Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Batendo às portas do novo século: a colaboração entre Jean-Louis Duport e Ludwig van Beethoven no desenvolvimento da escrita para o violoncelo no século XIX

Amanda Melo Massa

João Pessoa
Junho / 2025

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Amanda Melo Massa

Batendo às portas do novo século: a colaboração entre Jean-Louis Duport e Ludwig van Beethoven no desenvolvimento da escrita para o violoncelo no século XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB — como requisito parcial para a obtenção de título de Doutorado em Música, área de Composição e Interpretação Musical, linha de pesquisa em Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical.

Orientador: Dr. Felipe José Avellar de Aquino

João Pessoa
Junho / 2025

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M414b Massa, Amanda Melo.
Batendo às portas do novo século : a colaboração entre Jean-Louis Duport e Ludwig van Beethoven no desenvolvimento da escrita para o violoncelo no século XIX / Amanda Melo Massa. - João Pessoa, 2025.
557 f. : il.

Orientação: Felipe José Avellar de Aquino.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. J. L. Duport. 2. Beethoven. 3. Violoncelo - evolução. 4. Colaboração compositor-intérprete. 5. Escrita textural. I. Aquino, Felipe José Avellar de. II. Título.

UFPB/BC CDU 780.614.334(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA - CRB-15/0386

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

DEFESA DE TESE DO DOUTORADO

Título da Tese: **"Batendo às portas do novo século: a colaboração entre Jean-Louis Duport e Ludwig van Beethoven no desenvolvimento da escrita para o violoncelo no século XIX".**

Doutorando(a): **Amanda Melo Massa**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br FELIPE JOSE AVELLAR DE AQUINO
Data: 09/07/2025 09:46:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Orientador/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Data: 11/07/2025 09:22:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga
Membro Interno ao Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br JOSE HENRIQUE MARTINS
Data: 11/07/2025 17:35:57-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. José Henrique Martins
Membro Interno ao Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br FABIO SOREN PRESGRAVE
Data: 11/07/2025 08:59:24-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Fabio Soren Presgrave
Membro externo à Instituição/UFRN

Documento assinado digitalmente
gov.br HUGO VARGAS PILGER
Data: 09/07/2025 13:32:47-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Hugo Vargas Pilger
Membro externo à Instituição/UniRio

Documento assinado digitalmente
gov.br PEDRO HENRIQUE CARVALHO BIELSCHOWSKY
Data: 13/07/2025 11:18:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky
Membro externo à Instituição/UnB

João Pessoa, 30 de Junho de 2025

Dedico este trabalho aos violoncelistas que
acreditam na importância do conhecimento
e perpetuam a tradição interpretativa,
mantendo vivo o legado dos grandes mestres.

Agradecimentos

Ao longo da minha trajetória acadêmica — da graduação ao doutorado — vivenciei uma jornada repleta de desafios, aprendizado e crescimento. Nesse percurso, tive o privilégio de encontrar pessoas com quem pude trocar experiências, compartilhar conhecimento e, acima de tudo, aprender imensamente. Foram anos de dedicação à música e à pesquisa, nos quais construí laços que transcendem as salas de aula e os palcos. Ao concluir este ciclo do doutoramento, percebo que essa caminhada foi enriquecida tanto por amigos que me acompanham há anos quanto por aqueles que chegaram ao longo dos últimos quatro anos, tornando essa experiência ainda mais significativa.

Em primeiro lugar, agradeço à Deus, pelo dom da vida, pela força, inspiração e oportunidade de trilhar este caminho desafiador, mas gratificante; a Ele toda a honra e toda a glória!

Aos meus pais, Antônio Cláudio e Amélia, pelo amor incondicional, pelo apoio constante e por estarem presentes em cada passo, celebrando conquistas e acolhendo desafios com o coração aberto; ao meu irmão, Mateus, pela presença afetuosa, palavras de incentivo e generosidade de sua ajuda nos momentos em que precisei; à minha querida tia Cristina e minha avó Ivone (em memória), por sempre acreditarem, orarem e torcerem por mim ao longo da jornada musical.

Ao meu professor/orientador e amigo, Dr. Felipe Avellar de Aquino, expresso minha mais profunda e sincera gratidão. Sua orientação atenta, dedicação, apoio, generosidade e exemplo inspirador foram essenciais ao longo de minha trajetória musical, que já soma vinte e cinco anos e encontra neste trabalho um marco especial. Admiro profundamente sua sabedoria, sua excelência profissional e, sobretudo, a paixão contagiante pela música e pesquisa, que me inspiram a crescer, tanto como musicista quanto como pesquisadora.

Ao professor Dennis Parker, por sua orientação e contribuição para minha formação musical durante os dois anos que estudei na Nicholls State University (EUA). Seus ensinamentos, incentivo e sensibilidade marcaram profundamente minha trajetória, sendo fundamentais para minha preparação e ingresso no doutorado. Agradeço também ao professor James Alexander, pelo suporte financeiro concedido por meio da bolsa de estudos nos Estados Unidos, bem como sua contribuição musical, que colaboraram para o meu crescimento artístico e profissional.

Ao pianista e grande amigo Daniel Seixas, expresso minha profunda gratidão pela amizade, conversas, apoio e pela inestimável contribuição musical ao longo de toda a trajetória

dos cinco recitais acadêmicos — bacharelado, mestrado e os três de doutorado — você é o meu grande exemplo de colaboração violoncelista e pianista para as performances de todos estes recitais, como os futuros que virão. Sua dedicação, sensível parceria artística e entusiasmo genuíno pela música foram essenciais nesta caminhada, tornando os ensaios, aulas, apresentações, como também o convívio fora do palco mais significativos.

À CAPES, pelo suporte financeiro que possibilitou a realização deste doutorado e permitiu que me dedicasse integralmente à pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas e o Laboratório de Estudos Interpretativos - LEI/UFPB, além de todos os professores do PPGM da Universidade Federal da Paraíba, pelo suporte, formação e contribuições a este trabalho.

Aos professores Dr. Fabio Presgrave, Dr. Hermes Alvarenga, Dr. Hugo Pilger, Dr. José Henrique Martins, Dr. Kalim Campos e Dr. Pedro Bielschowsky, que gentilmente aceitaram compor as bancas de qualificação e defesa desta tese, expresso minha sincera gratidão pelas valiosas contribuições oferecidas ao longo do processo. Foi uma honra contar com a escuta atenta, a generosidade intelectual e a experiência de pesquisadores/músicos cujos trabalhos tanto admiro.

À Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa, pelo espaço musical tão enriquecedor e pela oportunidade proporcionada, principalmente nas temporadas de 2022/2023, durante as quais foi realizado o ciclo da Primeira à Oitava Sinfonias de Beethoven. Essa experiência foi significativa para minha formação artística e acadêmica, além de ser um privilégio poder compartilhar a música ao lado de músicos tão talentosos.

Ao amigo Daniel Luna, minha sincera gratidão pela amizade e colaboração na transcrição dos exemplos, a partir do Sibelius, para a edição em português do Ensaio de Duport. Sua dedicação, apoio e ajuda sempre que precisei contribuíram para a conclusão desta tese.

Ao amigo e companheiro na pós-graduação Marco Pinagé, pela colaboração na transcrição da peça *Canto sopra uno Studio di Duport* de A. Piatti, além de sua paciência e ajuda com o uso do programa de edição de partitura Sibelius, ferramenta essencial para a realização deste trabalho.

Ao amigo Dr. Alexandre Negri, por suas valiosas contribuições de análise musical para esta pesquisa. Sua amizade e colaboração foram fundamentais para o aprofundamento deste trabalho.

Aos amigos Thiago Felinto, pela amizade, conversas, apoio e contribuição no processo de revisão da tradução para o português do Ensaio de Duport, e a professora de francês Helena

Vasconcelos, por sua generosa contribuição na tradução do francês para o português das cartas de Jean-Louis Duport ao seu editor.

Aos amigos Leonardo Semensatto e Amanda Reis pela amizade e disponibilidade em trazer alguns trabalhos de difícil acesso no Brasil, e que foram imprescindíveis para o desenvolvimento desta tese.

Ao amigo Abraham Ruiz, minha profunda gratidão pela amizade, parceria musical, incentivo e apoio emocional, que foram essenciais para iniciar meu doutorado, especialmente entre 2020 e 2021, período de grandes desafios, marcado pela pandemia. Seu encorajamento e carinho foram fundamentais e me ajudaram a seguir em frente. — Você foi um pilar essencial durante uma fase crucial da minha jornada, me dando força quando eu mais precisei.

À minha grande amiga Roberta dos Santos, pela amizade, parceira de doutoramento — mesmo separadas por mais de 6.700 km, o carinho e a amizade encurtam qualquer caminho. Nossas conversas, conselhos, torcida e suporte mútuo transformaram a jornada de doutoranda mais leve. Minha profunda gratidão por ser minha "biblioteca estendida", responsável em conseguir alguns dos trabalhos essenciais, que foram referência para esta tese.

Embora o mundo do conhecimento esteja hoje a apenas alguns cliques de distância, a pesquisa musical internacional ainda enfrenta desafios de acesso a determinadas fontes estando no Brasil — algumas delas com acervos de difícil acesso, alguns apenas presencialmente ou livros e documentos indisponíveis para envio internacional. Nesse sentido, expresso meu sincero agradecimento a algumas instituições e pessoas, que foram essenciais para o desenvolvimento e a conclusão desta tese: Beethoven - Haus Bonn, British Library, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Civica Angelo Mai — seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti — em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo, que tive o prazer de visitar em novembro de 2024. Além dos pesquisadores Dra. Annalisa Barzanò (Associazione Alfredo Piatti, Bérgamo) por sua valiosa contribuição como especialista em Piatti, bem como Jeffrey Solow, violoncelista, professor de violoncelo e música de câmara da Temple University (Filadélfia), que colaboraram com importantes informações, discussões e manuscritos indispensáveis para esta pesquisa.

Às minhas amizades da pós-graduação, Andreza Gama, Igara Cabral, Mayra Carmeli, Mayara Brito, Eduardo Linzmayer e Carlos Mejia, pelos diálogos enriquecedores, parceria musical e por dividir essa jornada de pós-graduanda na UFPB.

Às minhas amigas Dra. Christiane Alves, Júlia Fernandes e Karen Arielle, do grupo Artemusas. Gratidão pela amizade, conversas, incentivo e parceria musical.

Aos meus colegas da classe de violoncelo que semanalmente compartilham performances e discussões, criando um ambiente inspirador de aprendizado e colaboração. A convivência com todos foi fonte de motivação e crescimento para a realização dos meus três Recitais de doutorado.

Aos meus amigos que estiveram ao meu lado durante toda essa jornada: Laissa Meireles, Maria Teresa Bastos, Raynelle Maciel, Martina Paulino, Caroline Botelho, Paula Dantas, Priscila Ewald, Max Mozart, Dr. Joenilton Saturnino, Luara Diniz, Yuri Farias, Mayra Brito, Isabelle Azevedo, Caio Diniz, Hermeson Praxedes, Ailma Ribeiro, Riclébio Souza, Ryu Wada, Herivelto Araújo, Eduardo Rufino, Marilúcia Lima e Alisson Felinto. Agradeço profundamente pela torcida, pelo apoio nos momentos difíceis e pelas conversas que sempre trouxeram alívio e clareza. As risadas e momentos de descontração foram essenciais para a manutenção da minha saúde mental, ao mesmo tempo em que me ajudou a seguir em frente com foco e determinação. Vocês foram um verdadeiro alicerce, contribuindo para a conquista do título de doutora. Não há palavras suficientes para agradecer por cada gesto, palavra e presença. Sou eternamente grata a cada um de vocês. Esta tese é fruto de um caminho compartilhado, repleto de aprendizado, esforço, parcerias e, acima de tudo, de pessoas incríveis que fizeram parte dele.

„Von Herzen — Möge es wieder — Zu Herzen gehn!“

“Do coração — que possa voltar — ao coração!”

(Ludwig van Beethoven - Missa solemnis, Op. 123)

Resumo

Este trabalho consiste na análise dos fundamentos e abordagens técnica do violoncelo definidos por Jean-Louis Duport (1749-1819), em seu *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (1806), considerado o primeiro tratado moderno sobre a técnica do violoncelo. O legado deste tratado pode ser refletido em algumas das obras monumentais da literatura do instrumento, que se estende até o início do século XX. Desta forma, a presente pesquisa busca elementos que demonstrem a influência de Duport, não apenas na escrita das duas primeiras Sonatas para piano e violoncelo Op. 5 de Beethoven — obras que estreou ao lado do compositor quando se encontravam em Berlim, em 1796 — ao mesmo tempo em que evidencia as potencialidades do instrumento na composição das demais Sonatas, escritas em períodos composicionais distintos, de maneira que retratam claramente as três fases de Beethoven. A partir do conhecimento aprofundado do referido tratado, buscamos melhor compreensão sobre os princípios da performance do violoncelo neste período, além de como se dava a interpretação das articulações propostas por Beethoven. Para isso, nos utilizamos das primeiras edições das cinco Sonatas para piano e violoncelo (Opp. 5, 69 e 102), além de duas edições *urtext*: Henle Verlag (München, 1971) e Bärenreiter (Kassel, 2004). Da mesma forma, empregamos trabalhos de Walden (2004), pesquisa mais abrangente sobre os 100 anos de repertório técnico e musical do violoncelo, entre 1740 e 1840, além de Kennaway (2014, 2021); os trabalhos de Lockwood (1977, 1986, 1992, 1998, 2003, 2005), sobre a vida e obra de Beethoven; Lodes (2004), Moskovitz e Todd (2017), Crawford (1995), assim como Yun (2013), que abordam questões técnicas e interpretativas das cinco Sonatas. Da mesma forma, Campbell (1999, 2004) e Chen-Merret (2006), que contextualizam a vida e obra de Jean-Louis Duport. Nesse sentido, direcionamos nossa atenção para o caderno de manuscritos Kafka de Beethoven, que inclui esboços produzidos entre 1786 e 1799, abrangendo fragmentos das duas Sonatas para piano e violoncelo, Op. 5. Dois aspectos importantes a serem considerados, que indicam a proximidade e colaboração entre Beethoven e Duport: o fólio 57, que contém um breve comentário em seu verso, "*Billet an Duport Morgen Frühe*", além do fólio 109, que contém uma página de dedilhados e possibilidades composicionais para o instrumento — não se tratando da caligrafia de Beethoven —, mas que muito provavelmente foi escrita por Jean-Louis Duport. Aparentemente esta despretensiosa folha de papel solta seria tão influente para a escrita idiomática, bem como para o desenvolvimento da literatura do violoncelo nos cem anos subsequentes ou mais. De forma mais específica, em seu fragmento 4, uma sequência simples de seis acordes, abre as portas para o desenvolvimento de uma articulação em particular, que denominamos de "escrita textural", bem como, todos os seus desdobramentos. Começando com o simples encadeamento de acordes no fólio 109, escrito em 1796 e culminando com a estreia e a primeira edição publicada do monumental Concerto para violoncelo de Dvořák, em 1896. Mais do que isso, a associação de Duport e Beethoven documenta a primeira colaboração entre violoncelista e compositor, ao mesmo tempo em que aponta para o desenvolvimento da escrita para violoncelo, muito além do século XIX. Ademais, esta pesquisa fornece uma edição em português do Ensaio de Duport, em uma linguagem simples e objetiva, com a atualização da notação musical para os padrões modernos, que nos leva a conhecer de forma aprofundada este tratado — um compêndio relevante para o ensino e pedagogia do violoncelo, notadamente por seu anexo contendo 21 Estudos —, inclusive com relação às suas revisões, reduções e breves ampliações de texto que aparecem nas edições subsequentes e suas respectivas traduções.

Palavras-chave: J. L. Duport. Beethoven. Escrita textural. Evolução do violoncelo. Colaboração compositor-intérprete.

Knocking at the doors of the new century: the collaboration of Jean-Louis Duport and Ludwig van Beethoven to the development of the cello writing in the 19th century

Abstract

This work consists of an analysis of the fundamentals and technical approaches to the cello defined by Jean-Louis Duport (1749-1819) in his *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (1806), considered the first modern treatise on the cello technique. The legacy of this compendium can be reflected in some of the monumental works of literature of the instrument, which lasts at least until the beginning of the 20th century. Thus, this research seeks elements that demonstrate Duport's influence, not only in the writing of Beethoven's first two Sonatas for piano and cello Op. 5 — which he premiered along with the composer when they were in Berlin, in 1796 — but also highlights the potential of the instrument in the composition of the other Sonatas, written in distinct compositional periods, in a way that clearly portrays Beethoven's three phases. Based on an in-depth knowledge of the aforementioned treatise, we seek a better understanding of the principles of cello performance in this period, as well as how the articulations proposed by Beethoven were interpreted. To this end, we used the first editions of the five Sonatas for piano and cello (Opp. 5, 69 and 102), as well as two urtext editions, Henle Verlag (München, 1971) and Bärenreiter (Kassel, 2004). Likewise, we used works by Walden (2004), probably the most comprehensive research on the 100 years of technical and musical repertoire of the cello, between 1740 and 1840, as well as Kennaway (2014, 2021); the works of Lockwood (1977, 1986, 1992, 1998, 2003, 2005), on the life and work of Beethoven; Lodes (2004), Moskovitz and Todd (2017), Crawford (1995), as well as Yun (2013), who addresses technical and interpretative issues of the five Sonatas. Similarly, Campbell (1999, 2004), and Chen-Merret (2006), who contextualize the life and work of Jean-Louis Duport. In that sense, we turn our attention to Beethoven's Kafka manuscript notebook, which includes sketches produced between 1786 and 1799, including fragments of the two Sonatas for piano and cello, Op. 5. Two important aspects to consider that indicate the closeness and collaboration between Beethoven and Duport: the folio 57, which contains a brief commentary on its back, "*Billet an Duport Morgen Frühe*"; and folio 109, which contains a page of fingerings and compositional possibilities for the instrument—not in Beethoven's handwriting—that was probably written by Jean-Louis Duport. It seems that this unpretentious loose sheet of paper would be so influential for idiomatic writing as well as for the development of cello literature for the next hundred years or more. More specifically, in fragment 4, a simple sequence of six chords, which opened the door to the development of a particular articulation, which we call "textural writing", as well as all its developments. Starting with the simple sequence of chords on folio 109, written in 1796, and culminating with the premiere and first published edition of Dvořák's monumental Cello Concerto in 1896. More than that, the association of Duport to Beethoven documents the first collaboration between cellist and composer, at the same time that it points to the development of cello writing well beyond the 19th century. Furthermore, this research provides a Portuguese edition of Duport's Essay, to a simple and updated language, including a musical notation revised into modern standards, which allows us to gain an in-depth understanding of this treatise—a relevant compendium for cello teaching and pedagogy, notably due to its appendix containing 21 Studies—, including its revisions, reductions and brief text expansions that appear in subsequent editions and their respective translations.

Keywords: J. L. Duport. Beethoven. Textural writing. Evolution of the cello. Composer-performer collaboration.

Lista de Tabelas

Tabela 1: Obras para violoncelo de Beethoven 31
Tabela 2: Lista das nove fugas em grande escala da terceira fase composicional de Beethoven. 34
Tabela 3: Tabela das edições do Ensaio de Jean-Louis Duport 9
Tabela 4: Referente aos 21 Estudos do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet de Jean-Louis Duport 82
Tabela 5: Tabela explicativa sobre o conteúdo dos 7 fragmentos presentes no fólio 109 do caderno de manuscritos Kafka. 128
Apêndice I: Tabela 6: referente a catalogação dos manuscritos de Beethoven contidos no Caderno de esboços micelâneos de Kafka. 287

Lista de Figuras

Figura 1: Capas de todas as edições do Ensaio de Duport em ordem de publicação. A primeira edição (1806), edição bilingue francês-alemão (1809), reimpressão da primeira edição (1824), edição em italiano (1836), segunda reimpressão da primeira edição (1840), edição em inglês (1852), edição trilíngue francês-alemão-inglês (1880) e edição em japonês (2024) 42
Figura 2: Exemplo da utilização da clave de Sol para lermos como uma oitava abaixo da referência de como usamos esta clave na atualidade. Portanto, a partir desta abordagem, o Lá na clave de Sol, também poderia ser escrito na quinta linha da clave de Fá. 43
Figura 3: Exemplo da escala anterior em Lá maior escrita na notação moderna, com o uso da clave de Dó na quarta linha, a indicação da corda em numeral romano e o dedilhado acima das notas. 44
Figura 4: Cartaz da Conferência Internacional The Romantic Cello, entre os dias 22-24 de novembro de 2024, na Sala P. A. Locatelli em Bergamo, Itália. 53
Figura 5: Apresentação na Conferência Internacional The Romantic Cello, entre os dias 22-24 de novembro de 2024, na Sala P. A. Locatelli em Bergamo, Itália. 54
Figura 6: Fachada da Biblioteca Civica Angelo Mai em Bergamo, Itália. 55
Figura 7: Acervo da coleção Piatti-Lochis na visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, que abriga a coleção do acervo Piatti-Lochis, em Bergamo, Itália 55

Figura 8: Fotos de Alfredo Piatti do acervo da coleção Piatti-Lochis exposto em visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, que abriga a coleção do acervo Piatti-Lochis, em Bergamo, Itália. 56
Figura 9: Manuscrito autógrafo do Capricho Nº 7 de Piatti. Acervo da coleção Piatti-Lochis exposto em visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, que abriga a coleção do acervo Piatti-Lochis, em Bergamo, Itália. 56
Figura 10: Capa do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* de Duport, primeira edição de 1806. 61
Figura 11: Imagem da página 20 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, referente ao estudo de escalas na mesma corda. 62
Figura 12: Imagem da página 55 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, artigo referente ao estudo de cordas duplas. 63
Figura 13: Imagem da página 168 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, sobre os diferentes golpes de arco. 64
Figura 14: Jean-Louis Duport, dit Le cadet, pintura de Remi-Fursy Descarsin (1788). "Óleo sobre tela. Duport é retratado com três quartos de comprimento, sentado, tocando violoncelo. A pintura enfatiza o busto do músico, sem incluir as pernas de Duport, nem a parte inferior do instrumento. O violoncelo retratado é talvez o Stradivarius que pertenceu a Duport e que leva seu nome. A posição das mãos é particularmente interessante nesta pintura, principalmente pela maneira como segura o arco e pela 'posição do polegar' em um registro agudo" (Philharmonie de Paris, 2012). 66
Figura 15: Modificações do arco de violino do início do séc. XXII ao final do séc. XVIII. ... 77
Figura 16: Excerto da Sonata Nº 1 em Ré maior, Op. 4, de Jean-Louis Duport. 81
Figura 17: Excerto da parte de violino do Adagio e Allegro da Sonata para violino e piano em Sol maior, K. 379 de W. A. Mozart. 90
Figura 18:Excerto do Adagio sostenuto da Sonata para piano e violoncelo Nº 1 em Fá maior, Op. 5 de Beethoven. 91
Figura 19: Excerto do Allegro ma non tanto da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 93
Figura 20: Excerto do Allegro ma non tanto, comps 96-113, da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 94
Figura 21: Parte do piano da Sonata em Lá maior, Op. 69, Allegro ma non tanto de Beethoven. 95
Figura 22: Parte do piano da Sonata em Dó maior, Op. 102 Nº 1, Andante de Beethoven. 96

Figura 23: Capa da edição das Seis Sonatas para violoncelo e baixo contínuo, dedicadas à Sua Majestade Friedrich Wilhelm II, Rei da Prússia, por L. Duport, onde menciona “Six Sonates pour Violoncelle et Basse dediés A Sa Majesté Frederic Guillaume. II. Roy de Prusse Par L. Duport”. 101
Figura 24: Capa das Duas Grandes Sonatas para cravo ou fortepiano e um violoncelo dedicadas à Sua Majestade Friedrich Wilhelm II, Rei da Prússia, por Beethoven. No qual o compositor menciona “*Deux Grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano-Forte avec um Violoncelle obligé. Composées, et dediés A La Majesté Frederic Guillaume II, Roi de Prusse, par Louis van Beethoven*”. 102
Figura 25: Capa da Grande Sonata para fortepiano e violoncelo, Op. 69, dedicadas ao Monsieur Barão de Gleichenstein, por Ludwig van Beethoven. 104
Figura 26: Capa das duas Sonata para fortepiano e violoncelo, Op. 102 de Beethoven. 105
Figura 27: Caderno de esboços Kafka, f. 1, que menciona ‘Nº 16. Beethoven, Skizzenbuch B, Skizze zu Die Ruinen von Athen zu König Stephan’ 109
Figura 28: Caderno de esboços Kafka, f. 38, que menciona ‘Notirungsbuch F’ 109
Figura 29: Caderno de esboços Kafka, f. 57 verso, com a inscrição ‘Billet an Duport Morgen Frühe’. 110
Figura 30: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 83 frente, referente ao excerto da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5, Nº 2: Allegro molto più tosto presto. 113
Figura 31: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 83 verso, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2: *Allegro molto più tosto presto* e Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto – Allegro* 114
Figura 32: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 119 frente, referente ao excerto do Duo para viola e violoncelo ‘mit Zwei obrigaten Augengläsern’, WoO 32: Allegro; Minuetto 115
Figura 33: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 119 verso, referente aos excertos das Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: Rondo - *Allegro vivace*; 116
Figura 34: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 142 frente, referente ao excerto da Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto - Allegro.* 117
Figura 35: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 142 verso, referente aos excertos da Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto - Allegro* e do Canon de Mozart ‘*O du eselhafter Martin*’. 118
Figura 36: Primeiro fólio (frente) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2. 119

Figura 37: Primeiro fólio (verso) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2. 120
Figura 38: Segundo fólio (frente) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2. 120
Figura 39: Segundo fólio (verso) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2. 121
Figura 40: Fólio 109 com anotações de escalas com dedilhados e cordas duplas para o violoncelo do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente. 124
Figura 41: Transcrição do fólio 109 do caderno de esboços Kafka. 125
Figura 42: Sete fragmentos encontrados no fólio do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente, que fazem referência a aspectos descritos e discutidos no Ensaio de Duport. 127
Figura 43: Recorte do primeiro pentagrama, fragmento 1, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 128
Figura 44: Escala em Dó maior da p. 12 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 128
Figura 45: Transcrição para o sistema de notação moderno da escala em Dó maior da p. 12 do Ensaio de Duport. 128
Figura 46: Recorte da primeira parte do segundo pentagrama, fragmento 2, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 129
Figura 47: Escala em Ré maior da p. 13 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 129
Figura 48: Transcrição para o sistema de notação moderno da escala em Ré maior da p. 13 do Ensaio de Duport. 130
Figura 49: Recorte da segunda parte do segundo pentagrama, fragmento 3, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 130
Figura 50: Exemplo das quatro primeiras posições na corda Lá, localizada na p. 31 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 131
Figura 51: Exemplo das quatro primeiras posições na corda Lá, com o Ré do segundo comp. indicado pelo quarto dedo, corrigido na edição de Lindner, p. 26 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 131
Figura 52: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo das quatro primeiras posições na corda Lá, localizada na p. 31 do Ensaio de Duport. 131
Figura 53: Excerto localizado na p. 32 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 132

Figura 54: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo localizado na p. 32 do Ensaio de Duport, que exemplifica o uso do polegar no segundo pentagrama do exemplo, a partir da nota Fá com o dedo 1 para tocar o Lá com o dedo 3. 132
Figura 55: Excerto dos comps. 52-53 da Sonata em Dó maior para piano e violoncelo, Op. 102 Nº 1 de Beethoven (1815). 132
Figura 56: Excerto dos comps. 121-122 da Sonata em Dó maior para piano e violoncelo, Op. 102 Nº 1 de Beethoven (1815). 133
Figura 57: Excerto destacado em vermelho referente a "substituição de dedos" do exemplo em Ré maior do Capítulo VI, localizado na p. 33 do Ensaio de Duport. 133
Figura 58: Recorte do quarto pentagrama, fragmento 5, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 135
Figura 59: Escala em Mib maior da p. 13 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 135
Figura 60: Transcrição para o sistema de notação moderno da escala em Mib maior da p. 13 do Ensaio de Duport. 135
Figura 61: Excerto compreendido entre os comps. 1-15, tema das 7 Variações para violoncelo e piano sobre a ária 'Bei Männern welche Liebe fühlen', WoO 46, de Beethoven. 136
Figura 62: Recorte do quarto pentagrama, fragmento 6, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 138
Figura 63: Exercício em Lá maior da p. 118 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 138
Figura 64: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo em Lá maior da p. 118 do Ensaio de Duport. 138
Figura 65: Recorte do sexto pentagrama, fragmento 6, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 139
Figura 66: Excerto da p. 243 do Estudo Nº 17 em Mib menor, comps. 79-83, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 139
Figura 67: Transcrição para a notação moderna do excerto da p. 243 do Estudo Nº 17 em Mib menor, comps. 79-83, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. ... 139
Figura 68: Excerto da p. 186 do Estudo Nº 3 em Dó maior, comps. 5-9, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 139
Figura 69: Transcrição para a notação moderna do excerto da p. 186 do Estudo Nº 3 em Dó maior, comps. 5-9, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 140

Figura 70: Excerto da p. 237 do Estudo Nº 16 em Mib maior, comps. 5-6, 15-19, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 140
Figura 71: Excerto no sistema de notação moderno da p. 50 do Estudo Nº 16 em Mib maior, comps. 5-6, 15-18, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 140
Figura 72: Excerto compreendido entre os comps. 228-246 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo. 141
Figura 73: Excerto compreendido entre os comps. 259-262 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo. 141
Figura 74: Excerto compreendido entre os comps. 284-290 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo. 142
Figura 75: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto no sistema de notação moderno da p. 30 do Estudo Nº 10 em Lá maior, comps. 24-29, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 142
Figura 76:Excerto no sistema de notação moderno da p. 31 do Estudo Nº 10 em Lá maior, comps. 70-76, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 142
Figura 77: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto do exemplo em Mib da p. 88 do Ensaio de Duport (1806) 143
Figura 78: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto do exemplo em Mib da p. 88 do Ensaio de Duport (1806) 144
Figura 79: Recorte do sexto pentagrama, fragmento 6, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 145
Figura 80: Excerto compreendido entre os comps. 47-85 do Eyeglass Duo para viola e violoncelo em Mib maior WoO 32 de Beethoven. 145
Figura 81: Associação do motivo cromático do fólio 109 com os comps. 48-49, para demonstrar a sequência cromática em inversão de compassos. 146
Figura 82: Fragmento do Eyeglass Duo para viola e violoncelo WoO 32 do Caderno de esboços Kafka, f. 119 frente. 146
Figura 83: Transcrição do fragmento do Eyeglass Duo para viola e violoncelo WoO 32 do Caderno de esboços Kafka, f. 119 frete. 146
Figura 84: Recorte do sexto e sétimo pentagramas, fragmento 7, f.109 frente, da miscelânea de esboços Kafka. 148
Figura 85: Exemplo de sucessão de terças e sextas na tonalidade de Sol maior. Localizado na p. 60 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 148

Figura 86: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo de sucessão de terças e sextas na tonalidade de Sol maior. Localizado na p. 60 do Ensaio de Duport (1806). 148
Figura 87: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo de sucessão de terças e sextas na tonalidade de Sol maior. Localizado na p. 60 do Ensaio de Duport em comparação com o fragmento 7 do f. 109 frente. 149
Figura 88: Exemplo da p. 76, no Artigo XI do Capítulo X do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 151
Figura 89: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo da p. 76 do Ensaio de Duport. 151
Figura 90: Excerto dos comps. 114-129 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven. 151
Figura 91: Excerto dos comps. 118-129 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven. 152
Figura 92: Excerto dos comps. 205-218 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven. 152
Figura 93: Excerto dos comps. 203-218 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven. 152
Figura 94: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 72-96 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, Adagio – Allegro vivace de Beethoven. 153
Figura 95: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 72-96 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, Adagio – Allegro vivace de Beethoven. 154
Figura 96: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 184-119 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, Allegro vivace de Beethoven. 154
Figura 97: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 184-119 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, Allegro vivace de Beethoven. 154
Figura 98: Encadeamento harmônico extraído da p. 77 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, inserido em transposição por Beethoven na Sonata Op. 102, No. 1. 155
Figura 99: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo da p. 77 do Ensaio de Duport. 155
Figura 100: Excerto compreendido entre os comps. 105-123 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, Allegro Vivace. 155
Figura 101: Excerto compreendido entre os comps. 105-123 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, Allegro Vivace. 155

Figura 102: Excerto da p. 177 do Estudo Nº 1, comps. 39-42, do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 156
Figura 103: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto do Estudo Nº 1, comps. 39-42, p. 177 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 156
Figura 104: Recorte do fólio do terceiro pentagrama, fragmento 4, do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente. 157
Figura 105: Transcrição para o sistema de notação moderno do recorte do fólio do terceiro pentagrama do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente. 157
Figura 106: Excerto do Estudo Nº 7 de Duport, extraído da primeira edição do Ensaio (1806) e transcrito para a escrita moderna com uma breve análise harmônica, além do destaque em vermelho dos respectivos arpejos transposto na tonalidade homônima referentes ao encadeamento de acordes do fólio 109. 159
Figura 107: Para maior clareza, a imagem mostra a redução do encadeamento em acordes dos comps. 30-57 a partir de uma análise Schenkeriana do Estudo Nº 7 do Ensaio de Duport. Além do encadeamento do fólio 109. 161
Figura 108: Capa do Concerto Nº 6 em Ré menor para violoncelo e acompanhamento de dois violinos, viola e violoncelo ou contrabaixo, de Jean-Louis Duport. Encontrado no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Manuscrito datado em 10 de junho de 1824. 163
Figura 109: Excerto da partitura de violoncelo Tutti do Concerto Nº 6. Encontrado no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Manuscrito datado em 10 de junho de 1824. 164
Figura 110: Concerto Nº 6 em Ré menor para violoncelo e acompanhamento de dois violinos, viola e violoncelo ou contrabaixo, de Jean-Louis Duport. Encontrado no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Capa das partes de violoncelo ou contrabaixo (Basse Ripiene). 165
Figura 111: Trecho final da carta de Jean-Louis Duport a Monsieur Hollander, de 13 de julho de 1814, disponibilizada no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Que evidencia a forma como Duport assinava seu próprio nome. 165
Figura 112: Excerto compreendido entre os comps. 1-10 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Adagio sostenuto. 168
Figura 113: Excerto compreendido entre os comps. 1-9 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Op. 5, Nº 2, Adagio sostenuto e espressivo. 169
Figura 114: Carta de J. L. Duport destinada ao Monsieur Imbault, em 6 de março de 1804. 176
Figura 115: Carta de J. L. Duport destinada ao Monsieur Imbault, em 29 de junho de 1805. 187

Figura 116: Fotos atuais da Rua Saint-Honoré, Nº 125 – Paris, local onde funcionava a casa da editora Imbault, segundo a publicação do Ensaio de Duport e correspondências enviadas ao seu editor. 193
Figura 117: Fotos atuais do Humboldt Forum, museu dedicado à história humana, arte e cultura, localizado no Palácio de Berlim na Ilha dos Museus no centro histórico de Berlim. 194
Figura 118: Excerto da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Allegro... 195
Figura 119: Excerto dos comps. 375-383 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Allegro. 195
Figura 120: Excerto dos comps. 375-383 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Allegro. 195
Figura 121: Escala de Sib cromática. Localizada na p. 43 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 196
Figura 122: Transcrição para o sistema de notação moderna da escala em Sib maior da p. 43 do Ensaio de Duport. 196
Figura 123: Escala de Sib cromática. Localizada na p. 43 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 196
Figura 124: Transcrição para o sistema de notação moderna da escala em Sib maior da p. 43 do Ensaio de Duport. 196
Figura 125: Exemplo de representação do trinado. Localizado na p. 10 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 197
Figura 126: Transcrição para o sistema de notação moderna do exemplo de representação do trinado na p. 8 do Ensaio de Duport (Ed. de Lindner, 1880). 197
Figura 127: Excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3. Localizado na p. 188 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 197
Figura 128: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3. Localizado na p. 188 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 197
Figura 129: Excerto dos comps. 155-156 do Estudo Nº 9. Localizado na p. 205 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 198
Figura 130:Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 155-156 do Estudo Nº 9. Localizado na p. 205 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. . 198
Figura 131: Excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3, com um conjunto de dedilhados em anexo, sugerido pela autora. Localizado na p. 188 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 198

Figura 132:Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3, com um conjunto de dedilhados em anexo, sugerido pela autora. Localizado na p. 188 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 199
Figura 133: Trecho da carta de Jean-Louis Duport a Monsieur Hollander, em 13 de julho de 1814, encontrada no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF). 200
Figura 134: Recorte de dedilhados do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka. 201
Figura 135: Extrato de números anotados por Jean-Louis Duport na carta à Monsieur Imbault, do ano de 1804, encontrada no acervo da Bibliothèque Nationale de France (BnF). 201
Figura 136: Recorte das datas das cartas de Jean-Louis Duport dos anos de 1804, 1805, 1814, 1817, encontradas no acervo da Bibliothèque Nationale de France (BnF). 202
Figura 137: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 64. 204
Figura 138: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 65. 204
Figura 139: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 70. 204
Figura 140: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 74. 204
Figura 141: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini da p. 75. 204
Figura 142: Recorte do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka, com alguns extratos do dedilhado 1,2,4 da p. 74 e 75 do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini.. 205
Figura 143: Excerto do Estudo Nº 7 de Jean-Louis Duport 207
Figura 144: Ensaio de Duport presenteado pelo Conte di Hartig a Alfredo Piatti em 1836. Escrito em sua capa em italiano: “All' alunno Piatti a tijolo di premio ed incoraggiamento per l' accademia 209
Figura 145: Capa do Ensaio de Duport presenteado pelo Conte di Hartig a Piatti em 1836. Nota-se na barra da página a identificação da Ed. Janet et Cotelle, além disso, que existia alguma inscrição como mencionado pela Dra. Barzanò. 210
Figura 146: Página 13 do Ensaio de Duport presenteado pelo Conte di Hartig a Piatti em 1836. Esta pág. possui uma correção, apontada por Dra. Barzanò, na escala descendente de Mib menor, pois existe um Ré natural equivocado em que foi cortado e ajustado o dedilhado, provavelmente pelo próprio Piatti. 211
Figura 147: Excerto do manuscrito do Canto sopra uno Studio di Duport de Alfredo Piatti. 212
Figura 148: Excerto do Canto sopra uno Studio di Duport de Alfredo Piatti. 214

Figura 149: Primeira página do acompanhamento para piano do Capricho Nº 7 composto por Piatti. 216
Figura 150: Excerto dos comps. 1-6 do Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti. 217
Figura 151: Excerto dos comps. 86-90 do Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti. 218
Figura 152: Excerto da coda final da Sonata em Ré maior para violoncelo e piano de Alfredo Piatti. 220
Figura 153: Excerto da área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto para violoncelo em Si menor, Op. 104, de Antonín Dvořák. 221
Figura 154: Excerto da área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto em Si menor de Antonín Dvořák, Op. 104, comps. 158-161, referente a cinco fontes: 1ª edição (score), 1ª edição (violoncelo solo), 1ª edição (redução para piano), o manuscrito autógrafo (score) e o manuscrito (violoncelo solo). 223
Figura 155: Programa da Philharmonic Society of New York no Carnegie Hall, em que Leopold Stern solou o Concerto em Si menor, Op. 104 de Dvořák, em 6 de março de 1897. 224
Figura 156: Excerto referente aos compassos em branco do manuscrito da parte de violoncelo solo (1894-1895) originalmente do acervo do violoncelista Alwin Schroeder. 228
Figura 157: Excerto referente aos compassos em branco do manuscrito da parte de violoncelo solo (1894-1895) originalmente do acervo do violoncelista Alwin Schroeder. 229
Figura 158:Excerto dos comps. 156-160, p. 20, da área do segundo tema em Si menor - exposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (score). 230
Figura 159: Excerto dos comps. 161-165, p. 21, da área do segundo tema em Si menor - exposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (score). 230
Figura 160: Excerto do comps. 292-297, p. 37 da área do segundo tema em Si maior - reexposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (score). 231
Figura 161: Excerto dos comps. 298-304, p. 38 da área do segundo tema em Si maior - reexposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (score). 231
Figura 162: Expansão da escrita textural a partir do Estudo Nº 7 de J. L. Duport ao excerto da área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto em Si menor, Op. 104, de A. Dvořák. 232

Figura 163: Excerto dos comps. 271- 290 do terceiro movimento da Sonata para violoncelo solo de Zoltán Kodály, Op. 8. 234
Figura 164: Extensão do registro do violoncelo no terceiro movimento da Sonata para violoncelo solo de Zoltán Kodály, Op. 8. 234
Figura 165: Excerto dos comps. 653-659 do terceiro movimento da Sonata para violoncelo solo de Zoltán Kodály, Op. 8. 235
Figura 166: Excerto dos comps. 86-90 do Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti. 235
Figura 167: Extensão do registro do violoncelo no Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti. 235
Figura 168: Excerto do Preludio-Fantasia da Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó. 236
Figura 169: Excerto do quarto movimento das Bachianas brasileiras Nº 2, versão para violoncelo e piano do Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos, comps. 143-174..... 237
Figura 170: Excerto dos comps. 190-202 do terceiro movimento, Allegro, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, p. 26-27. 239
Figura 171: Excerto dos comps. 190-202 do terceiro movimento, Allegro, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, de Luigi Boccherini, edição de George Papin. 239
Figura 172: Excerto dos comps. 190-202 do terceiro movimento, Allegro, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, de Luigi Boccherini, edição de Mahave-Veglia. 239
Figura 173: Capa da edição de Maffeo Zanon do Concerto em Mib maior, G. 474, de Luigi Boccherini, que diz que foi construída por meio dos manuscritos Boccheriano e esta é sua primeira publicação. 241
Figura 174: Excerto dos comps. 129-136 do Rondo do Concerto em Mib maior, G. 474, de Luigi Boccherini 241
Figura 175: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 1-3 do Estudo Nº 8 em Ré maior de Jean-Pierre Duport. Localizado na p. 198 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 244
Figura 176: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 18-22 do Estudo Nº 8 em Ré maior de Jean-Pierre Duport. Localizado na p. 198 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 244
Figura 177: Excerto referente aos comps. 55-74 da Sardana (Danza) da Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó. 244
Figura 178: Excerto dos comps. 11-12 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, Adagio sostenuto, de Beethoven..... 246
Figura 179: Excerto comps. 1-2 do Estudo Nº 5 em Dó menor do Ensaio de Duport. 246

Figura 180: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 1-2 do Estudo Nº 5 em Dó menor. Localizado na p. 192 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....247
Figura 181: Excerto dos comps. 16-20 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Nº 2, Op. 5, Rondo, de Beethoven.....247
Figura 182: Excerto comps. 43-48 do Estudo Nº 3 em Dó maior do Ensaio de Duport. 247
Figura 183: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 43-48 do Estudo Nº 3 em Dó maior. Localizado na p. 187 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....247
Figura 184: Excerto dos comps. 297-304 da Sonata para piano e violoncelo Nº 2, Op. 5, Rondo, de Beethoven. 248
Figura 185: Excerto comps. 1-4 do Estudo Nº 20 em Si menor do Ensaio de Duport.....248
Figura 186: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 1-4 do Estudo Nº 20 em Si menor. Localizado na p. 256 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....248
Figura 187: Excerto dos comps. 73-79 do Allegro ma non tanto da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 250
Figura 188: Excerto comps. 27-29 do Estudo Nº 19 em Si maior do Ensaio de Duport.....250
Figura 189: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 27-29 do Estudo Nº 19 em Si maior. Localizado na p. 255 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 250
Figura 190: Excerto comps. 60-64 do Estudo Nº 4 em Dó menor do Ensaio de Duport. 250
Figura 191: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 61-64 do Estudo Nº 4 em Dó menor. Localizado na p. 191 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....250
Figura 192: Excerto comps. 190-191 do Estudo Nº 9 em Ré menor do Ensaio de Duport....250
Figura 193: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 190-191 do Estudo Nº 9 em Ré menor. Localizado na p. 206 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....251
Figura 194: Excerto comps. 234-235 do Estudo Nº 9 em Ré menor do Ensaio de Duport....251
Figura 195: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 234-235 do Estudo Nº 9 em Ré menor. Localizado na p. 207 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.....251
Figura 196: Excerto comps. 183-186 do Estudo Nº 21 em Réb maior do Ensaio de Duport.251

Figura 197: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 183-186 do Estudo Nº 21 em Réb maior. Localizado na p. 267 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 251
Figura 198: Excerto dos comps. 29-35 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, Allegro ma non tanto, de Beethoven. 252
Figura 199: Excerto compreendido entre os comps. 9-15, Tema das 7 Variações para violoncelo e piano em Mib maior, sobre a ária 'Bei Männern welche Liebe fühlen', WoO 46, de Beethoven. 253
Figura 200: Excerto dos comps. 112-114 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, Allegro, de Beethoven. 253
Figura 201: Excerto dos comps. 203-206 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, Allegro, de Beethoven. 253
Figura 202: Excerto dos comps. 293-295 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, Allegro, de Beethoven. 253
Figura 203: Excerto dos comps. 19-25 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, Allegro vivace, de Beethoven. 254
Figura 204: Excerto dos comps. 114-118 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro vivace*, de Beethoven. 254
Figura 205: Excerto dos comps. 189-194 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, Allegro vivace, de Beethoven. 254
Figura 206: Excerto comps. 38-39 do Estudo Nº 21 em Réb maior do Ensaio de Duport. ... 254
Figura 207: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 38-39 do Estudo Nº 21 em Réb maior. Localizado na p. 267 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 254
Figura 208: Excerto comp. 192-193 do Estudo Nº 21 em Réb maior do Ensaio de Duport. . 255
Figura 209: Transcrição para a notação moderna do excerto comp. 192-193 do Estudo Nº 21 em Réb maior. Localizado na p. 267 do Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. 255
Figura 210: Exemplo Nº 6 do Artigo VIII: sobre os diferentes golpes de arco, Capítulo XVIII, do Ensaio de Duport, p. 167. 255
Figura 211: Excerto dos comps. 20-25 do Dueto I, Op. 3, Allegro ma non tanto de Anton Kraft. 256
Figura 212: Excerto dos comps. 19-26, com arcadas, da Sonata para piano e violoncelo, Op. 69, Allegro vivace, de Beethoven. 257

Figura 213: Excerto dos comps. 115-124 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro ma non tanto*, de Beethoven. 257
Figura 214: Exemplo do Capítulo XI: sobre o dedilhado de arpejos e das extensões que ocorrem neles 258
Figura 215: Exemplo do Capítulo XI: sobre o dedilhado de arpejos e das extensões que ocorrem neles 258
Figura 216: Excerto dos comps. 115-124 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro ma non tanto*, de Beethoven. 259
Figura 217: Excerto dos comps. 100-107 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Nº 2, Op. 5, Rondo, de Beethoven. 260
Figura 218: Excerto dos comps. 100-107 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Nº 2, Op. 5, Rondo, de Beethoven, com a aplicação da articulação de Duport. 260
Figura 219: Excerto dos comps. 145-180 do Scherzo da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 261
Figura 220: Exemplo do Capítulo III: sobre o posicionamento da mão esquerda 261
Figura 221: Excerto dos comps. 41-43 do Allegro vivace da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 262
Figura 222: Excerto dos comps. 145-180 do Allegro vivace da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 262
Figura 223: Excerto comps. 1-5 do Estudo Nº 21 em Réb maior do Ensaio de Duport. 262
Figura 224: Excerto dos comps. 110-117 do Scherzo da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven. 262
Figura 225: Excerto do exemplo em Ré maior descendente do Artigo X sobre sextas e sucessões de sextas, do Ensaio de Duport. 263
Figura 226: Excerto do exemplo em Ré maior descendente da p. 73 do Artigo X sobre sextas e sucessões de sextas, do Ensaio de Duport (1806). 263
Figura 227: Excerto do exemplo em Lá maior da p. 55 do Artigo X sobre terças e sucessões de terças, do Ensaio de Duport (1806). 264
Figura 228: Excerto dos comps. 110-117 do Scherzo da Sonata para piano e violoncelo, Op. 69 de Beethoven com sugestão de dedilhados. 264
Figura 229: Excerto do exemplo em Dó maior da p. 27 do Capítulo V sobre escalas em uma corda, do Ensaio de Duport (1806). 265

Figura 230: Excerto dos comps. 10-12 do Adagio com molto sentimento d’affetto da Sonata para piano e violoncelo em Ré maior Nº 2, Op. 102 de Beethoven, com sugestão de dedilhados. 266

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 29
Introdução 29
1.1. Referencial teórico 37
1.2. Sobre o tratado de Jean-Louis Duport 39
1.3. Questões editoriais da tradução do Ensaio de J. L. Duport 46
1.4. A trajetória da pesquisa 49
CAPÍTULO 2 57
Contextualização histórica 57
2.1. Jean-Louis Duport em seu tempo 57
2.2. Sobre Beethoven: o humanista por trás do compositor 67
2.3. O tratado e o desenvolvimento do violoncelo 72
2.4. Costurando uma nova linguagem: Beethoven e o novo tecido musical estabelecido nas Sonatas para piano e violoncelo. 89
CAPÍTULO 3 99
Muito além de um mero dueto: a influência de Duport sobre o jovem Beethoven. 99
3.1. Ludwig encontra Jean-Louis 105
3.2. Sobre o manuscrito Kafka 108
3.3. Uma folha de papel que mudou a trajetória do violoncelo. 122
3.3.1. Dissertando sobre o fragmento 1 do fólio 109 128
3.3.2. Dissertando sobre o fragmento 2 do fólio 109 129
3.3.3. Dissertando sobre o fragmento 3 do fólio 109 130
3.3.4. Dissertando sobre o fragmento 5 do fólio 109 133
3.3.5. Dissertando sobre o fragmento 6 do fólio 109 137
3.3.6. Dissertando sobre o fragmento 7 do fólio 109 147
3.4. Sobre o fragmento 4 do fólio 109: descerrando as portas do novo século 156
3.4.1. Conjecturas sobre possíveis autorias do fólio 109 e documentos históricos 162
3.5. Análise de dedilhados e suas respectivas caligrafias 194
CAPÍTULO 4 206
Jean-Louis Duport e a expansão da escrita para o violoncelo: um legado para além do século XIX 206

4.1. Da expansão da escrita para a implementação no âmbito da linguagem nacionalista 233
4.1.1. A influência dos Estudos de Jean-Louis Duport 242
CAPÍTULO 5 245
O dedo de Duport: da performance do Op. 5 ao desenvolvimento de uma escrita idiomática para o violoncelo a partir das novas possibilidades de sonoridade e de articulações do arco Tourte..... 245
CODA EXPANDIDA 267
Referências 274
Apêndice I: Tabela 6: referente a catalogação dos manuscritos de Beethoven contidos no Caderno de esboços micelâneos de Kafka..... 287
Apêndice II: Programas dos três Recitais de Doutorado. 299
Apêndice III: Partitura do Canto sopra uno Studio di Duport de Alfredo Piatti. 306
Apêndice IV: Ensaio sobre a Digitação do Violoncelo e a Condução de Arco - tradução para o português 317

CAPÍTULO 1
Introdução

Esta pesquisa consiste na análise dos fundamentos e abordagens da técnica do violoncelo apresentados no tratado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*,[1] elaborado pelo violoncelista, pedagogo e compositor Jean-Louis Duport (1749-1819), que teve sua primeira publicação no ano de 1806. Duport foi responsável por estabelecer um sistema de dedilhados e desenvolver os princípios da técnica de ambas as mãos, direita e esquerda, no final do século XVIII, sendo o seu tratado considerado o primeiro manual moderno sobre técnica do violoncelo (Campbell, 1999, p. 59).[2] Como também afirma Walden (2004, p. 17), o Ensaio "é considerado a obra fundadora dos princípios da digitação moderna do violoncelo".[3] Lodes (2004, p. 25)[4] também enfatiza que o tratado de Duport é comparável em importância aos tratados de Johann Joachim Quantz para a flauta, publicado em 1752; de Carl Philipp Emanuel Bach para o teclado, publicado em 1753 a parte I e em 1762 a parte II; e de Leopold Mozart para o violino, publicado em 1756. Sendo essas obras consideradas referências essenciais não apenas para os instrumentos mencionados, como também para a performance historicamente informada. Desta feita, desempenharam um papel significativo no desenvolvimento da técnica e da interpretação musical de seus respectivos instrumentos e períodos. Assim, podemos afirmar que estas obras tiveram reflexo, inclusive, no desenvolvimento da música instrumental, como também de gêneros e formas musicais, a exemplo da forma sonata.

---

[1] O tratado foi traduzido para o inglês sob o título *Essay on Fingering the Violoncello and on the Conduct of the Bow*, publicado em 1852.

[2] Kennaway (2014, p. 56) afirma que, cronologicamente, o violoncelista escocês John Gunn (1765-1824) foi o primeiro a tentar estabelecer um sistema de digitação, por meio de observações e fundamentando um princípio universal de que todas as escalas poderiam ser tocadas em grupos de três notas dedilhadas. Isso foi publicado em seu método *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello* (1789), quando ele tinha pouco mais de vinte anos. Como apontado por Kennaway (2021, p. 52), "...ele o apresenta como o produto do pensamento racional em vez de simples conveniência pragmática — na verdade, toda a sua ênfase está no processo de pensamento que leva a esse dedilhado. Seu principal objetivo é mostrar sua consistência teórica, não sua praticidade." No entanto, o Ensaio de Duport teve uma disseminação muito mais ampla, como edições, reimpressões e traduções posteriores demonstram. No original: *"... he presents it as the product of rational thought rather than simple pragmatic expediency – indeed, his entire emphasis is on the thought process that leads to this fingering. His principal aim is to show its theoretical consistency, not its practicality*" (Kennaway, 2021, p. 52).

[3] No original: "*It is considered the founding work on the principles of modern violoncello fingering*" (Walden, 2004, p. 17).

[4] Musicóloga e professora alemã, da Universidade de Viena.

Neste período, enquanto Duport elaborava seu tratado — que contém um anexo com os tradicionais 21 Estudos[5] — o repertório do violoncelo estava começando a ser expandido. Como podemos destacar: os quatro primeiros Concertos para violoncelo e as Sonatas para violoncelo e contínuo do próprio J. L. Duport; os doze concertos e trinta e nove Sonatas para violoncelo e contínuo de L. Boccherini (1743-1805); os Concertos Nº 1 em Dó maior e Nº 2 em Ré maior de J. Haydn (1732-1809); seis Sonatas de M. Berteau (1691-1771); as duas primeiras Sonatas para piano e violoncelo, Op. 5, as 12 variações para violoncelo e piano em Sol maior "*See the conqu'ring hero comes*", do Oratório Judas Maccabaeus de Handel, WoO 45 publicado em 1797, as 12 Variações para violoncelo e piano em Fá maior do tema "*Ein Mädchen oder Weibchen"* da ópera A Flauta Mágica de A. Mozart (1756-1791), Op. 66, publicado em 1798, e as 7 Variações para violoncelo e piano em Mi bemol maior sobre o tema do dueto "*Bei Männern welche Liebe fühlen*" da ópera A Flauta Mágica de A. Mozart, WoO 46 publicado em 1802 de L. van Beethoven (1770-1827). Repertório que já explorava novas demandas técnicas dos instrumentistas e, consequentemente, uma reconceituação dos elementos técnicos e da formação do violoncelista daquela época.

A importância deste repertório é emblemática inclusive para a evolução da linguagem de Beethoven, uma vez que as cinco Sonatas estão distribuídas ao longo das três fases do compositor, conforme apresentado na tabela 1.

[5] Os 21 Estudos foram, posteriormente, publicados de forma desapensada ao tratado, sendo parte da formação técnica dos violoncelistas até os dias de hoje.

Tabela 1: Obras para violoncelo de Beethoven

Obra	Tonalidade	Ano da composição	Ano de publicação	Editora	Fase	Primeira performance	Dedicatória
Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op.5, Nº 1	Fá maior	1796	1797	Viena: Artaria	1ª	Jean-Louis Duport (violoncelo), Beethoven (piano)	Friedrich Wilhelm II, Rei da Prússia (1744-1797)
Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Op.5, Nº 2	Sol menor	1796	1797	Viena: Artaria	1ª	Jean-Louis Duport (violoncelo), Beethoven (piano)	Friedrich Wilhelm II, Rei da Prússia (1744-1797)
12 variações para violoncelo e piano em Sol maior "*See the conqu'ring hero comes*", do Oratório Judas Maccabaeus de Handel, WoO 45	Sol maior	1796	1797	Viena: Artaria	1ª	[Não conseguimos localizar esta informação]	Maria Christiane, Princesa de Lichnowsky, nascida Condessa Thun-Hohenstein (1761-1814)
12 Variações para violoncelo e piano em Fá maior do tema "*Ein Mädchen oder Weibchen*" da ópera A Flauta Mágica de Mozart, Op. 66	Fá maior	1796	1798	Viena: Traeg	1ª	[Não conseguimos localizar esta informação]	
7 Variações para violoncelo e piano em Mi bemol maior sobre o tema do dueto "*Bei Männern welche Liebe fühlen*" da ópera A Flauta Mágica de Mozart, WoO 46	Mi*b* maior	1801	1802	Viena: Mollo	1ª	[Não conseguimos localizar esta informação]	Conde Johann Georg Browne (1767-1827)
Concerto Tríplice para violino, violoncelo, piano e orquestra, Op. 56	Dó maior	1804	1807	Viena: Bureau des arts et d'industrie	2ª	Anton Wranitzky (violino), Anton Kraft (violoncelo), Beethoven (piano)	Joseph Franz Maximilian, 7º Príncipe de Lobkowitz (1772-1816)
Sonata para piano e violoncelo em Lá maior Op. 69	Lá maior	1808	1809	Leipzig: Breitkopf und Härtel	2ª	Anton Kraft (violoncelo), Beethoven (piano). Estreia pública: Baronesa Dorothea von Ertmann (piano), Nicolaus Kraft (violoncelo)	Barão Ignaz Freiherr von Gleichenstein (1778-1828)
Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1	Dó maior	1815	1816	Bonn: N. Simrock	3ª	Joseph Linke (violoncelo), Beethoven (piano)	Condessa Marie von Erdődy (1779-1837)
Sonata para piano e violoncelo em Ré maior Op. 102, Nº 2	Ré maior	1815	1816	Bonn: N. Simrock	3ª	Joseph Linke (violoncelo), Beethoven (piano)	Condessa Marie von Erdődy (1779-1837)

Como citado, Ludwig van Beethoven já vinha escrevendo as suas primeiras obras para a formação de violoncelo e piano enquanto Duport elaborava o seu tratado. Certamente, Duport deve ter apresentado as potencialidades do instrumento para o compositor, quando ambos se encontraram em Berlim no ano de 1796. As suas duas primeiras Sonatas do Opus 5, publicada em 1797, pela editora Artaria em Viena (Beethoven, 1971, p. VII), são consideradas historicamente as primeiras sonatas Clássicas para esta formação, em oposição àquelas estruturadas sobre o baixo figurado. Portanto, são de fundamental importância na definição do gênero como também de suas possibilidades (Kaplan, 2008, 132-133). Lodes também atesta que as Sonatas do Op. 5 são as primeiras em que o piano e o violoncelo assumem um papel de colaboradores, estabelecendo um diálogo igualitário entre as vozes.

> No verão de 1796, Beethoven compôs duas sonatas para piano e violoncelo, em Berlim, que entrariam para a história: são as primeiras sonatas de um famoso compositor nas quais o instrumento de teclado e o violoncelo se apresentam como parceiros equivalentes em diálogo. Assim, estas inauguram um novo capítulo no livro da música para violoncelo, que se desenvolveria de maneira frutífera ao longo dos séculos XIX e XX (Lodes, 2004, p. 1, tradução nossa).[6] [7]

Uma vez que as Sonatas de L. Boccherini, J. P. Duport (1741-1818) e J. L. Duport,[8] foram, na verdade, concebidas para violoncelo e contínuo.[9] Em paralelo, Kaplan (2008, p. 133) afirma que as Sonatas do Op. 5 possuem a linha do piano muito mais elaboradas que a do violoncelo, entretanto, são apropriadas, pois Beethoven foi um dos grandes artistas virtuoses da época, como compositor e pianista. Ainda assim, "se a escrita do piano no Op. 5, Nº 1 é o que se poderia esperar de Beethoven neste momento, a variedade na escrita do violoncelo é nada menos que surpreendente, assim como o feito de compor uma obra de tamanha qualidade sem modelos prévios do gênero" (Kaplan, 2008, p. 133).[10] Assim também enfatizado por Watkin (1994, p. 5) que afirma que

---

[6] No original: "*Im Sommer 1796 komponierte Beethoven in Berlin zwei Sonaten für Klavier und Violoncello, die Geschichte schreiben sollten: Es sind die ersten Sonaten eines berühmten Komponisten, in denen sich Tasteninstrument und Cello als ebenbürtige Partner dialogisierend gegenübertreten. Somit eröffnen sie ein neues Kapitel im Buch der Cellomusik, das sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts fruchtbar weiterentwickeln sollte*" (Lodes, 2004, p. 1).

[7] Em caso de língua estrangeira, tradução nossa.

[8] Os violoncelistas franceses Jean-Pierre Duport — também conhecido como Duport, o mais velho —, foi o professor e irmão de Jean-Louis Duport — conhecido como Duport, o mais novo.

[9] A respectiva realização de contínuo poderia ser desde um segundo violoncelo a um teclado (cravo ou fortepiano).

[10] No original: "*If the piano writing in op. 5 no. 1 is what might be expected from Beethoven at this time, the variety in the cello writing is nothing less than astounding, as is the accomplishment of composing a work of such quality without prior models in the genre*" (Kaplan, 2008, p. 133).

Beethoven escreveu suas duas primeiras Sonatas para Duport, que se tornou o primeiro violoncelista da corte do Rei da Prússia em 1789 — embora o seu Op. 5 tenha sido dedicado ao Rei da Prússia, Friedrich Wilhelm II (1744-1797) —, [11] além disso, transformou a sonata para piano e acompanhamento instrumental em um novo gênero. Deste modo, Beethoven também foi responsável por ampliar as funções do violoncelo dentro desta formação (Irving, 2001, p. 13), ao distanciar o instrumento da linguagem de subserviência oriunda da função de contínuo, levando-o a uma posição de igualdade e protagonismo. Assim, sendo equiparado à voz do piano nas Sonatas dos seus Opp. 5, 69 e 102. Ainda que, tanto no manuscrito quanto a primeira edição, apareçam intituladas como Sonatas para piano e violoncelo. Neste sentido, Lockwood afirma que:

> O problema de estabelecer uma relação equilibrada e funcional entre esses dois instrumentos é algo que Beethoven aborda de maneiras diferentes cada vez que se volta para essa formação, como fez novamente em 1808-09 (op. 69), e em 1815 (op. 102 Nos. 1 e 2) (Lockwood, 1977, p. 174).[12]

De fato, Beethoven apresentou novas perspectivas para o instrumento neste repertório, e foi também responsável por expandir as possibilidades harmônicas, com o uso de mais cromatismos e texturas contrapontísticas, principalmente nas duas últimas Sonatas. Levando-se em consideração que a Sonata do Op. 102, Nº 1 apresenta uma seção em fugato no último movimento, enquanto a Sonata do Op. 102, Nº 2 é finalizada com uma intrincada fuga. Desta forma, o compositor foi responsável por explorar a liberdade de estrutura e forma, estabelecendo novos parâmetros para a forma sonata e os gêneros que a empregam. Ademais, Yun aponta que, no Op. 102, Beethoven apresenta uma das características que melhor definem sua música desta fase, o compromisso com a complexa escrita contrapontística, em caráter de fuga, de estilo barroco, agora inserida em um contexto harmônico romântico.

> [Beethoven] buscou respostas em sua introspecção, e sua experimentação melódica, harmônica, formal e expressiva veio a estabelecer as bases para a próxima geração de compositores românticos. Em 1815, ele completou suas Sonatas para Violoncelo e Piano Nº 4 e Nº 5,[13] agrupadas no Opus 102. Nessas peças, Beethoven introduz uma das características definidoras de sua música tardia: o

[11] Várias fontes traduzem o nome do Rei para o inglês, Frederick William II, e para o francês, Frederic Guillaume II.

[12] No original: "*The problem of establishing a balanced, functional relationship between these two instruments is one that Beethoven approaches in different ways each time that he turns to this ensemble, as he did again in 1808-09 (op. 69) and again in 1815 (op. 102 Nos. 1 and 2)*" (Lockwood, 1977, 174).

[13] Neste caso, a autora está listando as Sonatas de forma corrida, independente do número de Opus.

> compromisso com a complexa escrita fugal de estilo barroco em um contexto romântico. Assim, o movimento conclusivo do Opus 102, Nº 2 é a primeira de nove fugas em grande escala que dominam as obras-primas tardias de Beethoven (Yun, 2013, p. 42).[14]

Além disso, Moskovitz e Todd (2017, p. 162) também afirmam que: "Afinal, seria o primeiro movimento de música de câmara de Beethoven a ser criado inteiramente como uma fuga e, sem dúvida, uma das primeiras visões de seu estilo tardio em sua manifestação mais radical".[15]

Desta forma, como apresentado na tabela abaixo, a fuga da Sonata Op. 102 Nº 2 antecede algumas das principais obras com esta estrutura na produção Beethoveniana.[16]

Tabela 2: Lista das nove fugas em grande escala da terceira fase composicional de Beethoven.

Fugas em grande escala da terceira fase de Beethoven.	**Ano de composição**
1. Sonata para piano e violoncelo em Ré maior, Op. 102, Nº 2. Fuga no terceiro movimento.	1815
2. Sonata para piano, Op. 101, Nº 28. Desenvolvimento na seção do *finale.*	1815-1816
3. Fuga em Ré maior para quinteto de cordas, Op. 137.	1817
4. Sonata para piano em Dó maior, Op. 106, Nº 29 (Hammerklavier). Fuga no final do movimento final.	1817-1818
5. Sonata para piano em Dó menor, Op. 111, Nº 32 Fuga na reexposição do I movimento.	1820-1822
6. Sonata para piano em Lá*b* maior, Op. 110, Nº 31. Fuga no último movimento.	1821
7. Sinfonia N° 9 em Ré menor, Op. 125. Fuga tripla na seção do desenvolvimento do I movimento.	1824
8. Quarteto de Cordas em Si*b* maior, Op. 130.	1825

[14] No original: "*He looked inward for answers to his pain, and his melodic, harmonic, formal, and expressive experimentation laid the groundwork for the next generation of Romantic composers. In 1815 he finished his Sonatas for Cello and Piano No. 4 and No. 5, collectively bound into his Opus 102. In these pieces Beethoven launches one of the defining characteristics of his late music: the commitment to complex Baroque-like fugal writing in a Romantic context. As such, the finale of the Opus 102, No. 2 is the first of nine large-scale fugues that dominate Beethoven's late masterpieces*" (Yun, 2013, p. 42).

[15] No original: "*It would be, after all, the first of Beethoven's chamber-music movements to be crafted entirely as a fugue, and arguably among the earliest visions of his late style in its most radical manifestation*" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 162).

[16] Embora Yun (2013, p. 42) afirme que Beethoven possui nove fugas no repertório de sua terceira fase composicional, encontramos e listamos dez fugas na tabela acima.

A fuga original foi substituída pela *Grosse Fuge* (Op. 133), mas ainda é uma peça importante da obra.	
9. Quarteto de cordas em Dó# menor, Op. 131, Nº 14. Fuga no I movimento - *Adagio ma non troppo* e *molto espressivo*	1826
10. *Grosse Fuge*, Op. 133. Uma das fugas mais desafiadoras e inovadoras de Beethoven, originalmente parte do quarteto de cordas em Si*b* maior, Op. 130.	1825-1826

Como também indica Crawford (1995, p. 122) que "mais da metade das principais obras de Beethoven, a partir deste ponto, é vista como contendo uma fuga em grande escala, e muitas outras apresentam fuguetas, fugatos, cânones e outros tipos de passagens contrapontísticas".[17] A exemplo, inclusive da seção em fugato do segundo movimento da Sonata Op. 102 Nº 1, em Dó maior, *Allegro vivace* (comps. 95-108).

Portanto, dentro deste contexto, suas cinco Sonatas para piano e violoncelo, os Opp. 5, 69 e 102, passam a ter relevância musical e estilística, notadamente naquele momento histórico de expansão da literatura do instrumento. Da mesma forma, abrangem as três fases composicionais de Beethoven neste período de transição para o Romantismo.

Isso posto, a necessidade de compreendermos as Sonatas de Beethoven a partir da abordagem técnica apresentada por Duport está relacionada à sua proximidade e colaboração com o compositor. Segundo Lockwood (2005, p. 111),[18] Beethoven visitou Berlim em 1796, na corte do Rei da Prússia, Friedrich Wilhelm II, que, por sua vez, também era um violoncelista amador e patrono da música. Segundo Lockwood (1977, p. 175) "o rei era, evidentemente, um intérprete aplicado, que dedicava duas horas por dia à música de câmara".[19] Este se cercou de excelentes instrumentistas, inclusive violoncelistas como Luigi Boccherini e os irmãos Jean-Pierre e Jean-Louis Duport (Lockwood, 2005, p. 111).[20]

Assim, no período entre a terceira semana de maio até 3 de julho daquele ano, Beethoven compôs o seu Op. 5, com a possível colaboração de Jean-Louis Duport, com quem realizou a primeira audição dessas duas obras (Lockwood, 1986; Moskovitz, Todd,

[17] No original: "*More than half of Beethoven's major works from this point on are seen to contain a full-scale fugue and many others contain fughettas, fugatos, canons, and other types of contrapuntal passages*" (Crawford, 1995, p. 122).
[18] Musicólogo americano, que tem como suas principais áreas de pesquisa a música Renascentista italiana e a vida e obra do compositor Ludwig van Beethoven — provavelmente um dos mais importantes estudiosos sobre a obra de Beethoven.
[19] No original: "*the King was evidently a conscientious performer who devoted two hours a day to chamber music*" (Lockwood, 1977, p. 175).
[20] Friedrich Wilhelm II tornou-se patrono de Boccherini, que atuou como compositor de câmara da corte em Berlim entre 1786 e 1798, compondo 56 trabalhos para a corte prussiana (Walden, 2004, p. 12).

2017). Destacando que estas Sonatas foram dedicadas ao Rei Friedrich Wilhelm II, e publicadas pela editora Artaria em Viena, já no ano seguinte, ou seja, em 1797 (Lockwood, 1986, p. 18 e 19, 2005, p. 111).

Ademais, Lockwood enfatiza que as duas Sonatas do Op. 5 foram enviadas a Jean-Louis Duport:

> Aparentemente, Beethoven lhe enviou uma cópia com inscrição do Opus 5, uma vez que, em carta, Duport agradeceu a Beethoven pela dedicatória, expressando o desejo de tocá-las com ele. Foi a personalidade de Duport como intérprete que Beethoven capturou como fonte de inspiração para as duas obras (Lockwood, 2003, p. 102; 2005, p. 127).[21]

O que demonstra que o Op. 5 foi, de início, possivelmente dedicado a J. L. Duport, como aponta Wegeler e Ries (1838, p. 109), no entanto, na publicação, dedicado ao Rei Friedrich Wilhelm II (Ed. Albrecht, p. 52). Deste modo, J. L. Duport, que nesta época era o primeiro violoncelista da corte prussiana, foi provavelmente quem demonstrou as amplas possibilidades técnicas do instrumento para o compositor. Assim, Lockwood destaca que:

> Algumas afinidades entre as figurações do violoncelo nas Sonatas de Beethoven, Opus 5, e em alguns dos famosos Estudos do tratado de Duport (que todos os violoncelistas ainda os tocam) mostram algo do que Beethoven deve ter aprendido com ele em Berlim. O mesmo ocorre com uma série de dedilhados para escalas e cordas duplas do violoncelo, que alguém além de Beethoven (talvez o próprio Jean-Louis Duport) escreveu em uma folha de papel rascunho [caderno de notas] do próprio Beethoven, durante este período em Berlim. Em outro lugar nos mesmos papéis, encontramos uma nota escrita por Beethoven para si mesmo, com um lembrete para 'escrever uma mensagem para Duport' (Lockwood, 1986, p. 19).[22]

Desta forma, entendemos que, ao analisarmos as cinco Sonatas para piano e violoncelo a partir da imersão na fundamentação técnica de Duport, por meio da compreensão e análise de seu tratado, teremos subsídio para nos auxiliar no aspecto

---

[21] No original: "*Apparently Beethoven sent him an inscribed copy of Opus 5, for in a letter Duport thanked Beethoven for the dedication and expressed the wish to play them with him. It is Duport's personality as a performer that Beethoven captured to animate both Works"* (Lockwood, 2003, p. 102).

[22] No original: *"Some affinities between cello figurations in Beethoven's Sonatas, Opus 5, and in some of the famous Etudes of Duport's treatise (which all 'cellists still play) show something of what Beethoven must have learned from him in Berlin. So do a set of 'cello fingerings for scales and double stops that someone other than Beethoven (perhaps Jean Louis Duport himself) wrote down on a leaf of Beethoven's own sketch paper during this Berlin period. Elsewhere in the same papers we find a note written by Beethoven to himself as a reminder to 'write a message to Duport*'" (Lockwood, 1986, p. 19).

técnico — uma vez que vários de seus conceitos ainda são atuais e empregados por docentes do violoncelo —, como também na busca das sonoridades e articulações da época. Apesar do violoncelista ter tocado apenas as duas Sonatas do Op. 5 ao lado de Beethoven, influenciando-o diretamente neste período de estadia em Berlim, é presumível que estes fundamentos técnicos possam ter contribuído para que o compositor explorasse cada vez mais os recursos e possibilidades do violoncelo apontados por Duport. Desta forma, viabilizando ampliar as inovações de escrita e de linguagem apresentadas nas Sonatas dos Opp. 69 e 102. Assim, o estudo desta colaboração significativa para história da música, bem como do desenvolvimento da literatura violoncelística, pode nos trazer luz à pesquisa estilística das três fases composicionais de Beethoven, como também nos aproximar do estilo de cada uma das cinco Sonatas, uma vez que o tratado de Duport nos apresenta elucidações de elementos técnicos para a execução das articulações beethovenianas.

1.1. Referencial teórico

A análise dos fundamentos técnicos do violoncelo abordados por Duport em seu tratado certamente pode nos oferecer possibilidades interpretativas das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven, que são fundamentadas com base na contextualização histórica e estética dos três períodos composicionais de Beethoven, em que os Opp. 5, 69 e 102 estão inseridos. Notadamente, ao longo desta pesquisa foram utilizadas fontes primárias a exemplo da primeira edição do Ensaio de Duport, cartas de Duport ao editor Jean-Jérôme Imbault (1753-1832), manuscritos de Beethoven — a exemplo do caderno de esboços Kafka e os manuscritos das Sonatas Opp. 69 e 102 —, primeiras edições das Sonatas Opp. 5, 69 e 102, e de fontes secundárias, que compõem as edições e traduções subsequentes do Ensaio, bem como de duas edições *urtext* do conjunto das cinco Sonatas: Henle Verlag (München, 1971) e Bärenreiter (Kassel, 2004). Além destas fontes relevantes, foram empregados três principais livros de Lockwood, Walden e Moskovitz e Todd. O trabalho de Lockwood (2003, 2005), intitulado *Beethoven: the Music and the Life*, nos apresenta uma contextualização histórica da vida e obra de Beethoven, Walden (2004), *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, aborda a história do desenvolvimento técnico do violoncelo e um pouco sobre a vida de Jean-Louis Duport. Como também o trabalho de Moskovitz e Todd (2017), *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, que apresenta

uma abordagem histórica e analítica das cinco Sonatas, objeto deste estudo. Ademais, trabalhos importantes, que auxiliaram na contextualização estética e histórica, como Lockwood (1977, 1986, 1992, 1998), sobre a vida e obra de Beethoven, além de Campbell (1999, 2004), Watkin (1994), que contextualizam a vida e obra de Jean-Louis Duport. E ainda, trabalhos importantes de Kerman (1970), Cooper (1970), Watkin (1994), Lodes (2004) e Kennaway (2014, 2021) que contribuíram para os estudos documentais de Beethoven e Duport.

Para esta pesquisa encontramos três trabalhos que consideramos relevantes sobre as cinco Sonatas de Beethoven, que nos auxiliaram, como parte do referencial teórico para o presente estudo. A dissertação de mestrado de Crawford (1995), *Beethoven's Five' cello sonatas*, que contextualiza as circunstâncias da vida e as três fases composicionais de Beethoven, além de conter uma análise estrutural e interpretativa das cinco Sonatas. O segundo trabalho relevante é a tese de doutorado de Mi Yeon Yun (2013), *A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality*, que fundamenta uma visão igualitária entre o papel do violoncelo e piano nas cinco Sonatas de Beethoven, além de abordar relações entre estas obras e as três fases composicionais do compositor. O terceiro trabalho é a dissertação de mestrado de Chen-Merrett (2006), *Beethoven and the violoncello: The Influence of Jean-Louis Duport* (1749-1819), que apresenta as influências técnicas de Jean-Louis Duport, que segundo a autora foi um dos principais colaboradores para a composição das Sonatas para piano e violoncelo, Op. 5 de Beethoven, no período que esteve em Berlim juntamente com Duport.

Deste modo, o presente estudo possibilitou a identificação, compreensão e discussão dos conceitos abordados por Jean-Louis Duport em seu tratado, com a finalidade de contribuir com sugestões técnicas, pedagógicas e interpretativas para auxiliar na concepção de uma performance historicamente informada deste repertório. Ademais, segue como Apêndice IV à tese de doutoramento, uma versão em português do tratado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet,* escrito por J. L. Duport, desta maneira, possibilitando a aproximação da comunidade de violoncelistas que tem o português como língua materna, a conhecer e entender um dos primeiros tratados que estabelecem os fundamentos técnicos do instrumento.

1.2. Sobre o tratado de Jean-Louis Duport

Apesar do transcorrer de mais de 200 anos de história, modificações no próprio instrumento e aprimoramento técnico instrumental, consideramos que o estudo do tratado de Duport é de fundamental importância para a compreensão dos conceitos técnicos do violoncelo na busca de subsídio para as decisões interpretativas, com um olhar para os séculos XVIII e XIX. Além disso, notadamente, muitos dos aspectos abordados no tratado ainda são atuais.

Este Ensaio, inicialmente publicado em 1806, adquiriu tamanha importância que ganhou uma segunda edição em 1824 e uma terceira em 1840. Além disso, foi publicada uma edição bilíngue francês-alemão, em Offenbach na Alemanha (1809), edição esta que foi revisada, reduzida e traduzida para o idioma alemão — acreditamos que essa edição tenha sido feita com a participação ou aprovação do próprio Duport, uma vez que ele expressou em uma de suas correspondências ao editor Imbault (Duport, 1804), que professores em Berlim estavam o persuadindo a fazer a tradução para o alemão para que assim aparecesse nos dois idiomas, como está feita nesta edição —; uma edição em italiano, em Milão (1836),[23] editada pelo violoncelista e professor do conservatório de Milão, Vincenzo Merighi (1795-1849); uma edição em inglês, publicada em Londres (1852); uma edição trilíngue, francês-inglês-alemão, publicada também em Offenbach (1880), além de uma recente edição crítica, traduzida e comentada em japonês, publicada em Tokyo (2024), pelo violoncelista Tomofumi Shimané.[24]

Deste modo, conforme apresentado na tabela contendo todas as edições do Ensaio de Duport com suas respectivas informações editoriais, além de todas as capas destas referidas edições em ordem de publicação:

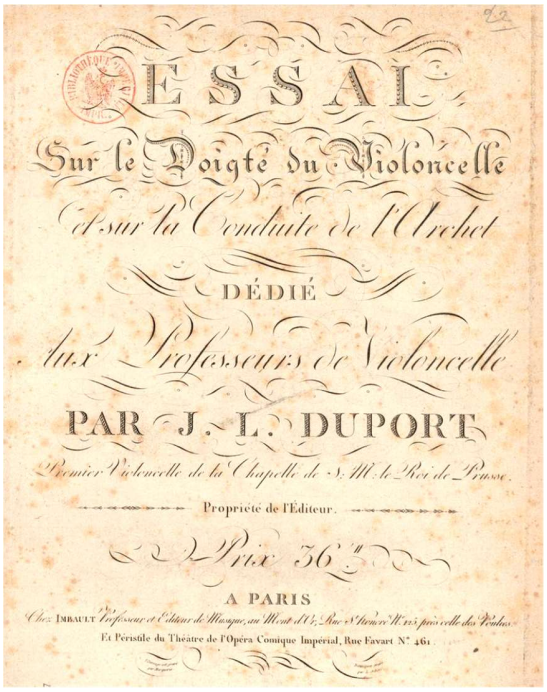
---

[23] Segundo a Biblioteca centrale della Regione Siciliana 'A. Bombace' Palermo ver: https://bit.ly/4eYZ756

[24] O violoncelista Shimané, que publicou a edição crítica em japonês, em mensagem de Messenger diz: "Na minha própria tese de doutorado em 2020, também estudei a técnica descrita por Duport, especificamente em relação à técnica da viola da gamba, como o próprio Duport escreveu no Capítulo 17, e a técnica do portamento, que ele reconhece no Capítulo 4, em obras de Beethoven, e eu estava pesquisando sobre as sugestões historicamente antigas de portamento que podem ser encontradas nos exercícios do método de Cupis em 1772, que foi aluno de Berteau. Minha dissertação de doutorado está disponível apenas em japonês, então é difícil disseminá-la mundialmente. https://geidai.repo.nii.ac.jp/records/1255 " (Shimané, 2024, como mensagem de Messenger).
No original: *"In my own doctoral dissertation in 2020, I also studied the technique described by Duport, specifically in relation to the viola da gamba technique, as Duport himself wrote in Chapter 17, and the portamento technique, which he acknowledges in Chapter 4, in works by Beethoven, and I was researching on the historically old portamento suggestions that can be found in the exercises 1772 of Cupis, who was the student of Berteau. My doctoral dissertation is only available in Japanese, so it is difficult to disseminate it worldwide.* https://geidai.repo.nii.ac.jp/records/1255 *"* (Shimané, 2024, como mensagem de Messenger).

Tabela 3: Tabela das edições do Ensaio de Jean-Louis Duport

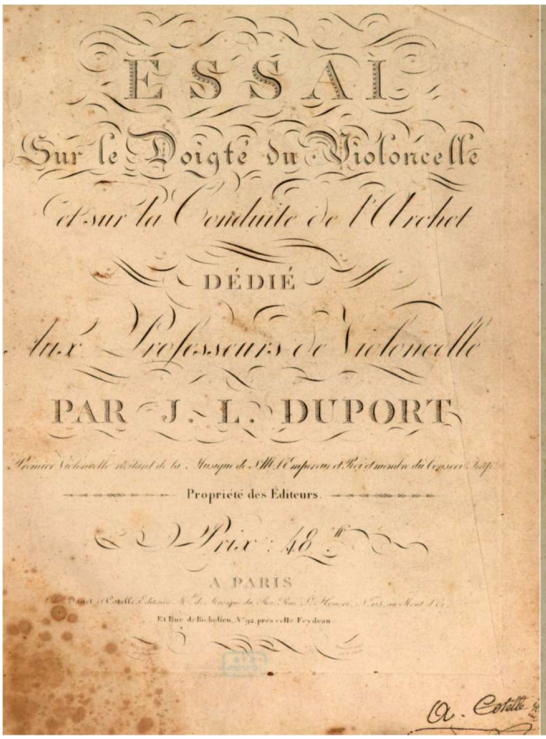
Título	Editor	Editora	Ano de publicação	Idioma	Local	Ed. original ou Ed. revisada
Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet	Jean-Louis Duport	Imbault	1806	Francês	Paris	Edição original
Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet	Jean-Louis Duport	Johann André	1809	Francês-Alemão	Offenbach	Edição revisada (acredita-se que essa edição foi feita pelo próprio Duport)
Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet	Jean-Louis Duport	Janet et Cotelle	1824	Francês	Paris	Edição original
Metodo per violoncello de J.L.Duport	Ed. Vincenzo Merighi	F. Lucca	1836	Italiano	Milão	Edição revisada
Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet	Jean-Louis Duport	A. Cotelle	1840	Francês	Paris	Edição original
Essay on Fingering the Violoncello and on the Conduct of the Bow	Trad. John Bishop	R. Cocks & Co.	1852	Inglês	Londres	Edição original
Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet	Ed. August Lindner	Johann André	1880	Francês-Inglês-Alemão	Offenbach	Edição revisada (oriunda da edição bilíngue, 1809)
Duport: *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduit de l'archet.*	Ed. Tomofumi Shimané	Ongaku No Tomo	2024	Japonês	Tokyo	Edição revisada, traduzida e comentada
Ensaio sobre a Digitação do Violoncelo e a Condução de Arco	Ed. Amanda Melo Massa e Felipe Avellar de Aquino	————	2025	Português	João Pessoa - Brasil	Ainda não publicada



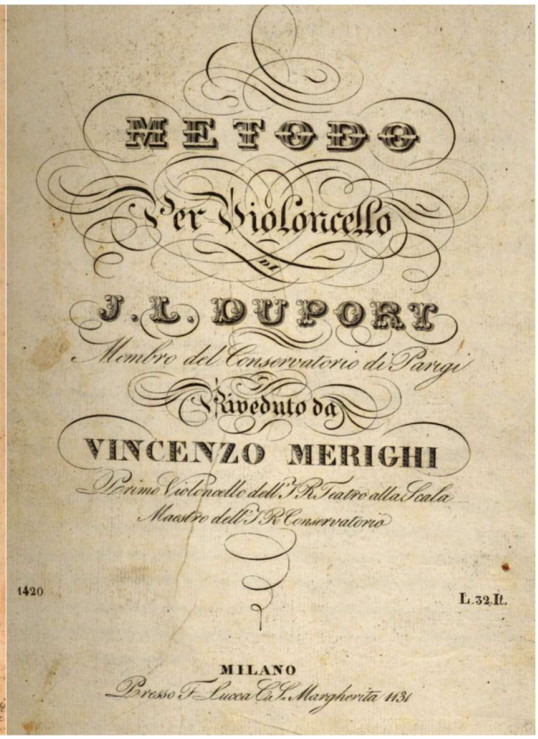
ESSAI
Sur le Doigté du Violoncelle
et sur la Conduite de l'Archet
DÉDIÉ
aux Professeurs de Violoncelle
PAR J. L. DUPORT
Premier Violoncelle de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse.
Propriété de l'Éditeur.
Prix 36 f
A PARIS
Chez IMBAULT Professeur et Editeur de Musique, au Mont de Piété, Rue St Honoré N° 115 près celle des Vieux Augustins
Et Péristile du Théâtre de l'Opéra Comique Impérial, Rue Favart N° 461



ESSAI
sur le Doigté du
Violoncelle
&
sur la conduite de l'Archet,
dédié
aux Professeurs de Violoncelle,
par
J. L. DUPORT,
Premier Violoncelle de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse.
Français avec la traduction allemande.
N° 2599. Prix f 11.–
A Offenbach s/m, chez J. André.



ESSAI
Sur le Doigté du Violoncelle
et sur la Conduite de l'Archet
DÉDIÉ
aux Professeurs de Violoncelle
PAR J. L. DUPORT
Premier Violoncelle ordinaire de la Musique de S. M. l'Empereur et Roi et membre du Conservatoire
Propriété des Éditeurs
Prix 48 f
A PARIS
Et Rue de Richelieu N° 92 près celle Feydeau



METODO
per Violoncello
DEL
J. L. DUPORT
Membro del Conservatorio di Parigi
Riveduto da
VINCENZO MERIGHI
Primo Violoncello dell'I. R. Teatro alla Scala
Maestro dell'I. R. Conservatorio
1420
L. 32 It.
MILANO
Presso F. Lucca C.ª S. Margherita 1131



Figura 1: Capas de todas as edições do Ensaio de Duport em ordem de publicação. A primeira edição (1806), edição bilingue francês-alemão (1809), reimpressão da primeira edição (1824), edição em italiano (1836), segunda reimpressão da primeira edição (1840), edição em inglês (1852), edição trilíngue francês-alemão-inglês (1880) e edição em japonês (2024).
Fonte: (Duport, 1806, 1809, 1824, 1836, 1840, 1852, 1880, 2024).

A primeira tradução para o idioma inglês recebeu o título literal de *Essay on Fingering the Violoncello and on the Conduct of the Bow* (1852), foi elaborada por John Bishop, e foi esta a principal edição utilizada na presente pesquisa, sendo também empregada a versão trilíngue (1880), traduzida por August Lindner. Apesar de esta última tradução possuir pequenas revisões e expansões feitas no texto pelo próprio Duport, não se verifica nenhuma modificação que alterasse a essência e os fundamentos deste tratado. Desta forma, em vista de uma melhor transcrição para o português, nos baseamos principalmente nestas duas fontes do Ensaio.

Além disso, na edição que produzimos houve reformulações da notação musical nos exemplos, uma vez que, na primeira edição em inglês, Duport (1806, p. 4) menciona que usa apenas duas claves, a de Fá e Sol, em seus exemplos, como também nos 21 Estudos anexos ao tratado, como a prática comum nos processos editoriais e publicações da época.[25] Assim, nesta primeira edição em inglês, a clave de Sol não é empregada no âmbito do sistema geral de claves, de maneira que esta clave é utilizada no tratado a fim de ser lida uma oitava abaixo pelo violoncelista. Assim, a nota Sol da segunda linha da clave de Sol equivale à nota Sol do quarto espaço do pentagrama da clave de Fá.

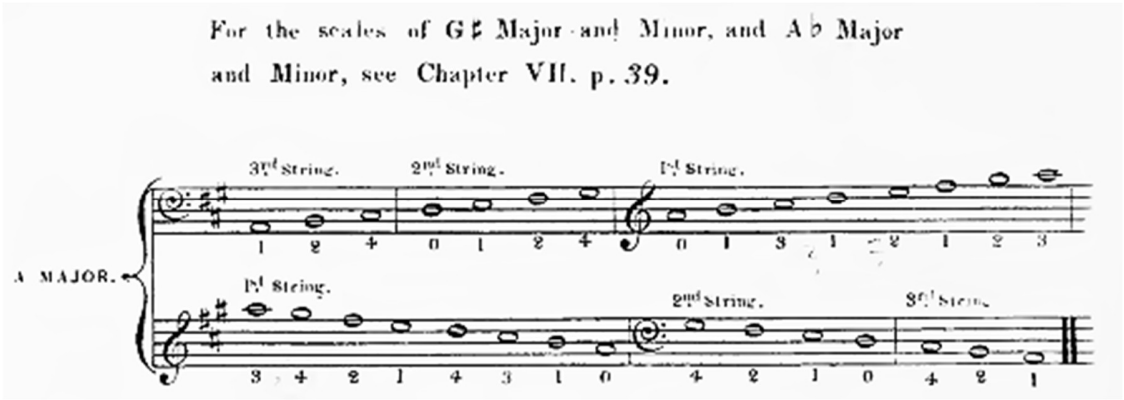


Figura 2: Exemplo da utilização da clave de Sol para lermos como uma oitava abaixo da referência de como usamos esta clave na atualidade. Portanto, a partir desta abordagem, o Lá na clave de Sol, também poderia ser escrito na quinta linha da clave de Fá.
Fonte: (Duport, 1852, p. 16).

[25] Pelo fato desta autora não ser francófona, a tradução para a língua portuguesa foi feita a partir da edição em inglês de John Bishop de 1852, desta feita, ao longo do texto, faremos citações das duas edições. Quando pertinente, de uma forma mais geral faremos a citação a partir da edição de 1806, mas com relação a pontos específicos, em citações diretas e indiretas, utilizamos a edição em inglês de 1852 com as suas respectivas paginações.

Deste modo, para mantermos uma tradução atualizada e acessível, todos os exemplos deste tratado foram transcritos para a notação moderna. Nota-se, por exemplo, o uso da clave de Dó da quarta linha — que ocorre na tradução de Lindner —, a indicação das cordas em numeral romano, além do dedilhado, sempre que possível, acima das notas. Conforme exemplo abaixo:

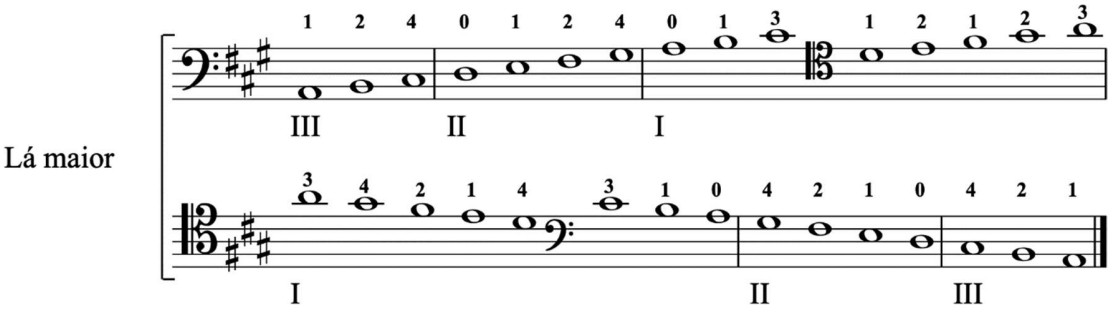


Figura 3: Exemplo da escala anterior em Lá maior escrita na notação moderna, com o uso da clave de Dó na quarta linha, a indicação da corda em numeral romano e o dedilhado acima das notas.
Fonte: a autora.

Ademais, para esta tese, fundamentamos o nosso objeto de pesquisa no contexto da performance historicamente informada de Harnoncourt, que assim a define:

> a execução "autêntica" da música histórica tem sido cada vez mais exigida, e importantes intérpretes pretendem fazer disso um ideal. Tenta-se fazer justiça à música antiga, recriando-a segundo o espírito do tempo em que foi concebida. Esta concepção com relação à música histórica — não trazê-la ao presente, mas recolocá-la no passado — (Harnoncourt, 1998, p. 18).

Assim, embasamos este trabalho a partir de um olhar analítico e crítico sobre o tratado de Duport, em busca de uma aproximação dos parâmetros técnico-interpretativos do violoncelo do final do séc. XVIII e início do séc. XIX. Considerando-se a contextualização da técnica moderna do violoncelo, o que viabiliza enfatizar os conceitos que ainda são empregados nos dias de hoje. Como exemplo, podemos destacar a fala do violoncelista e pedagogo Steven Doane[26] em palestra *on-line* para o portal CelloBello.[27] Doane aborda o movimento de mudança de direção do arco, ao comparar o trajeto que o braço direito percorre ao longo do movimento, similar à uma onda, de cima para baixo, em seguida, menciona conceitos que Duport apresenta em seu tratado:

[26] Professor na Eastman School of Music da Universidade de Rochester nos Estados Unidos.
[27] A palestra *on-line* com o professor Steven Doane está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xGUoipjLh1s&t=3017s .

> Duport costumava abordar sobre a mudança de arco do talão, a ponta do arco deve ir em direção ao carpete,[28] e isso geralmente é em direção ao tapete, então eu uso um pouco disso, eu chamo de arco de sorriso, ou arco de sorriso pretensioso que a ponta estende, vai estender um pouco para a câmera aqui. Então essa é a reprodução paralela ao chão que estou usando, se tento manter o arco absolutamente reto todo o caminho da mudança, tento suspender meu braço — tornando-se tenso — então quero liberar um pouco, é um pequeno ângulo para mexer o arco durante a mudança [de direção de arco] (CelloBello, 2020).[29]

Deste modo, Doane se utiliza da passagem que Duport descreve em seu tratado para se expressar sobre como ele pensa o movimento da mudança de direção do arco:

> Se no movimento ascendente e descendente do arco é para passar horizontalmente sobre as cordas, torna-se necessário que o pulso se mova como uma dobradiça, caso contrário, a ponta do arco, no movimento para baixo, estaria em direção ao chão e no movimento para cima em direção ao céu. Isso pode ser chamado de movimento contrário da mão, e deve ser dada atenção especial para que ele não seja nem muito forte nem muito fraco. Se for tomado o devido cuidado para que a crina forme sempre um ângulo reto com a corda, esse movimento contrário virá naturalmente e por si só (Duport, 1880, p. 140).[30]

Como visto, Steven Doane emprega os conceitos de Duport para explicar o movimento do braço direito, principalmente sobre a região do pulso, no qual Duport faz referência ao movimento de uma dobradiça, como também do movimento circular do braço — em específico o cotovelo — sobre o qual Doane faz referência a uma onda. Esta correlação é feita para expressar a forma que o arco deve passar sobre as cordas, com a crina em ângulo reto em relação à corda, com vistas a se obter um som legato e fluido a partir da condução do arco.

Como pode se verificar, além de aplicar os fundamentos de Duport para uma abordagem historicamente informada, destacamos que, embora este tratado tenha sido publicado há pouco mais

---

[28] Para Steven Doane, o início do som nunca é produzido com o arco paralelo ao cavalete. Para isso, deve haver uma inclinação da vareta do arco, desta forma, descrevendo um semicírculo, que ele chama de formato de sorriso.

[29] No original: *"Duport used to say at the change of bow at the frog, the tip of the bow should go oblivious toward the tapestry, and that's generally towards the carpet, so I use a little bit of, I call it the smile bow, or a smirk bow that the tip reaches out, it's gonna reach out a little bit towards the camera here. So that's the playing parallel to the floor that I'm using, if I try to maintain it absolutely straight bow all the way to the change, I tend to try to suspend my upper arm and it becomes tense, so I wanna release a little bit, it's a tiny bit of an angle to stir the bow through the change"* (Doane, 2020).

[30] No original: *"If in the up and downstroke the bow is to pass horizontally over the strings, it is necessary that the wrist moves like a hinge, else the point of the bow would, in the down-stroke be directed towards the ground, and in the upstroke towards the sky. This may be called the counter-motion of the hand, and particular attention must be paid to its being neither too strong nor too weak. If proper care is taken that the hair forms always a right angle with the string, this countermotion will come quite naturally and of itself*" (Duport, 1880, p. 140).

de 200 anos, podemos nos utilizar destes conceitos até os dias atuais. Ademais, Dreyfus afirma que:

> Em absoluto, a Música Antiga não retorna ao passado, mas reconstrói o objeto musical no aqui e no presente, permitindo falar de um assunto novo e até o momento silenciado. Para se avaliar e conectar esses momentos aparentemente distintos dentro da Música Antiga é, como eu vejo, o objetivo de uma teoria adequada (Dreyfus, 1983, p. 304).[31]

Portanto, a partir deste conceito, propomos uma discussão sobre a visão atual da técnica do instrumento em paralelo ao tratado de Duport, com o objetivo de elucidar questões técnicas e interpretativas para este repertório. Salientando a afirmativa de Harnoncourt (1998, p. 19), na qual "os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara".

Além da relevância histórica e musical das cinco Sonatas de Beethoven, que estão bem delimitadas e refletem o desenvolvimento técnico e da escrita para o violoncelo entre as suas três fases composicionais, podemos observar as influências da relação compositor-intérprete estabelecida por Beethoven e Duport. Em vista disso, Duport, como demonstraremos, foi responsável por apresentar alguns parâmetros de dedilhados e arcadas nas duas primeiras Sonatas.

1.3. Questões editoriais da tradução do Ensaio de J. L. Duport

São muitos os desafios quando decidimos realizar um trabalho de tradução de um tratado histórico como este do violoncelista francês Jean-Louis Duport. Primeiramente, por ter sido escrito há um pouco mais de duzentos anos, em 1806, notadamente, trata-se de um documento que possui uma linguagem arcaica no idioma original, como também em suas traduções. Em segundo lugar, por conter muitos elementos descritivos sobre questões de posicionamento e de movimento, como por exemplo: descrição sobre posicionamento da mão esquerda e direita, relação dos dedos com a corda do violoncelo, entre outros, os quais demandam extremo detalhamento por parte do autor e, consequentemente, para o tradutor.

---

[31] No original: *"Early Music does not return to the past at all but reconstructs the musical object in the here and now, enabling a new and hitherto silenced subject to speak. To survey and connect these seemingly discrete moments within Early Music is, as I see it, the aim of an adequate theory"* (Dreyfus, 1998, p.304).

Dessa forma, foram tomadas diversas decisões, primeiramente quanto a uma tentativa de modernização da linguagem, com o intuito de deixá-la mais clara e objetiva para os dias atuais, sem se desvirtuar do texto original. Segundo, buscou-se manter a fidelidade das ideias do autor comparando com outras traduções, como a versão original do francês, a tradução para o italiano e as duas traduções para a língua inglesa. Isso posto, compreendemos nossas limitações enquanto tradutora, especialmente por não ser uma pessoa de formação francófona. Dessa forma, esta tradução não é baseada de maneira rigorosa na fonte primária, uma vez que decidimos nos utilizar principalmente das traduções para o inglês de John Bishop (1852) e August Lindner (1880), que já possuem uma linguagem um pouco mais moderna.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa iniciada em dezembro de 2020, para o estudo comparativo das contribuições de Duport à performance das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven. Assim, esta tradução do Ensaio de Duport foi feita como fonte auxiliar e apresentada como um apêndice à tese. Desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisas em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas e o Laboratório de Estudos Interpretativos — LEI/UFPB, no PPGM da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desse modo, acreditamos também que podemos contribuir para o ensino do violoncelo, oferecendo uma versão em português como fonte de pesquisa e difusão deste Ensaio.

Acerca das nossas decisões editoriais, notadamente quanto à diagramação dos exemplos, decidimos manter a proximidade à referência da primeira edição deste Ensaio, em francês. No entanto, foram necessárias algumas adaptações para a escrita moderna em pontos que se tornaram necessários para que os violoncelistas atuais possam utilizar este material da melhor forma possível.

Neste sentido, apontamos que todos os exemplos estão editados com o emprego das três claves (Fá, Dó e Sol), quando necessário. Isso foge à prática recorrente no período de Duport, que consistia em evitar a clave de Dó, empregando a clave de Sol transposta uma oitava abaixo em sua leitura. Essa era uma prática comum até a primeira metade do Século XIX, pois os instrumentistas deduziam facilmente o emprego da transposição de oitava. No entanto, foi algo que se perdeu com o passar do tempo, sendo motivo de imprecisões e dúvidas por parte dos violoncelistas, que se acostumaram com a utilização das três claves.

A partir dos padrões editoriais atuais, decidimos modernizar todos os exemplos musicais para o melhor entendimento dos violoncelistas. Desta forma, além da utilização das três claves,

como Lindner editou em sua versão trilíngue (1880), posicionamos também os dedilhados acima das notas. Ademais, sempre que possível, modernizamos a forma de referenciar as cordas do violoncelo, empregando os numerais romanos (I, II, III e IV), e utilizamos o numeral ordinal para referência das posições da mão esquerda. Além disso, implementamos a escrita moderna para os símbolos como corda solta, que é determinado pelo número zero (0), o harmônico representado por um pequeno círculo (○), e o dedo polegar da mão esquerda, que é indicado pelo símbolo ⚲. Ajustamos também a forma que é representado o harmônico artificial, assim, utilizamos a notação normal para a nota que é presa e a figura em formato de diamante para a nota que encosta o dedo levemente. Portanto, nossas decisões se deram pela escolha de aproximar um dos primeiros tratados sobre técnica do violoncelo aos dias atuais.[32]

Mediante uma análise comparativa entre todas as edições, observamos que na edição bilíngue, francês e alemão, de 1809, edição publicada três anos após a primeira publicação, o texto se encontra editado e mais conciso. No entanto, Lindner, na sua edição trilíngue, do ano de 1880, em sua nota do editor, expressa claramente que o texto é mais curto, e que fez apenas as correções da tradução em alemão, em referência à edição bilíngue. Isso nos leva a crer que, em 1809, esta edição mais concisa foi possivelmente motivada pela necessidade de encurtar o texto a fim de inserir a tradução em alemão. Dessa forma, em vista das dificuldades de publicação naquela época, essa revisão provavelmente teve a participação ou a aprovação de Duport, deixando a linguagem do texto mais clara e sucinta.

Portanto, a presente edição é uma tradução para o português com base nas edições em inglês de Bishop (1852), da versão trilíngue, em francês, inglês e alemão, de Lindner (1880), com o auxílio da primeira edição de Duport (1806), além da edição em italiano de Vincenzo Merighi (1836). Para maior clareza e objetividade ao leitor, é considerada a referência à edição bilíngue (1809), que utiliza duas fontes distintas para diferenciar a língua francesa e alemã, decidimos distinguir os textos da edição de Bishop, cuja a tradução se encontra integralmente neste trabalho, com a fonte *Times New Roman*. Ademais, os poucos parágrafos adicionados da edição de Lindner, estão sublinhados nesta tradução. Da mesma forma, informamos através de notas de rodapé, as passagens que foram eventualmente omitidas na edição de Lindner. Visto que, a tradução em inglês

[32] Aqui expressamos nossos agradecimentos a Daniel Luna pela inestimável contribuição na transcrição de todos os exemplos deste tratado para a notação musical moderna.

da edição de Bishop é referente ao texto integral da primeira edição deste tratado, enquanto a edição trilíngue de Lindner é uma edição referente ao texto mais conciso da edição bilíngue.[33]

1.4. A trajetória da pesquisa

Este trabalho dá continuidade à pesquisa iniciada no mestrado sobre métodos e tratados de ensino do violoncelo.[34] Visto que, em nossa dissertação, foi realizada uma análise comparativa entre dois métodos de violoncelo voltados para crianças de 4 a 10 anos. Para isso, foram utilizados como objeto da pesquisa o método Suzuki *Cello School*, desenvolvido pelo violinista e pedagogo japonês Shinichi Suzuki (1898-1998), e o método Sassmannshaus *Early Start on the Cello*, elaborado pelo violinista e pedagogo alemão Egon Sassmannshaus (1928-2010), em coautoria com seu filho, Kurt Sassmannshaus.[35] A partir da análise crítica, por meio do modelo C(L)A(S)P (*composition, literature, audition, skill acquisition, performance*), formulado pelo pesquisador e educador musical, Keith Swanwick, foi feita uma proposta de abordagem complementar entre ambos os métodos, com o objetivo de enriquecer a discussão sobre o processo de ensino-aprendizagem do violoncelo, sem, contudo, ultrapassar os limites de seus respectivos fundamentos filosóficos.

Por outro lado, a presente tese aborda o *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, de Jean-Louis Duport, como base para uma análise dos fundamentos e abordagem da técnica do violoncelo a fim de estabelecer relações com as cinco Sonatas para piano e violoncelo de Ludwig van Beethoven, bem como, incluir uma investigação aprofundada a partir de manuscritos e documentos históricos, contribuindo para a pesquisa musicológica da relação compositor-intérprete do idiomatismo do violoncelo apresentado por Duport e a performance

[33] A tradução completa em português encontra-se na forma de apêndice a esta tese de doutorado.
[34] Segundo Reys e Garbosa (2010, p. 108) "Tanto na área de educação quanto na área de música, o termo "método" assume diferentes significados, remetendo a uma proposta de ação pedagógica, a maneiras de ensinar e organizar o trabalho do professor. Além disso, o termo refere-se ao objeto livro, ou seja, à materialização de uma proposta". Dessa forma, o método foca na aplicação prática de uma proposta pedagógica, centrando-se no aprendizado técnico e na aplicação de um conteúdo específico. Por outro lado, o tratado se distingue como uma obra mais teórica e abrangente, com o objetivo de expor e aprofundar o entendimento sobre um determinado assunto. Frequentemente escrito de maneira mais formal e detalhada, o tratado se caracteriza por seu caráter reflexivo.
[35] Para maior aprofundamento, ver dissertação "Uma análise crítica dos métodos Suzuki e Sassmannshaus para o ensino do violoncelo: características e possibilidades de abordagem" disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11323 .

historicamente informada das Sonatas para violoncelo e piano de Beethoven, a partir de conceitos abordados no tratado de Duport.

Com isso, durante os primeiros três anos deste doutorado foram apresentadas as cinco Sonatas para violoncelo e piano em sua íntegra, distribuídas nos dois primeiros Recitais. Além disso, para concluir o ciclo de recitais propostos neste doutorado, o terceiro e último Recital foi dedicado à performance de nove dos 21 Estudos mais importantes de J. L. Duport. De maneira que o repertório selecionado para os três recitais está intimamente relacionado ao objeto da pesquisa. Assim a escolha destes Estudos, dispostos em ordem distinta para o Recital, foi motivada primeiramente pela relação de tonalidades com as cinco Sonatas para piano e violoncelo (Sonatas Nº 1 em Fá maior e Nº 2 em Sol menor, Op. 5; Sonata em Lá maior, Op. 69; e Sonatas Nº 1 em Dó maior e Nº 2 em Ré maior, Op. 102) e o os três conjuntos de tema com variações para violoncelo e piano (12 variações em Sol maior**,** WoO 45; 12 Variações em Fá maior, Op. 66; e 7 Variações em Mi bemol maior, WoO 46) de Beethoven.[36] Além disso, estes Estudos contemplam diferentes aspectos técnicos do violoncelo, como o uso de cordas duplas — tema amplamente abordado no tratado de Duport —, arpejos, sistema de dedilhados para escalas cromáticas, variadas articulações, entre outros. Esta seleção também inclui quatro dos estudos mais relevantes para a construção da técnica do violoncelista, segundo János Starker (1924-2013), considerado um dos violoncelistas mais influentes do século XX. Salientando que Starker gravou o álbum intitulado *The Road to Cello Playing*, no qual uma seleção criteriosa de repertório explora diversos aspectos da técnica do violoncelo, desde a precisão rítmica e articulação até a expressividade e controle do arco. Entre os estudos selecionados por Starker estão: Estudo Nº 7 em Sol menor e 13 em Mi menor de Jean-Louis Duport, Estudo Nº 8 em Ré maior de Jean-Pierre Duport,[37] além do Capricho Nº 7, Op. 25, de Alfredo Piatti (1822-1901), que se mostrará relevante para esta pesquisa, no que tange o desenvolvimento da escrita para o violoncelo no século XIX.

Apesar do propósito inicial do Tratado de Duport ser a construção da técnica do violoncelista, é evidente que os estudos propostos também possibilitam a criação de uma linguagem expressiva. Embora desafiadores, esses estudos possuem um caráter melódico que permitem ao intérprete explorar nuances musicais e expressividade, demonstrando que a prática da técnica pode ser ao mesmo tempo musical.

[36] Ver programas como Apêndice II a esta tese.
[37] Embora escrito por J. P. Duport, este estudo é parte dos 21 Estudos de Duport anexos ao tratado.

Duport compôs a maioria dos Estudos com o acompanhamento de um segundo violoncelo — destinado ao professor —, sendo o Estudo Nº 7 e 8 os únicos tocados exclusivamente *solo*. Assim, o Estudo Nº 8 demonstra a capacidade do violoncelo tocar duas vozes simultâneas, uma escrita que J. S. Bach já havia explorado em suas Suítes para violoncelo *solo* no início do século XVIII.

Além disso, foram também apresentadas a obra *Canto sopra uno Studio di Duport*, que contém o Estudo Nº 7 na íntegra, sobre o qual A. Piatti compôs um acompanhamento de piano e uma melodia para voz da adaptação da poesia do libretista Felice Romani. O referido Estudo de Duport aborda uma articulação constante em arpejos, que podemos escutar como uma textura sonora, que neste período era uma escrita praticamente nova para o violoncelo. Piatti, por sua vez, publicou os seus 12 Caprichos para violoncelo *solo*, Op. 25, cujo Capricho Nº 7, não coincidentemente, contém o mesmo estilo de escrita do Estudo Nº 7 de Duport. Na verdade, uma expansão dessa articulação, que, em nossa pesquisa, chamamos de escrita textural — conforme será apresentado mais adiante. Desta forma, buscamos demonstrar a importância e o legado de Duport para o desenvolvimento da linguagem do violoncelo ao longo do século XIX e seus desdobramentos em algumas das principais obras do repertório.

Ademais, a pesquisa também contou com o acesso a manuscritos, cadernos de rascunhos e correspondências, por meio dos acervos da British Library, onde encontra-se preservado o caderno de manuscritos Kafka; da Bibliothèque Nationale de France, onde estão localizadas as cartas de Duport endereçadas ao seu editor e que, até o momento, não são mencionadas em nenhuma das pesquisas com as quais nos deparamos; e da Biblioteca Civica Angelo Mai, onde encontram-se documentos e registros iconográficos sobre Piatti, incluindo uma cópia do tratado de Duport presenteada a Piatti quando ele tinha apenas 14 anos e dois fólios de manuscrito de Beethoven referente aos rascunhos das Sonatas Op. 5, que foram doados a Piatti em 1858. Esta última, em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti, representada pela Dra. Annalisa Barzanò, onde está preservado o acervo de A. Piatti. Além de contribuições da Beethoven-Haus Bonn, na Alemanha.

Por ocasião da Conferência Internacional *The Romantic Cello*, realizada em Bérgamo, Itália, que tratou sobre o desenvolvimento do violoncelo no século XIX, realizamos uma visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, o que possibilitou o acesso direto ao acervo da coleção Piatti-Lochis. Nesta conferência

apresentamos o trabalho *Expanding Possibilities: Jean-Louis Duport's Treatise and its Legacy Beyond the 19th Century*, juntamente com o prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino. Na ocasião, também tivemos a oportunidade de estabelecer discussões aprofundadas com a Dra. Barzanò, reconhecida como a maior autoridade sobre A. Piatti no aspecto histórico. A seguir, algumas fotos desta visita e do Congresso:

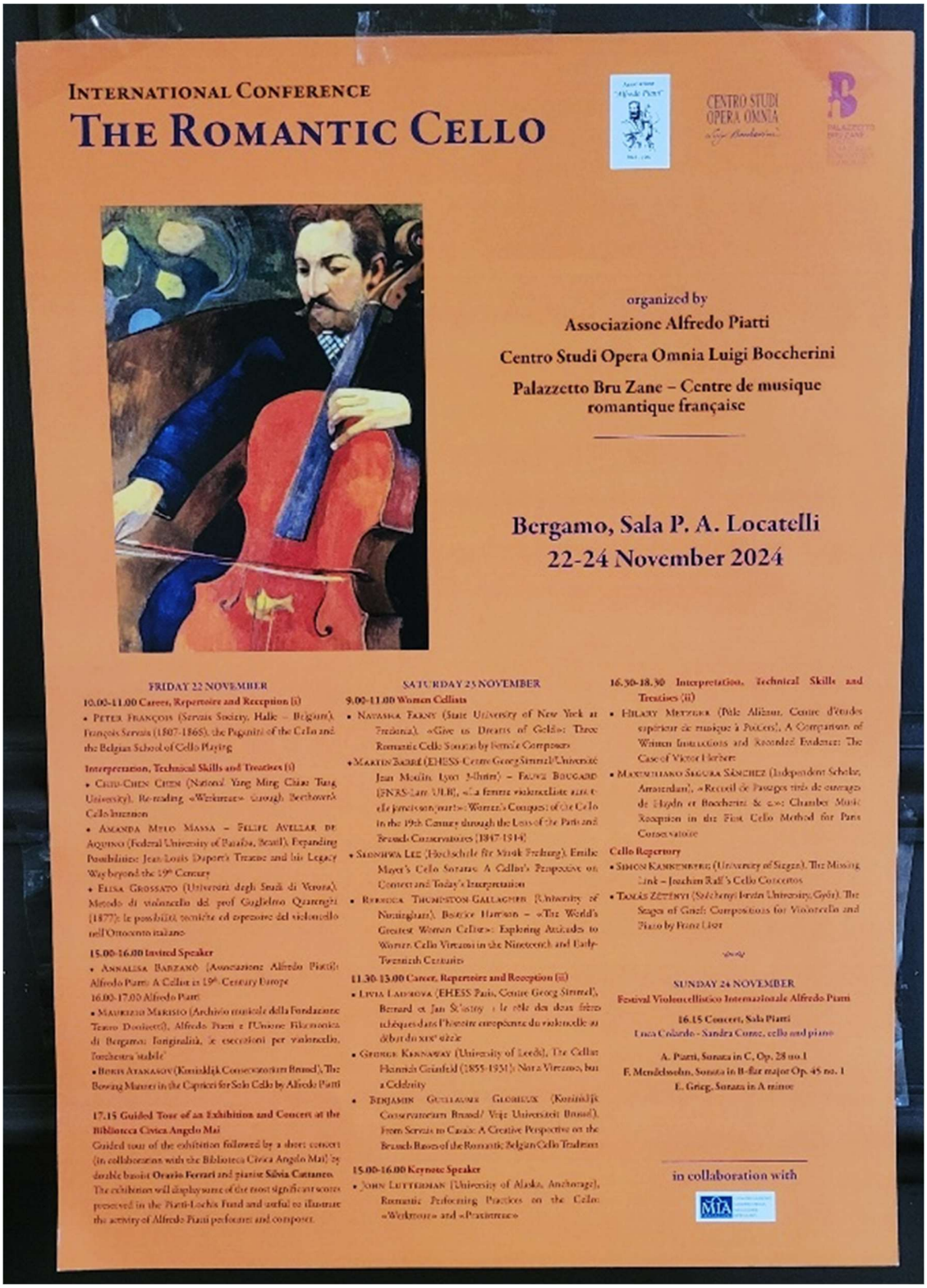


Figura 4: Cartaz da Conferência Internacional *The Romantic Cello*, entre os dias 22-24 de novembro de 2024, na Sala P. A. Locatelli em Bergamo, Itália.
Fonte: a autora.



Figura 5: Apresentação na Conferência Internacional *The Romantic Cello*, entre os dias 22-24 de novembro de 2024, na Sala P. A. Locatelli em Bergamo, Itália.
Fonte: a autora.

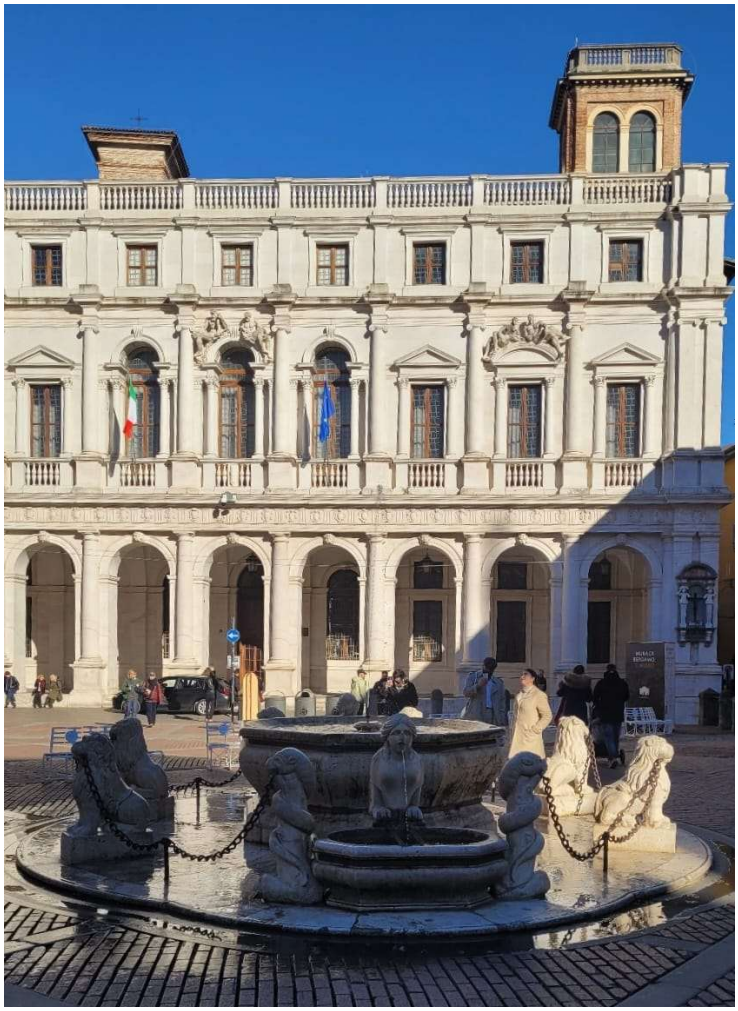


Figura 6: Fachada da Biblioteca Civica Angelo Mai em Bergamo, Itália.
Fonte: a autora.

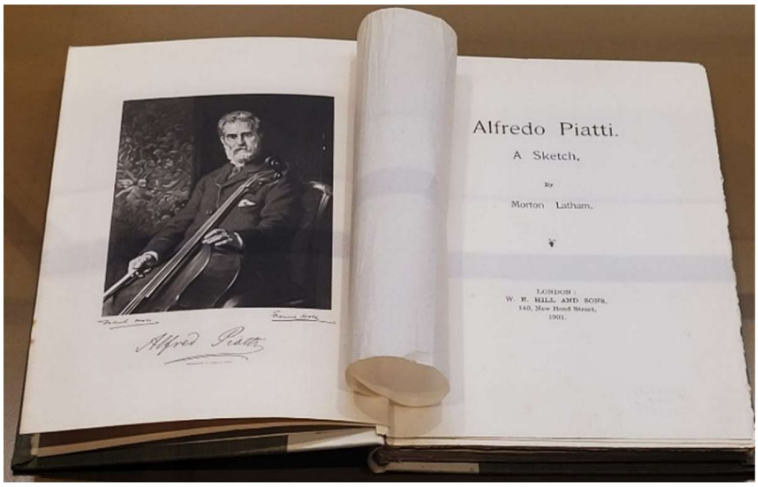


Figura 7: Acervo da coleção Piatti-Lochis na visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, que abriga a coleção do acervo Piatti-Lochis, em Bergamo, Itália.
Fonte: a autora.



Figura 8: Fotos de Alfredo Piatti do acervo da coleção Piatti-Lochis exposto em visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, que abriga a coleção do acervo Piatti-Lochis, em Bergamo, Itália.
Fonte: a autora.



Figura 9: Manuscrito autógrafo do Capricho Nº 7 de Piatti. Acervo da coleção Piatti-Lochis exposto em visita à Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, que abriga a coleção do acervo Piatti-Lochis, em Bergamo, Itália.
Fonte: a autora.

CAPÍTULO 2
Contextualização histórica

2.1. Jean-Louis Duport em seu tempo

Jean-Louis Duport (1749-1819) é visto como uma figura importante para a história do desenvolvimento técnico do violoncelo no último quarto do século XVIII, seja como compositor ou pelo seu legado pedagógico, através da publicação de um importante tratado em 1806. Filho de um mestre de dança parisiense, irmão mais novo, e também discípulo, do violoncelista Jean-Pierre Duport, que, por sua vez, foi um dos brilhantes alunos de Martin Berteau (1709-1771).[38] Segundo Campbell:

> Indiscutivelmente, Martin Berteau (1709-1771), de Valenciennes, foi o fundador da escola francesa de violoncelo. Seus alunos foram: Jean-Pierre Duport, Jean-Baptiste Cupis 'o jovem', Joseph Bonaventure Tillière e Jean-Baptiste-Aimée Joseph Janson, que compuseram e publicaram métodos de ensino. Todos herdaram seu som potente e *dolce*, ao compartilhar essa qualidade com seus próprios alunos (Campbell, 2004, p. 8).[39]

Por conseguinte, o violoncelista alemão Bernhard Romberg[40] (1840, p. 70) chegou a enaltecer Jean-Louis Duport em seu próprio método, intitulado *Violoncell Schule*, refletindo como o francês era visto por seus contemporâneos, ao mesmo tempo em que destaca sua interpretação, a partir da combinação de refinamento com uma sonoridade pura e bela, além da notável habilidade de mesclar a utilização de harmônicos na linha musical. Certamente, conceitos e elementos técnicos sistematizados por Duport em seu tratado, que vêm a refletir a herança da escola francesa de Berteau.[41]

---

[38] Nota-se que M. Berteau não escreveu nenhum método ou tratado, entretanto seus ensinamentos permaneceram com seus alunos e gerações posteriores.

[39] No original: *"The undisputed founder of the French school of cello playing was Martin Berteau (c.1709-71) from Valenciennes. His pupils were: Jean-Pierre Duport, Jean-Baptiste Cupis 'le jeune, Joseph Bonaventure Tillière and Jean-Baptiste-Aimée Joseph Janson who composed and published tutors. They all inherited his powerful, sweet tone and imparted this quality to their pupils in turn"* (Campbell, 2004, p. 8).

[40] Bernhard Romberg (1767-1841) teve relevante atuação como violoncelista e compositor, além de escrever um método para violoncelo, *Violoncell Schule*, cuja primeira publicação se deu em 1840, em Berlim. Romberg também tocou as Sonatas do Op. 5 com Beethoven em Viena em 1797, um ano após J. L. Duport (Watkin, 1994, p. 89).

[41] Adas (1989, p. 378, 380) aponta que Berteau é considerado o "violoncelista francês que fundou a primeira escola importante de violoncelo. Entre seus alunos estavam J. P. Duport, os dois Jansons, Cupis e Tillière. Ele estava a serviço do Rei da Polônia e lecionava no Colégio das Quatro Nações. Contemporâneos descreveram sua maneira de tocar

Jean-Louis Duport desenvolveu uma carreira importante em Paris, estabelecendo-se no cenário musical logo após o seu concerto de estreia na chamada série *Concert Spirituel*,[42] em 2 de fevereiro de 1768, quando o jovem Duport, de apenas dezoito anos e meio, se apresentou acompanhado pelo seu irmão mais velho (Pierre, 1975, p. 148). Em especial, é possível constatar o virtuosismo do jovem Duport desde sua estreia no *Concert Spirituel*, através de relatos em revistas da época — como é o caso da revista francesa Mercure de 1768 —, que descreve que sua performance foi marcada por uma execução tecnicamente precisa e brilhante, com um domínio do instrumento que, apesar de sua juventude, já revelava um virtuosismo impressionante, sendo admirada por especialistas, além de se destacar pela sonoridade cheia, suave e agradável, que evidencia não apenas habilidade, mas sensibilidade musical e maturidade artística (Pierre, 1975, p. 148).[43]

J. L. Duport também trabalhou com artistas parisienses renomados, além de musicistas visitantes, como o violoncelista inglês John Crosdill (1751-1825) e o compositor e violoncelista italiano Luigi Boccherini (1743-1805). Além disso, estabeleceu estreita colaboração musical com

---

como surpreendente e cheia de energia. Ao escrever para violoncelo, ele fez uso extensivo da posição do polegar e de cordas duplas, além disso, era especialmente conhecido por sua exploração de harmônicos naturais". No original: "*French cellist who founded the first important school of cello playing. Among his students were J.-P. Duport, the two Jansons, Cupis and Tillière. He was in the service of the King of Poland and taught at the College des Quatres Nations. Contemporaries described his manner of performing as astonishing and full of fire. In writing for the cello, he made extensive use of thumb position and multiple stops, and was especially known for his exploitation of natural harmonics*" (Adas, 1989, p. 378, 380).

[42] Série de concertos que funcionavam durante a Semana Santa e em dias de festas, nos quais os teatros eram fechados. Assim, apresentavam-se performances instrumentais e de música sacra com textos em latim. Foi fundado em Paris em 1725 (Blom; Wilcox, 2016).

[43] Ademais, Pierre (1975, p. 148) também aponta sobre J. L. Duport que "Passaram-se, porém, dois anos sem que este jovem artista reaparecesse; mas, a partir de 1771, não houve um único ano em que não fosse ouvido diversas vezes. Seus concertos e sonatas são notáveis pela composição, tendo sido comparados àqueles que Viotti escreveu posteriormente para o violino. Duport havia conseguido executar em seu instrumento tudo aquilo que fora escrito para o violino. A propósito de sua virtuosidade, conta-se uma anedota característica: certo dia, quando Viotti deveria executar, na presença da rainha Marie Antoinette, um duo com o violoncelista inglês Crosdill, a soberana mostrou-se apreensiva com o atraso do violinista. Duport, que acabara de interpretar uma sonata, ofereceu-se para substituir o colega e, segundo se diz, tocou com tal superioridade que se chegou a duvidar de que o próprio Viotti teria causado tanto prazer com seu violino" (Pierre, 1975, p. 148). No original: "*Deux années se passèrent pourtant sans que ce jeune artiste reparût, mais à partir de 1771, il ne se passa pas une année sans qu'on l'entendît plusieurs fois. Ses concertos et sonates sont remarquables par la composition, et on les a comparés à ceux que Viotti écrivit plus tard pour le violon. Duport était parvenu à exécuter sur son instrument tout ce qui était écrit pour le violon. A propos de sa virtuosité, on raconte une anecdote caractéristique : Un jour que Viotti devait exécuter chez la reine Marie Antoinette un duo avec le violoncelliste anglais Crosdill, la souveraine s'inquiétait de ne le voir pas arriver lorsque Duport qui venait d'exécuter une sonate proposa à son collègue de remplacer le violoniste retardataire et il joua dit-on avec une telle supériorité que l'on douta que Viotti eût fait autant de plaisir avec son violon*" (Pierre, 1975, p. 148).

o compositor e violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824),[44] que veio a tornar-se um amigo próximo (Walden, 2004, p. 16).

No ano de 1773, o irmão mais velho, Jean-Pierre Duport foi contratado pelo Rei da Prússia Friedrich II, o Grande (1712-1786), como músico de câmara para a Capela Real e como violoncelista *solo* para a Ópera Real. Além disso, foi designado tutor do príncipe herdeiro, que posteriormente ascendeu ao trono em 1786 e nomeou J. P. Duport o diretor da música de câmara real. Deste modo, J. P. Duport passou a tocar apenas em concertos da corte (Campbell, 2004, p.10).

Paralelo a isso, o sucesso da carreira musical do jovem J. L. Duport em Paris foi encerrado em 1790, devido à turbulência da Revolução Francesa (5 de maio de 1789 - 9 de novembro de 1799), um período em que as classes mais ricas, a corte e a igreja, perderam sua influência político-econômica. Desta forma, a maioria dos músicos da época tiveram que se adaptar às novas realidades. Pois, no período pré-revolução, os músicos eram basicamente apoiados pela igreja ou pela nobreza. Neste sentido, Massin menciona que:

> No momento em que explode a Revolução Francesa, aquilo que se pode chamar de 'profissão de músico' estava começando a definir-se como tal. Intérpretes e compositores passariam doravante a exercer um tipo de 'profissão liberal' cujos rendimentos seriam provenientes das receitas de concertos ou de direitos autorais, algo já diferente de uma simples atividade 'assalariada' que dependesse da existência de uma capela ou de alguma instituição eclesiástica (Massin, 1997, p. 584).

Em vista disso, J. L. Duport deixa a França para juntar-se ao irmão — que já residia em Berlim e atuava como violoncelista e regente da corte de Friedrich Wilhelm II — onde permaneceu como violoncelista principal da orquestra da corte até 1806 (Lockwood, 2005, p. 111; 1977, p. 175; Walden, 2004, p. 16). Deste modo, J. L. Duport consolidou uma carreira promissora, já que passou a atuar na orquestra de ópera, desenvolveu trabalhos no âmbito da música de câmara, ao mesmo tempo em que passou a se dedicar à docência. Suas habilidades no instrumento lhe renderam o prestigioso cargo de primeiro violoncelista da Orquestra da Ópera, posição que ocupou até 1805, dividindo-a com Romberg (Walden, 2004, p. 16). Nesta direção, Walden aponta:

[44] "Violinista e compositor italiano. Na verdade, Viotti foi o violinista mais influente entre Tartini e Paganini e o último grande representante da tradição italiana originada por Corelli. É considerado o fundador da escola francesa 'moderna' de violino do século XIX" (White, Lister, 2001), além de colaborar com Tourte no desenvolvimento do arco moderno. Dentre suas composições destacam-se 29 concertos para violino. No original: *"Italian violinist and composer. He was the most influential violinist between Tartini and Paganini and the last great representative of the Italian tradition stemming from Corelli. He is considered the founder of the 'modern' (19th-century) French school of violin playing"* (White, Lister, 2001).

> De acordo com Duport, os requisitos dos seus trabalhos em Berlim deixaram-no com mais tempo livre do que se estivesse em Paris, assim usou esse tempo para organizar sua metodologia de ensino através de um método de violoncelo, o *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*, que foi publicado em 1806. Considerada a primeira obra a versar sobre os princípios de dedilhado moderno do violoncelo (Walden, 2004, p. 17).[45]

Assim, com o retorno à Paris em 1806, foi publicado o seu tratado, que aborda a visão básica do posicionamento do instrumento, a técnica da mão esquerda, além de seus conceitos sobre a condução do arco. Isto posto, analisando o tratado como um todo, verifica-se que os 21 Estudos escritos para dois violoncelos estão apresentados na forma de anexo ao Ensaio, claramente divididos em parte principal e de acompanhamento — apenas os Estudos Nº 7 e Nº 8, não possuem parte de acompanhamento, sendo este último composto por Jean-Pierre Duport. Estes Estudos exploram diferentes tonalidades, que complementam a extensa parte teórica, ao mesmo tempo em que exemplificam os tópicos e princípios abordados ao longo do tratado, apresentando-os na prática. Neste sentido, Lockwood destaca a importância de Duport para a história do desenvolvimento técnico do violoncelo nos seguintes termos:

> Suas contribuições para o violoncelo se comparam historicamente às de Viotti para o violino, ao abrir um novo conjunto de possibilidades técnicas. Duport trouxe para o violoncelo a gama de efeitos técnicos do violinista como: padrões de arpejos e figurações, complexidade de arcadas, cordas duplas, facilidade completa nos registros mais agudos: em suma, sua performance marcou o surgimento do violoncelo como uma nova fonte de importantes recursos sonoros (Lockwood, 2003, p. 102).[46]

Como ilustração, apresentamos algumas páginas do tratado que exemplificam passagens nas quais Duport aborda os princípios para estabelecer dedilhados para escalas na mesma corda, cordas duplas e toda uma variedade de golpes de arco. Além disso, destacamos a capa da primeira edição do tratado (1806), que menciona em francês "*Par J. L. Duport, Premier violoncelle de la Chapelle de S. M. le Rei de Prusse*", que significa "Por J. L. Duport, primeiro violoncelo da Capela

---

[45] No original: "*According to Duport, Berlin's requirements left him more free time than had been the case in Paris and he used this time to organize his teaching methodology into a violoncello method, the Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, which he published in 1806. It is considered the founding work on the principles of modern violoncello fingering"* (Walden, 2004, p. 17).

[46] No original: "*His achievements for the cello rank historically with those of Viotti for the violin in opening up and normalizing a new spectrum of technical achievements. Duport brought to the cello the violinist's range of brilliant new technical effects: arpeggios and figurations patterns, difficult bowings, double stops, complete facility in higher registers: in short, his playing marked the cellos's emergence as a major new sonorous resource*" (Lockwood, 2003, p. 102).

de Sua Majestade o Rei da Prússia", conforme referido por Duport em uma carta enviada ao editor Imbault (1805). Ao mesmo tempo, a edição destaca que J. L. Duport dedica este ensaio aos professores de violoncelo.

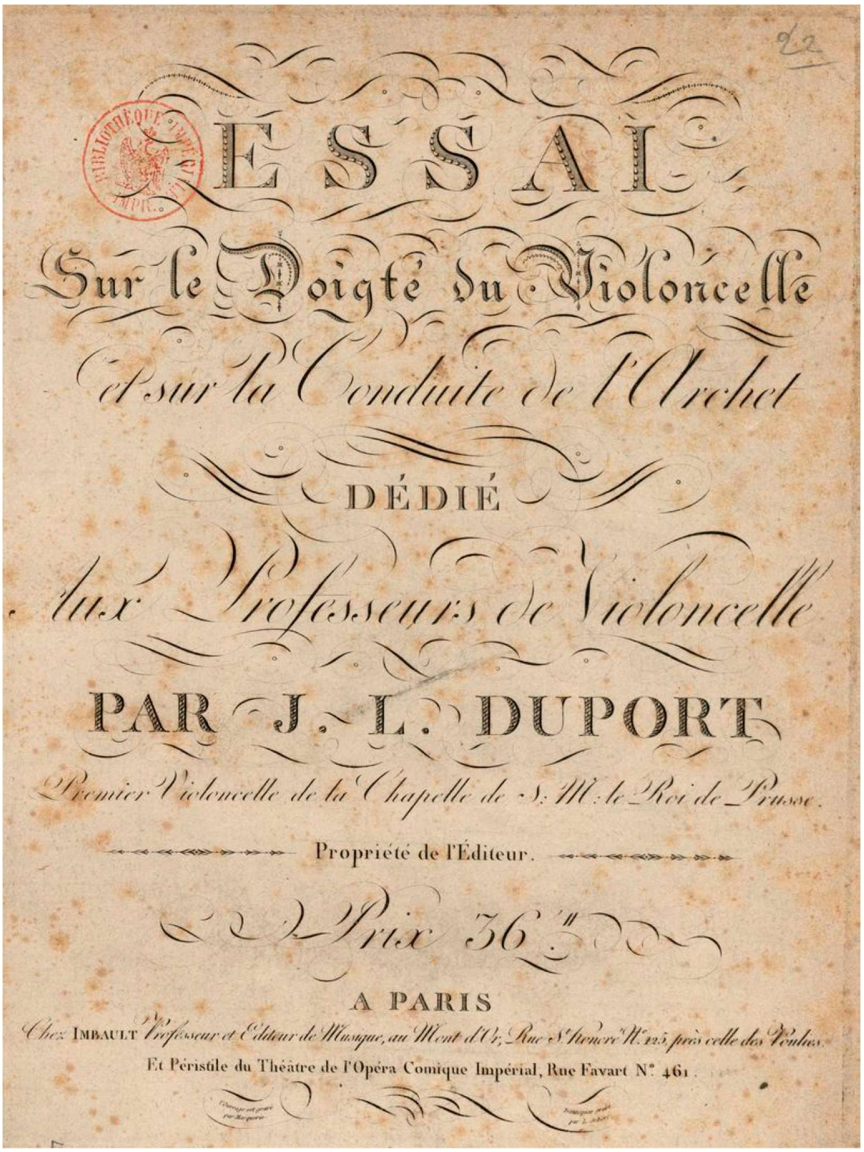
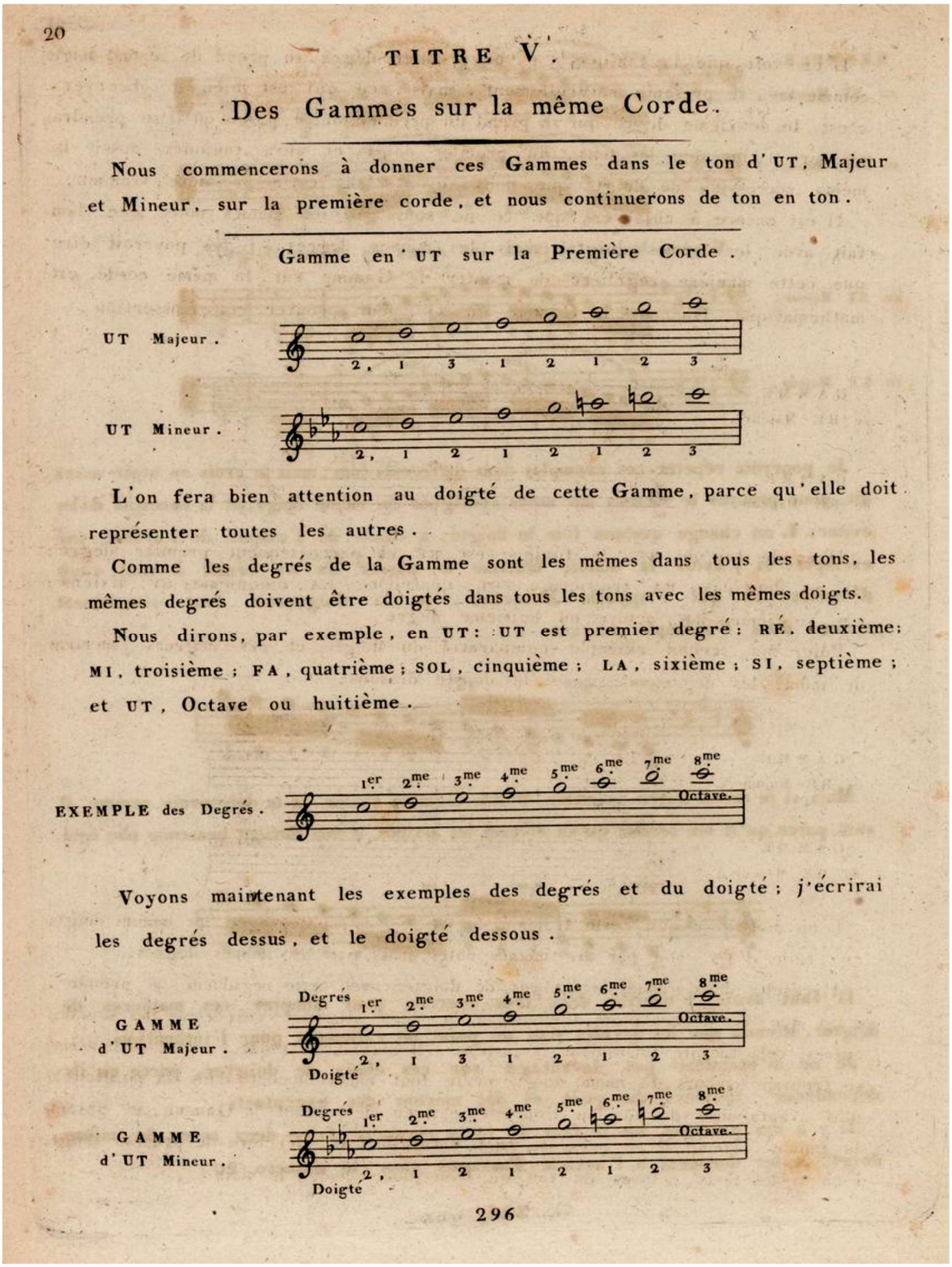


Figura 10: Capa do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* de Duport, primeira edição de 1806.[47]
Fonte: (Duport, 1806).

[47] Tradução da capa da primeira edição do Ensaio de Duport: Ensaio sobre a Digitação do Violoncelo e a Condução de Arco, dedicado aos professores de violoncelo por J. L. Duport, primeiro violoncelo da Capela de Sua Majestade o Rei da Prússia. Propriedade do editor. Preço 36. Em Paris, casa Imbault, professor e editor de música, em Mont d'Or, Rua Saint-Honoré, Nº 125, próximo dos Ponlies. E Peristilo do Teatro de l' Ópera Comique Impérial, Rua Favart Nº 461.



20

TITRE V.

Des Gammes sur la même Corde.

Nous commencerons à donner ces Gammes dans le ton d'UT, Majeur et Mineur, sur la première corde, et nous continuerons de ton en ton.

Gamme en UT sur la Première Corde.

UT Majeur.

UT Mineur.

L'on fera bien attention au doigté de cette Gamme, parce qu'elle doit représenter toutes les autres.

Comme les degrés de la Gamme sont les mêmes dans tous les tons, les mêmes degrés doivent être doigtés dans tous les tons avec les mêmes doigts.

Nous dirons, par exemple, en UT: UT est premier degré: RÉ, deuxième: MI, troisième; FA, quatrième; SOL, cinquième; LA, sixième; SI, septième; et UT, Octave ou huitième.

EXEMPLE des Degrés.

Voyons maintenant les exemples des degrés et du doigté; j'écrirai les degrés dessus, et le doigté dessous.

GAMME d'UT Majeur.

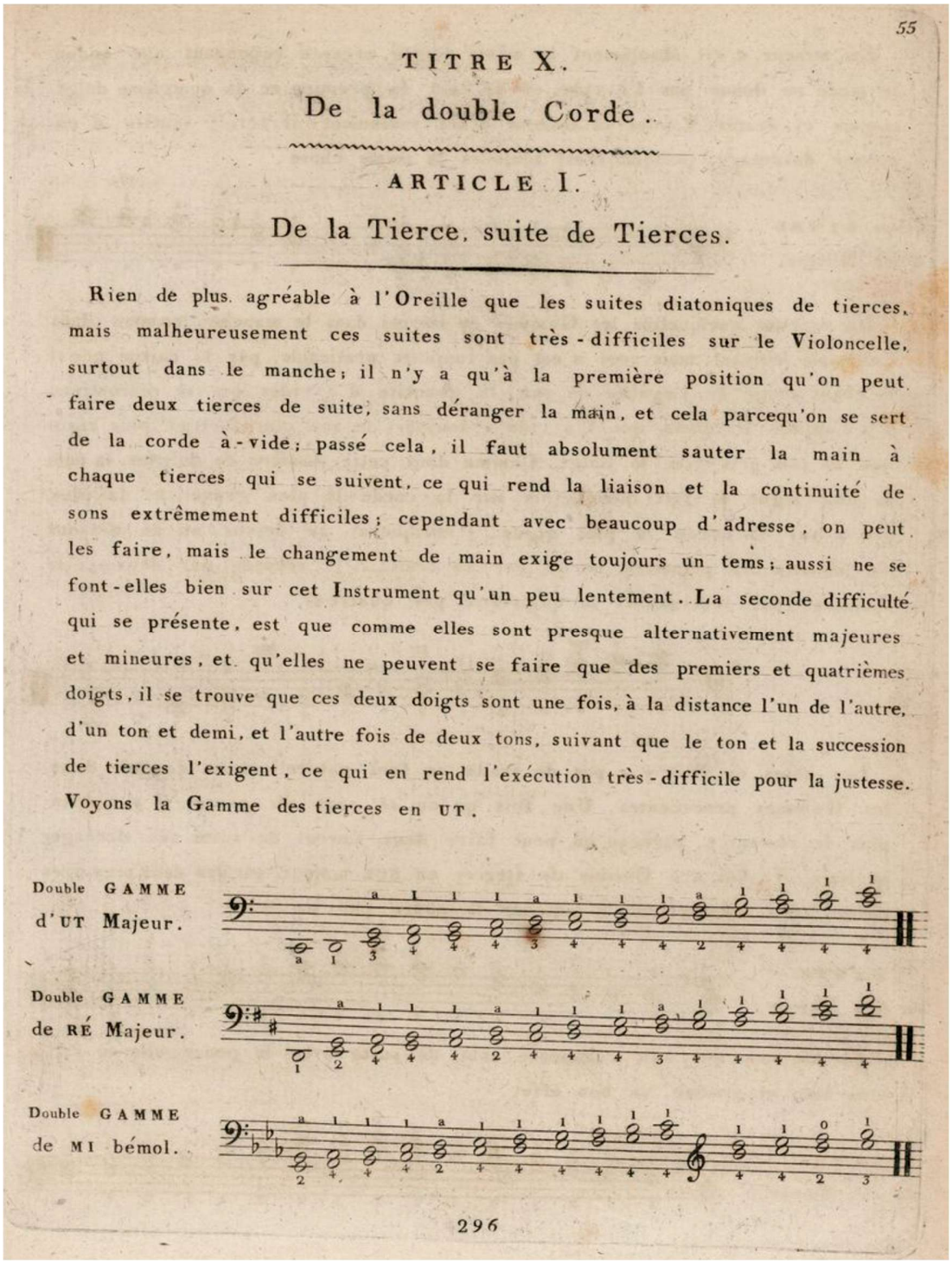
GAMME d'UT Mineur.

Degrés

Doigté

296

Figura 11: Imagem da página 20 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, referente ao estudo de escalas na mesma corda.
Fonte: (Duport, 1806, p. 20).



55

TITRE X.

De la double Corde.

ARTICLE I.

De la Tierce, suite de Tierces.

Rien de plus agréable à l'Oreille que les suites diatoniques de tierces, mais malheureusement ces suites sont très-difficiles sur le Violoncelle, surtout dans le manche; il n'y a qu'à la première position qu'on peut faire deux tierces de suite, sans déranger la main, et cela parcequ'on se sert de la corde à-vide; passé cela, il faut absolument sauter la main à chaque tierces qui se suivent, ce qui rend la liaison et la continuité de sons extrêmement difficiles; cependant avec beaucoup d'adresse, on peut les faire, mais le changement de main exige toujours un tems; aussi ne se font-elles bien sur cet Instrument qu'un peu lentement. La seconde difficulté qui se présente, est que comme elles sont presque alternativement majeures et mineures, et qu'elles ne peuvent se faire que des premiers et quatrièmes doigts, il se trouve que ces deux doigts sont une fois, à la distance l'un de l'autre, d'un ton et demi, et l'autre fois de deux tons, suivant que le ton et la succession de tierces l'exigent, ce qui en rend l'exécution très-difficile pour la justesse. Voyons la Gamme des tierces en UT.

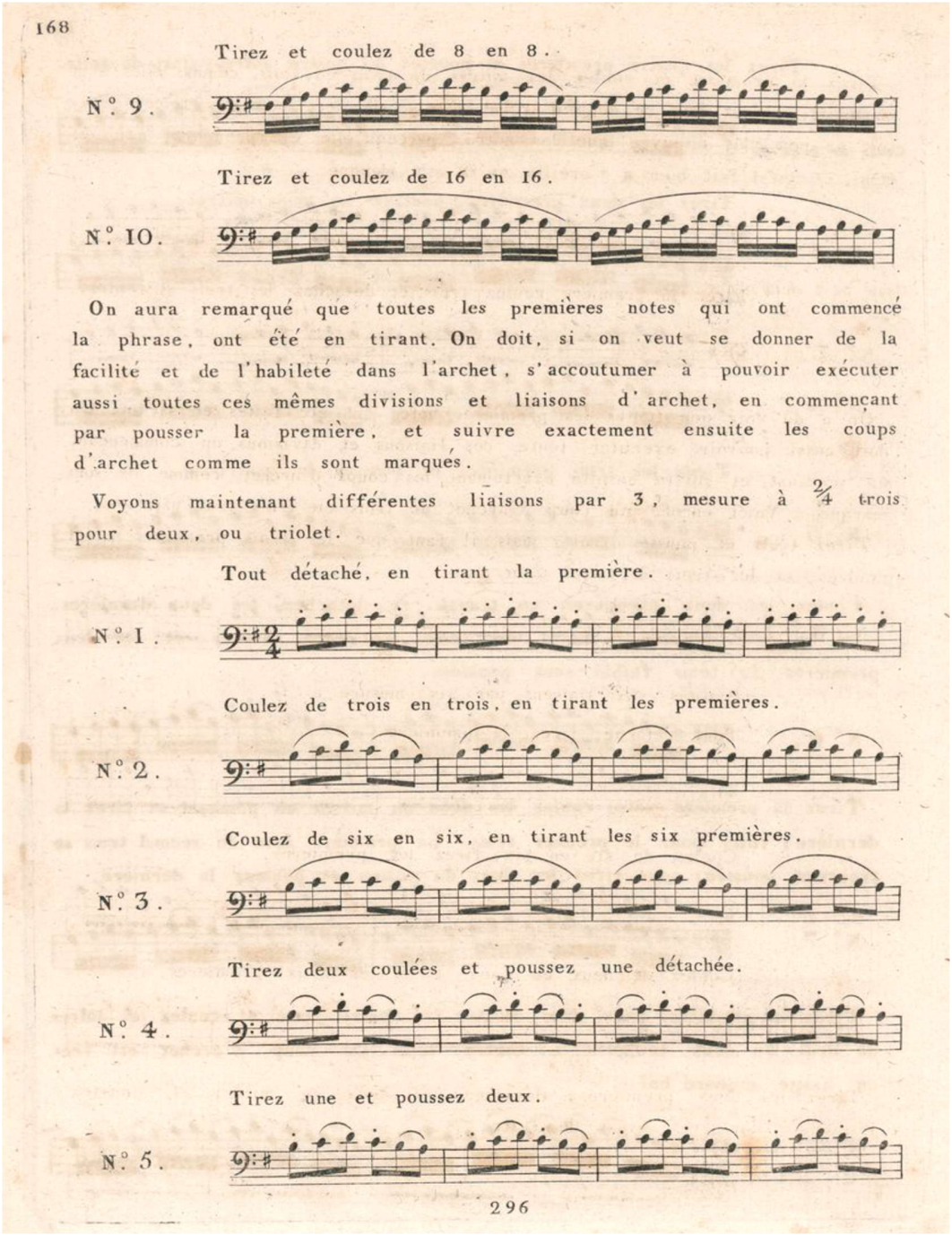
Double GAMME d'UT Majeur.

Double GAMME de RÉ Majeur.

Double GAMME de MI bémol.

296

Figura 12: Imagem da página 55 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, artigo referente ao estudo de cordas duplas.
Fonte: (Duport, 1806, p. 55).


168

Tirez et coulez de 8 en 8.

N°. 9.

Tirez et coulez de 16 en 16.

N°. 10.

On aura remarqué que toutes les premières notes qui ont commencé la phrase, ont été en tirant. On doit, si on veut se donner de la facilité et de l'habileté dans l'archet, s'accoutumer à pouvoir exécuter aussi toutes ces mêmes divisions et liaisons d'archet, en commençant par pousser la première, et suivre exactement ensuite les coups d'archet comme ils sont marqués.

Voyons maintenant différentes liaisons par 3, mesure à 2/4 trois pour deux, ou triolet.

Tout détaché, en tirant la première.

N°. 1.

Coulez de trois en trois, en tirant les premières.

N°. 2.

Coulez de six en six, en tirant les six premières.

N°. 3.

Tirez deux coulées et poussez une détachée.

N°. 4.

Tirez une et poussez deux.

N°. 5.

296

Figura 13: Imagem da página 168 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, sobre os diferentes golpes de arco.
Fonte: (Duport, 1806, p. 169).

Os irmãos Duport foram também responsáveis por compor um vasto repertório para o violoncelo. Jean-Louis Duport além de escrever seu tratado, contendo os 21 Estudos, objeto desta pesquisa, compôs seis concertos para violoncelo e orquestra; vinte e quatro Sonatas para violoncelo

e contínuo — publicadas em quatro Opus, cada um com seis sonatas —, dentre eles o Op. 4 publicado em 1795, com seis Sonatas escritas para o Rei Friedrich Wilhelm II; mais três Sonatas *Faciles* para violoncelo e baixo contínuo e três Sonatas sem número de Opus, seis duos para dois violoncelos; três duos para violoncelo e harpa; um duo concertante para violoncelo e piano em Fá maior; além de composições curtas ou de salão. Seu irmão, Jean-Pierre Duport compôs vinte e cinco Sonatas para violoncelo e contínuo — da mesma forma que seu irmão, Jean-Louis, sendo quatro compêndios de seis sonatas e uma Sonata sem número de Opus —, dentre eles o Op. 4 publicado em 1791, dedicado ao Rei Friedrich Wilhelm II. A Sonata Op. 4 Nº 6, tornou-se popular no final do século XVIII, na corte do Rei da Prússia, sendo seu Minueto final utilizado como material composicional do tema das 9 Variações sobre um Minueto de Duport para piano, K573, composto por W. A. Mozart, em Potsdam, em 1789 (Corp, 2020).

Por fim, J. L. Duport tocava em um violoncelo construído por A. Stradivarius, datado de 1711. Foi, provavelmente com este instrumento que se realizou a primeira audição das duas primeiras Sonatas de Beethoven, com o compositor ao piano. Em 1812, quando ele já tinha retornado à Paris teve um encontro com Napoleão Bonaparte, que insistiu em experimentar o instrumento, sem o devido cuidado e muito menos sem saber como segurá-lo. Assim, Napoleão deixou uma pequena depressão nas faixas laterais do violoncelo, com a espora de sua bota, que ainda pode ser vista no instrumento que hoje leva o nome de Stradivarius "Duport" (Faber, 2006, p. 148). Salientando que, na década de 1970, este instrumento foi adquirido pelo violoncelista Mstislav Rostropovich, logo que emigrou de seu país natal (Campbell, 2004, p. 11). Ao lado do pianista Sviastoslav Richter, Rostropovich realizou um dos mais importantes registros fonográficos deste conjunto de obras.[48] Inclusive, a performance da integral das sonatas pelo duo Rostropovich-Richter no Festival de Edimburgo, em 1964, tornou-se memorável pelo fato de Rostropovich ter tocado as cinco Sonatas de memória, ainda que sem o violoncelo Stradivarius, que deu voz à estreia das duas primeiras sonatas com o duo Duport-Beethoven.

[48] Performance na íntegra do conjunto das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven pelo duo Rostropovich-Richter: https://www.youtube.com/playlist?list=PL55R57HwTiaw1QGNzr0vK_oGyoJX8Vwhm , concerto em que Rostropovich toca as cinco Sonatas de memória.

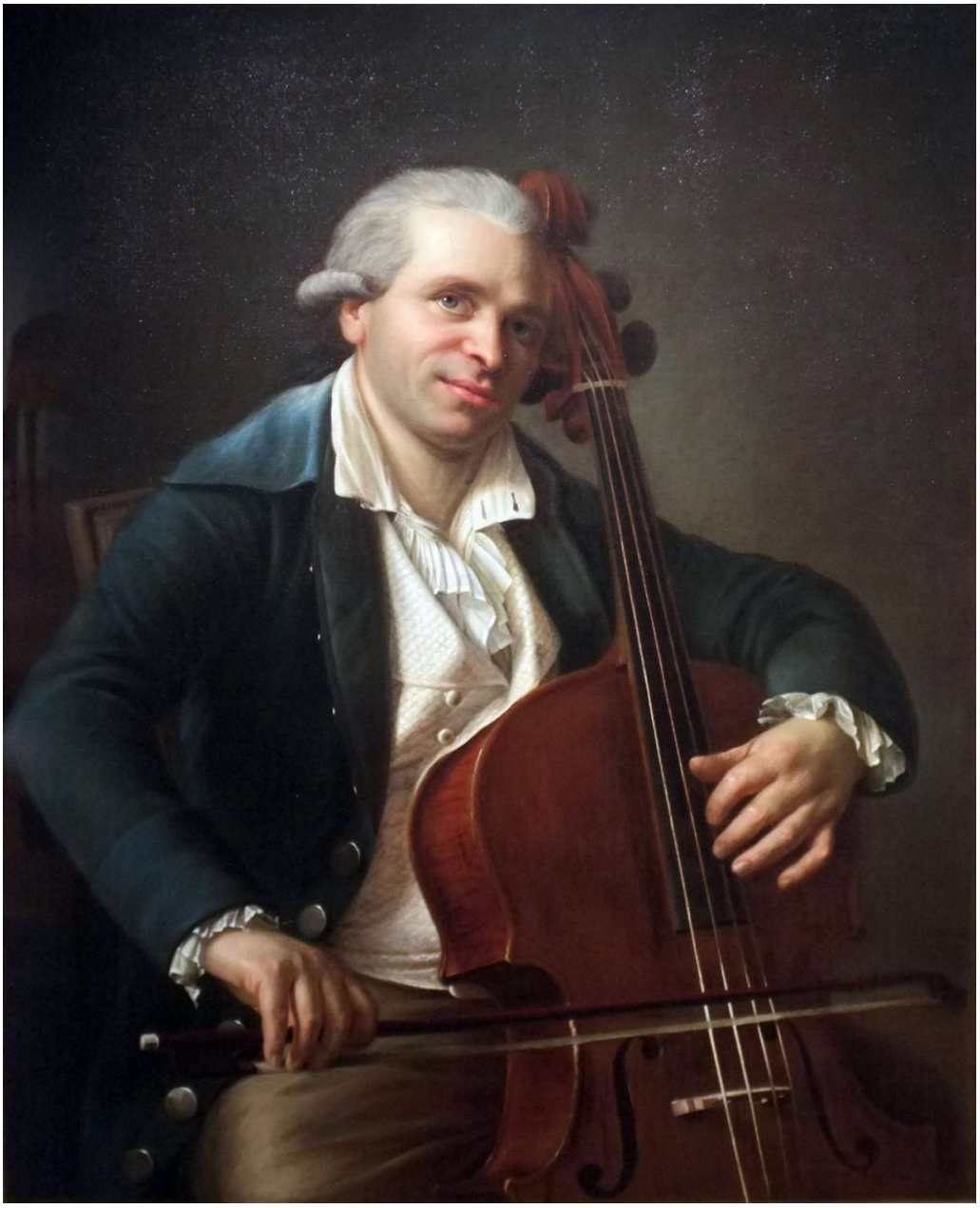


Figura 14: *Jean-Louis Duport, dit Le cadet*, pintura de Remi-Fursy Descarsin (1788). "Óleo sobre tela. Duport é retratado com três quartos de comprimento, sentado, tocando violoncelo. A pintura enfatiza o busto do músico, sem incluir as pernas de Duport, nem a parte inferior do instrumento. O violoncelo retratado é talvez o Stradivarius que pertenceu a Duport e que leva seu nome. A posição das mãos é particularmente interessante nesta pintura, principalmente pela maneira como segura o arco e pela 'posição do polegar' em um registro agudo" (Philharmonie de Paris, 2012).[49]
Fonte: (Descarsin, 1788).

[49] No original: "*Huile sur toile. Duport est représenté de trois-quart, assis, en train de jouer du violoncelle. Le tableau ayant un plan resserré sur le buste du musicien ne représente pas les jambes de Duport et le bas du violoncelle. Le violoncelle représenté est peut-être le Stradivarius que possédait Duport et auquel ce dernier a donné son nom. La position des mains est particulièrement intéressante sur ce tableau, notamment pour la tenue de l'archet et sur "la position du pouce" sur un registre élevé*" (Philharmonie de Paris, 2012).

2.2. Sobre Beethoven: o humanista por trás do compositor

Como é notório, Ludwig van Beethoven (1770-1827), é visto como uma figura revolucionária na história da música a partir do desenvolvimento de sua escrita. Além de pianista e regente, nascido na cidade de Bonn, Alemanha, é considerado um dos pilares da tradição ocidental, notadamente por expandir a forma sonata e estabelecer novos parâmetros na linguagem composicional no período transitório entre o Classicismo e o Romantismo. Sua contribuição não só redefiniu o seu tempo, mas também moldou o desenvolvimento da música subsequente. Entre suas inovações, Beethoven conferiu ao violoncelo uma nova relevância a partir de suas cinco Sonatas para piano e violoncelo, que se distribuem pelas três fases composicionais de sua carreira: a primeira fase, ainda ligada às convenções clássicas; a fase intermediária, marcada por uma experimentação crescente e pelo caráter eróico; e a fase final, em que sua linguagem se expande e se torna absolutamente inovadora, que culmina com o longo movimento lento; lírico e contemplativo, seguido por uma extensa fuga na Sonata Op. 102 Nº 2. Essas obras não apenas expandiram os limites da forma sonata, mas também estabeleceram um diálogo mais equilibrado entre piano e violoncelo, que consolidou o papel deste último como uma voz menos subordinada no repertório de câmara. Estas inovações, no entanto, não seriam possíveis sem as influências formativas que Beethoven recebeu desde a sua juventude.

Neste sentido, Christian Gottlob Neefe (1748-1798),[50] foi um exigente mestre, que se tornou conselheiro e encorajador, responsável por guiar o jovem Beethoven a progredir em sua música, sendo o único professor importante em Bonn. Neefe incentivou Beethoven na literatura e assuntos intelectuais, assim, ocupando lugar de importância para o crescimento do compositor. Segundo Lockwood (2005, p. 54) "Além do seu papel como mentor e professor de estilos modernos, Neefe ganhou lugar na história por ter apresentado ao jovem Beethoven a música de Johann Sebastian Bach", neste período a maioria das composições de Bach ainda era pouco conhecida, existindo apenas algumas edições publicadas. Deste modo, Beethoven adquiriu conhecimento lógico e de expressão musical a partir do estudo do Cravo bem-temperado de J. S. Bach (Lockwood, 2005, p. 55, 56).

[50] "Neefe era membro dos Illuminati, um grupo radical de franco-maçons que difundia as ideias progressistas que então varriam a Alemanha em resposta às crises políticas que estavam atingindo o clímax na França" (Lockwood, 2005, p. 54).

No começo de 1793, já em Viena, Beethoven aprimorou seus estudos de contraponto com Joseph Haydn, um de seus principais mentores, embora tivesse seu desenvolvimento fragmentado diante das constantes viagens oriundas da carreira musical bem-sucedida de Haydn. Deste modo, Beethoven estudou com outros professores importantes, como Johann Schenk, que o orientou à luz do tratado de Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*. Além disso, em 1794, passou a ter aulas de contraponto com o teórico e professor Albrechtsberger, além de Schuppanzigh — este último provavelmente lhe deu aulas de violino. Por volta de 1798, Beethoven também estudou composição vocal com Antonio Salieri (Lockwood, 2005, p. 105, 128). Assim, os estudos com estes professores formaram a construção da personalidade composicional daquele que viria a se tornar um divisor de águas na história da música ocidental.

A produção artística de Beethoven é constituída de três fases distintas (Siffert, 2017, p. 20). Em sua primeira fase, de 1792 a 1800, influenciado principalmente pelas obras de Mozart e Haydn, seguiram o direcionamento do caráter estilístico do período Clássico, apesar de Beethoven já explorar elementos como os contrastes de dinâmicas e silêncios, que apontam para o período pós-Clássico. É neste período composicional que se encontram as duas primeiras Sonatas para piano e violoncelo, Op. 5, a Sonata Nº 1 em Fá maior e a Nº 2 em Sol menor (ver tabela 1 da pág. 31). Sendo esta última, a única escrita em modo menor dentre as cinco Sonatas. A segunda fase, de 1800 a 1814, é considerado o período de maturidade artística do compositor, no qual já se encontrava acometido dos primeiros sinais de sua surdez, mas também a fase em que escreveu algumas de suas principais obras, incluindo, sobretudo as Sinfonias de números 3 a 8. Nesta fase, Beethoven compôs a sua terceira Sonata para piano e violoncelo Op. 69, em Lá maior. Em sua última fase composicional, de 1814 a 1827, Beethoven compôs as suas duas últimas Sonatas para piano e violoncelo Op. 102, sendo a Nº 1 em Dó maior e a Nº 2 em Ré maior, "conhecidas por todos os músicos e ouvintes como a última das sonatas acompanhadas de Beethoven para qualquer instrumento" (Lockwood, 1998, p. 302).[51] Neste período, o compositor já estava acometido de uma surdez progressiva de três décadas. Apesar da deficiência, este foi um dos períodos mais ousados em termos de linguagem, no qual escreveu obras como a monumental Sinfonia Nº 9, que expandiu a proporção das formas e da Sinfonia enquanto gênero, à qual acrescentou um coro e solistas em seu último movimento. Gênero que, até aquele momento, era exclusivamente instrumental.

[51] No original: "*known to every player and listener as the last of Beethoven's accompanied sonatas for any instrument*" (Lockwood, 1998, p. 302).

Ademais, ao longo da obra, Beethoven expõe suas posições político-humanistas, que vão ao encontro dos ideais da Revolução Francesa. Curiosamente, Morais (2022, p. 75) destaca que:

> a reunião das vozes humanas do poema de Schiller, com a música de Beethoven, transformou essa composição num símbolo de paz entre todas as nações e povos do mundo. Por essa razão, o manuscrito original da Nona Sinfonia de Beethoven [...] é considerado um tesouro da história da humanidade e, desde 2003, faz parte do projeto Memórias do mundo, da UNESCO (Morais, 2022, p. 75).

Neste sentido, Lockwood aponta que:

> Beethoven acreditava sinceramente na Liberdade como um credo artístico e político, mas sabia, desde cedo, que 'o mundo é um rei que tem que ser cortejado' [...] Beethoven manteve a fé nos direitos individuais e num governo representativo. Ao compor a Nona sinfonia nos anos 1820, uma época em que esses ideais estavam sob um pesado ataque das monarquias restauradas depois do Congresso de Viena, ele encontrou na *An die Freude* de Schiller, e na sua declaração de que 'todos os homens devem ser irmãos', uma mensagem utópica que estivera disposto a comunicar durante toda a vida, mas que então lhe parecia mais urgente e relevante do que nunca (Lockwood, 2005, p. 59).

Em um cenário político marcado pelo colapso do império napoleônico e o retorno das monarquias ao poder, a Europa viveu uma situação de repressão, regresso este que fez com que se voltasse à uma época anterior a 1780 (Lockwood, 2005, p. 471). Neste contexto, Beethoven foi um compositor com ideais humanistas, à frente de sua época, inspirado pelos conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade, desenvolvidos pelo iluminismo e que se tornaram lema da Revolução Francesa. Assim, em 1824, Beethoven foi responsável por fazer uma revolução musical, ao inserir o poema de Friedrich Schiller,[52] *An die Freude*, em sua última Sinfonia, com um texto que enfatiza a fraternidade entre os povos. Assim como relata Sachs (2017, p. 2-3):

> Como tantos outros herdeiros espirituais da Revolução, Beethoven precisou camuflar suas aspirações libertárias e pagar preito aos governantes de cuja proteção dependia e para os quais as expressões de fraternidade universal remetiam aos ideais brandidos pela Revolução Francesa — ideais que esses mesmos governantes ainda recentemente tinham conseguido sufocar. E, no entanto, Beethoven pedia que os cantores e instrumentistas reunidos em Viena num dia da primavera de 1824, para a estreia mundial de sua nova sinfonia, proclamassem, reiterada e insistentemente, o objetivo potencialmente subversivo

[52] Poeta, filósofo, dramaturgo, historiador alemão, Schiller (1759-1805) foi um dos precursores do Romantismo. Conhecido por suas obras da dramaturgia, como por exemplo: Os Bandoleiros, Wallenstein, A noiva de Messina, *An die Freude*, como um de seus poemas mais conhecidos e as Cartas sobre a Educação Estética do Homem, manifesto político que o autor fez contra a Revolução Francesa.

> de fraternidade universal. "*Alle Menschen werden Brüder*" ("Todos os homens se tornam irmãos") e "*Seid umschlungen, Millionen*" ("Sejam abraçados, vocês, milhões") eram as expressões-chave dos trechos da ode de Friedrich von Schiller que Beethoven musicava no *finale* da sinfonia. O poema intitulava-se "*An die Freude*" ("À alegria"), mas nas mãos transformadoras de Beethoven tornou-se uma ode sutil, mas robusta e inconfundível, e uma oração pelo sofrimento da humanidade (Sachs, 2017, p. 2-3).

Inovações foram feitas também com relação à ampliação da orquestra, adição de coral e solistas no último movimento, além da expansão das formas e da sinfonia enquanto gênero. Aspectos que levaram à construção desta obra monumental, cujos desdobramentos foram ampliados ao longo de todo o século XIX. Com a expansão das orquestras sinfônicas, esse crescimento exigiu a construção de grandes salas de concerto, adequadas para acomodar tanto o tamanho das orquestras quanto às demandas de um público sempre crescente. A inclusão de um coro e solistas na última parte da sinfonia também abriu caminho para uma fusão entre música sinfônica e vocal, algo que seria explorado por compositores como Hector Berlioz (1803-1869), como por exemplo em suas obras *Grande Messe des Morts*, Op. 5, e *Roméo et Juliette*, Op. 17; além de Gustav Mahler (1860-1911) em obras como sua Sinfonia Nº 2 (*Resurrection Symphony*) e Sinfonia Nº 8 (*Symphony of a Thousand*). Deste modo, a influência de Beethoven através da Nona Sinfonia não só redefiniu o gênero sinfônico, como também antecipou a grandiosidade e as ambições artísticas da música romântica.

Desta forma, segundo Rasmussen (2015, p. 40) "Beethoven chegou à conclusão de que apenas a combinação de uma orquestra completa, coro e solistas, seria poderoso o suficiente para elevar ainda mais as ideias de Schiller do que no poema".[53] Além dos ideais presentes no poema de Schiller, Beethoven se utiliza da *Alla Turca*, música Janissárica,[54] no *finale* da sua Nona Sinfonia, a fim de enfatizar e promover suas crenças na humanidade, em busca por um ideal de

[53] No original: "*Beethoven had come to the conclusion that only the combination of a full orchestra, chorus, and soloists, would be powerful enough to elevate Schiller's ideas even higher than in the poem*" (Rasmussen, 2015, p. 40).

[54] "Música do corpo de elite de soldados conhecidos como janissários, que formaram a guarda pessoal dos sultões turcos do século XIV até 1826, ou música de caráter semelhante executada em instrumentos semelhantes; também chamado de música turca ou *alla turca*. O conjunto típico turco incluía pífanos, charamelas (*shawm*), triângulo, címbalos, tímpanos, crescente turco e bumbo, além de ter sido amplamente imitado na Europa a partir do início do século XVIII" (Randel, 1969, p. 413). Do original: *"Janissary music. Music of the elite corps of soldiers known as Janissaries that formed the personal guard of Turkish sultans from the 14th century until 1826, or music of similar character performed on similar instruments; also termed Turkish music or alla turca. The typical Turkish ensemble included fifes, shawms, triangle, cymbals, kettledrums, Turkish crescent, and bass drum and was widely imitated in Europe beginning in the early 18th century"* (Randel, 1969, p. 413).

fraternidade. A união entre os dois povos, os turcos e europeus, que nesta época eram considerados inimigos. Deste modo, Al-Taee (2016, p. 119) enfatiza que:

> Embora Beethoven possa ter pretendido sinalizar a compreensão da música e dos ideais culturais "turcos" dentro de um formato cultural ocidental (sinfonia, forma sonata, cristianismo, etc.), o próprio processo reforça a presença e a influência da cultura oriental. Em essência, Beethoven confirma, a partir das notas iniciais da Sinfonia, que ele chamou de "*uns're Verzweifl*" (nosso desespero) ao triunfo final de que um mundo utópico não pode ser alcançado sem o envolvimento conjunto do Oriente e do Ocidente (Al-Taee, 2016, p. 119).[55]

Ademais, observamos Beethoven com seus pensamentos progressistas e humanísticos, quando compõe para George Bridgetower (1778-1860),[56] violinista virtuoso birracial, a Sonata Nº 9 em Lá maior para violino e piano, Op. 47, que mais tarde ficou conhecida pelo subtítulo de 'Sonata Kreutzer'. Período este em que a Europa ainda vivia a migração forçada de africanos para serem escravizados no continente europeu, como também aconteceu nas américas. Na verdade, Beethoven tinha Bridgetower em mente quando escreveu a Sonata, a quem dedicou a obra. Este chegou a Viena no início de abril de 1803, a convite do príncipe Lobkowitz, um dos patronos de Beethoven, para tocar os quartetos do compositor (Morrisroe, 2020). Assim, desde o início, criaram um vínculo de amizade e companheirismo de boemia.

> Depois de ouvir Bridgetower tocar, Beethoven não apenas concordou em participar de um concerto para ele no Augarten,[57] mas também decidiu escrever algo para que pudessem tocar juntos. Ele já havia começado a esboçar os dois primeiros movimentos de uma sonata para violino, para acompanhar um final descartado anteriormente. Agora, ele começou a compor tendo Bridgetower em

[55] No original: "E*ven though Beethoven might have intended to signal the absorption of "Turkish" music and cultural ideals within a Western cultural format (symphony, sonata form, Christianity, etc.), the process itself reinforces the Oriental presence and the influence of Oriental culture. In essence, Beethoven confirms from the initial notes of the Symphony that he called "uns're Verzweifl" (our despair) to the final triumph that a utopian world cannot be attained without the joint engagement of East and West*" (Al-Taee, 2016, p. 119).

[56] Morrisroe (2020) menciona que Bridgetower foi um violinista negro nascido na Polônia oriental. "Seu pai, Joanis Fredericus de Augustus, era de descendência africana; sua mãe, Maria Schmid, era germano-polonesa, tornando Bridgetower o que na época era conhecido como mulato, uma pessoa de raça mista" (Morrisroe, 2020). Do original: "*His father, Joanis Fredericus de Augustus, was of African descent; his mother, Maria Schmid, was German-Polish, making Bridgetower what was then known as a mulatto, a person of mixed race*" (Morrisroe, 2020).

[57] Parque público em Viena, Áustria, conhecido por possuir jardins em estilo barroco e por receber eventos culturais importantes. Durante o período clássico, o Augarten era um local popular para concertos ao ar livre. Foi lá que compositores como Wolfgang Amadeus Mozart e o próprio se apresentaram.

> mente, enquanto os dois passavam noites bebendo e se comportando como adolescentes (Morrisroe, 2020).[58]

Segundo Morrisroe (2020,) após os dois subirem ao palco, sem ensaios e com leitura à primeira vista de Bridgetower, esta apresentação deixou Beethoven surpreso e feliz. Em vista disso, escreveu uma dedicatória em sua partitura: "*Sonatamulattica composta per il mulatto Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattic*o" (Morrisroe, 2020). A tradução para o português poderia ser formulada como: Sonata mulática, composta para o mulato Bridgetower, notável compositor excêntrico e de origem mestiça.

Porém esta relação de amizade acabou tendo um fim, ao que parece, a partir de comentários rudes feitos por Bridgetower sobre uma determinada mulher que Beethoven admirava. Desta forma, os dois acabaram por brigar, e, em vista disso, Beethoven retirou a dedicatória. Dedicando a Rodolphe Kreutzer, violinista francês, que nunca tocou a obra por considerá-la incompreensível (Morrisroe, 2020).[59] Deste modo, uma das grandes obras de música de câmara composta por Beethoven tornou-se famosa pelo nome do violinista que não a apreciou. Na verdade, o mundo repleto de preconceito estrutural tratou de omitir o nome daquele a quem a obra foi originariamente concebida e dedicada. Sendo este fato histórico apenas resgatado em anos recentes.

2.3. O tratado e o desenvolvimento do violoncelo

Os reis prussianos desempenharam um papel significativo no desenvolvimento das artes, destacando-se especialmente o Rei Friedrich II, o Grande. Este monarca alemão, patrono das artes, flautista e compositor, ascendeu ao trono em 1740, e notabilizou-se tanto pelas importantes reformas sociais e políticas, quanto pelas conquistas militares. Sua contribuição à renovação das artes e letras foi relevante, destacando-se o estabelecimento da Ópera de Berlim (Helm, 2001). Sobre os reis da Prússia, de acordo com Caeyers:

> Como músicos amadores, eram mais do que competentes e não pouparam nem despesas nem esforços para assegurar a presença dos maiores virtuosos como professores e compositores residentes nas cortes de Berlim e Potsdam. Friedrich, o Grande, flautista, contratou o renomado Johann Joachim Quantz, enquanto

[58] No original: "*After hearing Bridgetower play, Beethoven not only agreed to participate in a concert for him at the Augarten, but also decided to write something for them to perform together. He had already started sketching out the first two movements of a violin sonata, to accompany a previously discarded finale. He now began to compose with Bridgetower in mind, as the two men stayed up nights drinking and acting like teenagers"* (Morrisroe, 2020).
[59] Disponível em: https://www.nytimes.com/2020/09/04/arts/music/george-bridgetower-violin.html

> Friedrich Wilhelm II — ele próprio um excelente violoncelista — firmou contratos, primeiramente, com o virtuoso ítalo-espanhol Luigi Boccherini e, mais tarde, com os irmãos franceses Jean-Pierre e Jean-Louis Duport (Caeyers, 2020, p. 107-108).[60]

Esse investimento real pelo desenvolvimento musical na corte prussiana refletiu-se também na produção teórica e técnica da época, como consequência de um movimento que resultou em tratados como os de J. J. Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753 e 1762), além de Jean-Louis Duport (1806). Deste modo, consolidou a Prússia como um importante centro cultural e musical no século XVIII.

Por volta do ano de 1740 deram-se início às produções didáticas do violoncelo, elaboradas com o intuito de sistematizar a técnica do instrumento. Dentre esses tratados e métodos encontra-se o *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, publicado na França, em 1741, de autoria de Michel Corrette, um dos pioneiros na elaboração e publicação de um método para o violoncelo. Este, certamente, deve ter influenciado Duport na concepção do seu tratado, caracterizado por estabelecer um sistema de dedilhados e desenvolver os princípios da técnica de mão esquerda, ao mesmo tempo em que é considerado o primeiro manual moderno sobre a técnica do violoncelo (Campbell, 1999, p. 59). Segundo Reys:

> Destaca-se que, nesse período histórico, os instrumentos graves que executavam o baixo contínuo foram aos poucos sendo substituídos pelo violoncelo devido a mudanças na vida cultural da época que influenciaram profundamente o cenário musical europeu. A produção voltada aos pequenos ambientes, de característica sonora intimista e delicada, não se adequava ao aparecimento das grandes salas de concerto (Reys, 2010, p. 111).

O período da virada do séc. XVIII e início do XIX é marcado por grandes mudanças no emprego do violoncelo e, consequentemente, em seu papel na música instrumental. Aos poucos o violoncelo se afastou da função de baixo contínuo, se distanciando da viola da gamba, e veio a se impor como instrumento também empregado como solista. "Se o século XVII foi o século de melhorias do violoncelo em si, o século XVIII presenciou o desenvolvimento de uma técnica

---

[60] No original: *"As amateur musicians they were more than competent and spared neither expense nor effort in securing the greatest virtuosi as teachers and composers in residence for the courts in Berlin and Potsdam. The flute-playing Frederick the Great engaged the well-known Johann Joachim Quantz, and Frederick William II—himself an excellent cellist—concluded contracts first with the Italian-Spanish virtuoso Luigi Boccherini and later with the French brothers Jean-Pierre and Jean-Louis Duport"* (Caeyers, 2020, p. 108).

específica para o instrumento, e o século XIX trouxe um enriquecimento do repertório e viu o surgimento de notáveis violoncelistas" (Augustin, 2001, p. 13).

Na verdade, também no final do séc. XVIII e início do séc. XIX verificaram-se modificações importantes na construção do instrumento. Muitas delas sugeridas pelo violoncelista alemão Bernhard Romberg, a fim de se adaptar o violoncelo às novas demandas técnicas e acústicas. Isto incluía o formato chanfrado do espelho, na região da corda Dó, com a função de se obter mais vibração da corda, evitando-se a distorção do som causada pelo trastejar da corda no espelho do instrumento (Watkin, 1994, p. 90-92). Segundo Watkin (1994, p. 91), isso "certamente facilitaria, por exemplo, tocar os quatro compassos iniciais da Sonata em Lá maior Op. 69 na corda Sol e executar com maior ataque os *sforzatos* nas notas graves da corda Dó que acompanham o segundo tema (comps. 25-26)".[61] Romberg sugeriu ainda medidas dimensionais para se obter um braço do violoncelo mais longo e de espessura mais fina, para o conforto do instrumentista. Desta forma, as quatro cordas ficaram um pouco mais próximas, o que facilitaria a execução de passagens com mudanças de corda em regiões mais agudas (Watkin, 1994, p. 91). Ao mesmo tempo, com a modernização do arco desenvolvido por François Xavier Tourte,[62] Romberg também estabeleceu a postura da mão direita e a maneira de segurar o arco, tornando-a semelhante à forma que empregamos atualmente. Além disso, definiu a grafia dos símbolos para os dedilhados, utilizando o zero para definir o uso da corda solta e uma espécie de zero tachado para se referir à notação da utilização do polegar (Neece, 2020).

Desta maneira, consideramos o tratado de J. L. Duport como de fundamental importância para a nossa abordagem analítica e interpretativa das Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven. Visto que Duport foi um dos primeiros responsáveis por estabelecer os princípios técnicos do violoncelo em seu tratado, em uma época marcada por mudanças na construção, desenvolvimento da técnica, e utilização do instrumento, além do desenvolvimento de sua pedagogia.

Em seu tratado, Duport foi o primeiro a abordar conceitos detalhados de padrões de dedilhados em cordas duplas, assunto que considerava de extrema importância, bem como a construção de padrões de dedilhados a partir da escala cromática (Campbell, 2004, p. 12). Além

---

[61] No original: "*It would certainly facilitate, for example, playing the opening four bars of the A major sonata Op. 69 on the G string and executing with greater attack the sforzato C-string bass notes which accompany the second subject (bars 25-6)"* (Watkin, 1994, p. 91).

[62] *Archetier* francês que contribuiu para o desenvolvimento do arco dos instrumentos de corda no período entre os séculos XVIII e XIX, modelo semelhante ao que temos nos dias atuais, intitulado com o seu nome, como arco modelo Tourte.

disso, Duport ainda aborda conceitos técnicos sobre a produção de sons harmônicos; dedilhados para arpejos e as respectivas extensões que ali ocorrem; padrões de dedilhados em escalas na mesma corda; fundamentos sobre a condução de arco, juntamente com a qualidade e o caráter da produção sonora. No prefácio, o autor discorre sobre sua aproximação com seu irmão e professor, especificando que todos os exemplos foram experimentados e validados por ambos, o que o deixou convencido de que tudo o que se encontra no tratado, mesmo que à primeira vista fosse considerado difícil, poderia ser executado com facilidade se praticado com paciência (Duport, 1806, p. 3). Assim, a partir destes elementos, temos maior clareza sobre os aspectos interpretativos da música daquele período, bem como da sonoridade do violoncelo.

Duport finaliza seu tratado com sua opinião sobre a forma e peso do novo arco, elabora argumentos sobre o comprimento do arco e sua nova curvatura, e assim conclui com uma referência ao mérito de François Xavier Tourte (Duport, 1806, p. 175) acerca do arco moderno dos instrumentos de cordas. Menção esta que foi mantida nas traduções do italiano (1836) e do inglês (1852). Sendo este um dos elementos responsáveis por propiciar novas sonoridades que viabilizaram o desenvolvimento do repertório, notadamente do violoncelo ao longo do séc. XIX. Entretanto, na versão bilíngue de Duport (1809), edição revisada, reduzida e traduzida para o alemão é omitida esta citação, ainda assim, acreditamos que tenha sido feita com a participação ou aprovação do próprio Duport, e, consequentemente, a edição trilíngue nos idiomas francês, inglês e alemão, com a tradução de August Lindner (1880) — que teve revisão do alemão e foi oriunda da Edição bilíngue de 1809.

De fato, Tourte e seus contemporâneos atenderam a diversos músicos com arcos de uma ampla gama de materiais, comprimentos da vareta e estilos de talões. Em 1783, com a chegada do violinista virtuoso italiano Giovanni Battista Viotti, foi criado um laboratório de experimentação entre músico e artesão, deste modo, o modelo de construção do arco modificou-se gradativamente, até se chegar ao que conhecemos nos dias de hoje como o arco moderno, o chamado modelo Tourte (Rare Violins of New York, 2021).

Desta forma, Stowell (2004, p. 45-46) enfatiza que Tourte experimentou vários tipos de madeira, com o objetivo de encontrar uma espécie que oferecesse as qualidades necessárias, que estabelece esse equilíbrio quanto ao peso, densidade, resistência e elasticidade. Aspectos que os músicos da época buscavam, a partir das novas demandas oriundas da ampliação das salas de concerto na Europa, expansão da orquestra no Séc. XVIII e início do séc. XIX, desenvolvimento

das possibilidades técnicas dos instrumentos da família das cordas, além das novas exigências do repertório. Em vista disso, Tourte concluiu que a madeira pau-brasil (*Paubrasilia echinata*) atendia melhor a estes requisitos. Além de descobrir que, ao aquecer a vareta, poderia ser dada a curvatura côncava desejada, em detrimento à curvatura convexa do arco Barroco. O *archetier*[63] foi também responsável por padronizar o comprimento, peso e curvatura dos arcos da família do violino. A nova curvatura exigiu mudanças no design da ponta do arco, a fim de evitar que a crina tocasse na vareta quando fosse aplicada a pressão do arco na corda. Portanto, optou-se por um desenho em forma de machado, aplicando-se uma proteção, geralmente feita de marfim ou osso, à ponta do arco.

Stowell (2004, p. 45-46) destaca também que Tourte aumentou a quantidade de crina nos arcos de violino, ao expandir a espessura da crina para medir cerca de 10mm no talão e 8mm na ponta. Logo, as medidas, a forma e a flexibilidade da vareta permitiram que os músicos produzissem um som mais amplo, especialmente adequado ao estilo cantábile do início do século XIX. Isso possibilitou transições suaves na mudança de direção do arco, em busca das características do *legato*, mais variação na pressão do arco sobre as cordas, variedade de velocidade e ponto de contato. Aspectos que ampliaram as possibilidades musicais e as demandas técnicas da época, contribuindo, desta forma, para o desenvolvimento da linguagem e exploração de novas texturas presentes no repertório do novo século. Desta forma, estas modificações se mostraram relevantes para o desenvolvimento técnico do arco, como também contribuíram para expandir possibilidades musicais, novos tipos de articulação, e as demandas exigidas pelo desenvolvimento do repertório deste período. Em vista disso, podemos visualizar estas modificações entre os séculos XVII e XVIII, e destacar o arco Viotti, 1790, como o modelo Tourte (ver fig. 15):

[63] Artesão que fabrica ou conserta o arco dos instrumentos de cordas friccionadas.

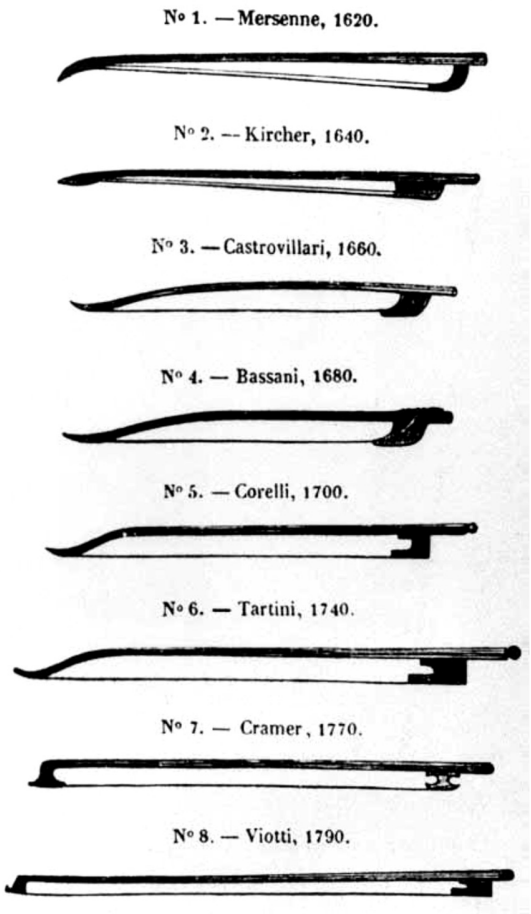


Figura 15: Modificações do arco de violino do início do séc. XXII ao final do séc. XVIII.
Fonte: (Fétis, 1864, p.112).

As modificações instrumentais, a exemplo do arco Tourte, as novas dimensões do braço, o espelho do violoncelo de Romberg, publicações de tratados e métodos importantes sobre técnica e abordagens interpretativas, subsidiaram aspectos que modificaram a questão sonora dos instrumentos de cordas. Como aborda Curtin (2019):

> a evolução do violino muitas vezes é contada em termos heroicos: um surgimento repentino no início dos anos 1500; uma ascensão à perfeição pelas mãos de Stradivari e Guarneri 'del Gesù'; depois, um rápido declínio seguido por séculos tentando recuperar o que foi perdido. Uma visão mais razoável consiste no desenvolvimento estrutural e acústico do violino que continuou e até se acelerou ao longo do século XIX, com mudanças radicais no braço, espelho, estandarte, barra harmônica e cavalete. Certamente, essas foram mudanças na configuração de medidas e formas, e não no violino propriamente dito, mas foram apenas essas mudanças (junto com outras igualmente fundamentais no arco) que possibilitaram

> o florescimento espetacular da música para violino que agora possui a maior parte do repertório padrão (Curtin, 2019).[64]

Segundo Stowell (2004, p. 31-32) a tradição desses instrumentos surgiu a partir da família de Andrea Amati (1505-1577), na metade do século XVI, em Cremona. Que, em parte, foram feitos para a corte francesa do Rei Carlos IX, entre as décadas de 1560 e 1570. A fabricação do violino se desenvolveu pela geração de discípulos da luteria de Amati, seus dois filhos Antonio (1537-1607) e Girolamo (Hieronymus) (1561-1630), que experimentaram diferentes formas, arqueados e contornos. De tal modo, podemos destacar a importância de Nicolò Amati (1596-1684), filho de Girolamo, como o mais refinado da família, que criou o modelo 'Grand Amati', projetado para se obter maior volume sonoro; Bartolomeo Giuseppe Guarneri (1698-1744), conhecido como 'del Gesù', que apresentou modelos com um formato robusto, além de uma profundidade sonora e escura. A escola em Cremona culminou com o trabalho de Antonio Stradivari (1644-1737), que teve como seu 'Período de Ouro' os anos de 1700 a 1725 (Stowell, 2004, p. 32). Ele projetou e aperfeiçoou seus violinos e estabeleceu padrões para as gerações futuras da luteria. Um dos seus violinos mais famosos, criado durante este período, foi o violino 'Messiah' de 1716, instrumento que possui proporções próximas ao padrão praticado na atualidade. Outro nome importante para a origem da fabricação de violinos, concomitante a Andrea Amati, foi Gasparo da Saló (1540-1609), na região da Brescia, que fabricou instrumentos largos e arqueados, caracterizado pelos efes longos e amplos, posicionados de forma bem vertical e, em algumas vezes, com filete duplo e ornamentos encrustados. Instrumentos projetados para ter muita sonoridade. Seu principal aprendiz foi Giovanni Maggini (1580-1630), cujos primeiros instrumentos tiveram forte influência de Gasparo, mas com uma técnica de execução relativamente rudimentar (Smithsonian, 2020). Ao adquirir conhecimento, Maggini desenvolveu seu próprio estilo e experimentou frequentemente melhorias na qualidade do som e aperfeiçoamento de seu método de construção. Os instrumentos do final de sua carreira são conhecidos pela qualidade da madeira, os efes grandes, além de possuírem um som suave (Smithsonian, 2020). No entanto, foi Giovanni Battista Rogeri (1642-1710), outro

[64] No original: *"The evolution of the violin is often told in heroic terms: a sudden emergence in the early 1500s, an ascent to perfection at the hands of Stradivari and Guarneri 'del Gesù', then a rapid decline followed by centuries spent trying to recapture what was lost. A more reasoned view is that the structural and acoustical development of the violin continued and even accelerated throughout the 19th century, with radical changes to the neck, fingerboard, tailpiece, bass-bar and bridge. Granted, these were changes to the set-up rather than the violin proper, but it was just these changes (along with equally radical ones to the bow) that enabled the spectacular flowering of violin music that now forms the bulk of the standard repertoire"* (Curtin, 2019).

representante da escola bresciana, um dos primeiros a construir violoncelos com comprimento menor, mais fácil de se manusear e mais ágil. Algo que só foi adotado por Stradivarius a partir de 1700.

Stowell (2004, p. 32-33) também destaca que a arte da fabricação do violino se estendeu por toda a Europa. No qual no final do século XVIII o modelo de Stradivarius passou a ter preferência, por sua perfeição técnica e de proporções. A partir da necessidade do instrumento possuir um som mais brilhante e potente, resposta sonora mais imediata, instrumentos fáceis de tocar, cuja extensão da corda não demandava grande abertura da mão esquerda. Estas características levaram os fabricantes a modificar algumas medidas na construção do violino, que foram implementadas gradualmente ao longo desde período e inseridas nos demais instrumentos da família das cordas.

Estas modificações desempenharam um papel importante no desenvolvimento do repertório para os instrumentos da família das cordas. Ao mesmo tempo, o "surgimento do fortepiano na virada para o século XVIII, pelas mãos de Bartolomeo Cristofori (1655-1731), foi fruto direto de dois principais geradores: a estética então vigente na música e uma carência específica na família dos teclados, gerada pelas necessidades estéticas" (Biancolino, 2017, p. 23), que passou a ter notoriedade por volta de 1750, com a música de C. P. E. Bach, Mozart, Haydn e Beethoven. Com a hegemonia do fortepiano, aliado às novas texturas beethovenianas, demandou-se outra dimensão sonora do violoncelo. Por isso, a importância deste período de transição para o desenvolvimento da linguagem instrumental ao longo do século XIX, associada à construção de grandes teatros, que passou a exigir outra capacidade sonora dos instrumentos de cordas, notadamente quanto à projeção de som. Biancolino menciona que:

> Creio ser indiscutível que os instrumentos para os quais determinado repertório foi composto tenham um conjunto de características que o valorizem. Ao mesmo tempo, devemos levar em conta que os compositores também trabalhavam, tantas vezes, com ideias musicais extra instrumentais, as quais nem sempre encontravam plena realização nos instrumentos disponíveis em suas épocas. Um exemplo claro disso são as sonatas tardias de Ludwig van Beethoven (1770-1827), cuja escrita implica em uma potência sonora que viria a ser melhor realizada em instrumentos posteriores, e o fato de existirem relatos que atestam que o compositor em algumas ocasiões arrebentou não apenas cordas, mas também martelos de fortepianos com seu toque vigoroso, apenas confirma a premissa de que nem sempre o instrumento disponível ao compositor em dado momento seja o mais indicado aos seus anseios (Biancolino, 2017, p. 18).

Todas essas questões relacionadas às modificações dos instrumentos viabilizaram o violino, desde a primeira metade do século XVII, e, posteriormente, o violoncelo, a partir do século XVIII, que se impuseram como instrumentos solistas. Ao mesmo tempo, tivemos o aparecimento da figura do virtuose no séc. XIX, notadamente na atuação artística de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), Niccolò Paganini (1782-1840), Henri François Joseph Vieuxtemps (1820-1881), Joseph Joachim (1831-1907), Henryk Wieniawski (1835-1880), no violino; e Adrien-François Servais (1807-1866), Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884), Carlo Alfredo Piatti (1822-1901) e David Popper (1843-1913) no violoncelo. Além das mudanças revolucionárias para o desenvolvimento da literatura do violoncelo, notadamente, o conjunto de obras de Beethoven. Segundo Lockwood:

> são historicamente as primeiras sonatas verdadeiras para violoncelo e piano totalmente desenvolvida na tradição clássica, na melhor das hipóteses remotamente e tangencialmente relacionadas com a literatura anterior de sonata para este instrumento, que foi produzida por vários virtuoses italianos e franceses durante o período da ascensão do violoncelo como instrumento solo, sendo iniciado por volta de 1740 (Lockwood, 1986, p. 18).[65]

Em vista destas premissas, observamos que os mentores e principais nomes deste período, Mozart e Haydn, não tiveram a oportunidade de compor sonatas para esta formação instrumental. Apenas Beethoven teve o mérito de ser pioneiro em compor sonatas para piano e violoncelo no seu sentido moderno de equilíbrio de vozes. Assim, Lockwood afirma que:

> Não havia qualquer precedente genuíno para a decisão de Beethoven de atacar o problema de compor uma sonata para violoncelo em escala completa, trazendo a esfera inteira da sua escrita para piano para uma relação recíproca funcional com o violoncelo em seus vários registros e vozes expressivas (Lockwood, 2005, p. 126).

Grandes compositores violoncelistas no início do período clássico como Luigi Boccherini, Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), Jean-Pierre Duport e Bernhard Romberg escreveram sonatas para o violoncelo, em um momento que estava se expandindo a técnica do instrumento, contendo linhas melódicas mais complexas. Apesar de serem obras desenhadas para a formação de violoncelo e contínuo, ao invés da exploração textural do piano. Assim, o segundo instrumento

[65] No original: "*Historically they are the first true sonatas for 'cello and piano in the fully developed Classical tradition, at best remotely and tangentially related to the earlier sonata literature for this instrument that had been produced by numbers of Italian and French virtuosi during the period of the rise of the violoncello as a solo instrument, beginning about 1740"* (Lockwood, 1986, p. 18).

ainda permanecia com função de contínuo com acompanhamentos simples, às vezes em uníssono, ou com função de complemento harmônico, como podemos visualizar no trecho a seguir da Sonata Nº 1 em Ré maior, Op. 4 de Jean-Louis Duport, obra dedicada ao Rei Friedrich Wilhelm II.



Figura 16: Excerto da Sonata Nº 1 em Ré maior, Op. 4, de Jean-Louis Duport.
Fonte: (Duport. 1795, p. 2).

Deste modo, fica evidente que Duport está inserido exatamente neste período de transição, haja visto que o seu livro foi publicado em 1806. Portanto, aconteceram rápidas mudanças nesta época, e provavelmente devido a isso, as edições subsequentes do tratado contêm adendos importantes. Assim, como dito anteriormente, ao longo do processo de tradução para a língua portuguesa — um dos objetivos desta pesquisa — foi o de analisar e comparar duas edições distintas em língua inglesa, a edição de Bishop (1852) e a edição trilíngue de Lindner (1880).

Em uma época marcada por várias mudanças, a música de Beethoven, por sua vez, passou a exigir maior sonoridade do violoncelo, uma vez que estava no contexto de outra textura composicional com a presença do fortepiano. Esta escrita inovadora passou a exigir e estabelecer novas dimensões sonoras dos instrumentos da família do violino. Desta forma, a importância histórica das cinco Sonatas de Beethoven para o violoncelo e a colaboração de J. L. Duport

enquanto intérprete, que neste período já tinha interesses didáticos sobre a técnica do instrumento, nos dá relevância para a abordagem desta pesquisa, na forma de um estudo com um olhar analítico sobre as eventuais influências do tratado, como também quanto à concepção técnica deixada por Duport nas cinco Sonatas de Beethoven.

Neste sentido, analisamos a tabela referente aos 21 Estudos de Duport, primeira edição (1806),[66] localizados na parte II de seu Ensaio. A tabela sistematiza informações sobre a tonalidade, o compositor e o conteúdo de cada Estudo, permitindo uma visão detalhada da organização desse material pedagógico.[67] Observa-se que Duport priorizou a exploração de diversas tonalidades, repetindo apenas a tonalidade de Dó menor. Curiosamente, a disposição dos Estudos segue, em sua maioria, a lógica do ciclo de quintas, combinando cada tonalidade com sua homônima, a partir do Fá maior. Esse padrão, no entanto, é interrompido após as tonalidades de Mi maior e Mi menor. Segundo o violoncelista francês Arun Rao, em seu canal do Youtube, *One Cello* (2020), também aponta ser provável que Duport tenha intencionalmente abandonado a continuidade desse ciclo, selecionando tonalidades que considerou mais pertinentes para os objetivos técnicos de seus Estudos.

Tabela 4: Referente aos 21 Estudos do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport (1806)

Estudo	Tonalidade	Compositor	Conteúdo / Técnica (Mão esquerda)	Conteúdo / Técnica (Mão direita)
Estudo 1	Fá maior	Jean-Louis Duport	Estudo extenso, inteiramente em cordas duplas, com intervalos de terças, quartas, quintas, sextas e sétimas. Apontaríamos como um dos principais Estudos para a formação e fortalecimento da mão esquerda, como Duport	Em especial este Estudo prioriza a formação e fortalecimento da mão esquerda, mas pode-se trabalhar a angulação do arco, com o foco na dosagem maior do peso do arco na corda da nota principal ao tocar cordas duplas.

[66] Cumpre destacar que parâmetros relacionados ao arco — tais como velocidade, pressão, ponto de contato, subdivisão, ângulo e quantidade de crina — não podem ser integralmente contemplados em uma tabela que se propõe, por natureza, a oferecer apenas um resumo sintético do conteúdo abordado por Duport. Ademais, não se constitui objetivo deste trabalho converter tais observações em uma abordagem sistemática ou em linguagem técnico-acadêmica, uma vez que tal esforço extrapolaria os limites e propósitos originalmente estabelecidos para esta tabela.

[67] Esta tabela é referente a primeira edição dos Estudos de Duport (1806). Visto que, existem diversas edições dos Estudos, não apenas anexas as distintas traduções que o tratado possui, como também edições desapensadas inclusive sendo para um único violoncelo, assim, em alguns Estudos ocorrem mudanças de fórmula de compasso, diferentes articulações, como também exclusão de pausas e até mesmo compassos.

			afirma sobre a importância do estudo de cordas duplas em seu tratado.	
Estudo 2	Fá menor	Jean-Louis Duport	Saltos em oitavas e predominância de melodias compostas por arpejos em terças.	Estudo com andamento *Allegro* inteiramente com colcheias em escalas e arpejos com algumas articulações distintas. Importante articular bem todas notas, assim como, quando houver saltos de oitavas deve-se manter o domínio e a clareza na entonação, pois o arco é obrigado a sempre pular uma corda.
Estudo 3	Dó maior	Jean-Louis Duport	Estudo inteiramente em escalas cromáticas. Importante para a prática do dedilhado sequenciado 1-2-3, que Duport (1806, p. 40-43) menciona em seu tratado.	Para maior clareza neste Estudo com andamento *Allegro,* inteiramente em passagens cromáticas rápidas em *detaché*, recomenda-se utilizar a região central do arco, tocando mais próximo ao cavalete e com angulação acentuada, sobretudo nas cordas Dó e Lá. Para os grandes saltos intervalares, priorizar o uso do arco para cima ao tocar a nota mais grave e para baixo a nota mais aguda.
Estudo 4	Dó menor	Jean-Louis Duport	Arpejos de 4 colcheias (que tem a mesma disposição intervalar dos arpejos do Estudo Nº 7), além de uma passagem final em cordas duplas em *Poco più lento*, que é utilizada também no Estudo Nº 19.[68]	Arpejos com articulação em *staccato* – ligadura – *staccato.* Para as passagens de conjuntos de 4 colcheias com a articulação de duas primeiras notas ligadas com um arco para baixo e as duas seguintes no tempo fraco, separadas em *staccato* com o arco

[68] Curiosamente, Arun Rao (One Cello, 2020) estabelece uma relação entre a música *Love Theme from The Godfather*, do compositor italiano Nino Rota, em Dó menor, e o Estudo Nº 4 de Duport. Deste modo, percebe-se que, não apenas a semelhança na tonalidade, mas também a presença de um motivo de dois compassos, que lembra o tema de *Love Theme from The Godfather*, e que se repete quatro vezes ao longo do Estudo.

				para cima, como mencionado por Duport (1806, p. 167).
Estudo 5	Dó menor	Jean-Louis Duport	Arpejos de 4 semicolcheias. Além de uma variação destes arpejos em seis colcheias em quiálteras, que também contemplam saltos de oitavas.	Predominância da mesma articulação do Estudo Nº 4, em *staccato* – ligadura – *staccato*. Segundo os conceitos de Duport (1806, p. 173) iniciar a segunda seção, após a barra dupla com o arco para cima, deste modo, esta arcada ajudará a tocar os grandes saltos intervalares de forma natural.
Estudo 6	Sol maior	Martin Berteau	Uso do polegar, extensas mudanças de posição, principalmente da primeira para a sétima posição. (Gaspar Cassadó compôs um acompanhamento de piano para este Estudo).	Manter o arco próximo ao cavalete, para obter uma articulação clara das notas, bem como nas apogiaturas, pois este Estudo possui muitas passagens em registro alto.
Estudo 7	Sol menor	Jean-Louis Duport	Arpejos com 4 semicolcheias ligadas com o uso de pelo menos três cordas. Deste modo, é um excelente estudo para trabalhar e fortalecer a mão esquerda. Sugerimos inicialmente estudar os arpejos em forma de blocos de acordes (Estudo que não possui acompanhamento do segundo violoncelo).	Esta articulação é uma combinação de sequência de arpejos em múltiplas cordas, executados com velocidade rápida, com o detalhamento do "*ricochet*", que faz a vareta do arco saltar, enquanto a crina se mantém em contato com a corda (ex. da escrita textural referida nesta pesquisa).[69]
Estudo 8	Ré maior	Jean-Pierre Duport	Estudo em cordas duplas que trabalha duas vozes distintas e simultâneas (Estudo que não possui acompanhamento do segundo violoncelo).	Trabalha o controle da velocidade e distribuição do arco ao tocar cordas duplas, principalmente quando aparecem semibreves juntamente com o baixo em colcheias, isto posto, manter uma segunda voz sem macular a nota

[69] Ver Capítulo 4 — Jean-Louis Duport e a expansão da escrita para o violoncelo: um legado para além do século XIX.

				ligada. Uso de bastante angulação nas cordas duplas, para que o arco esteja próximo as duas cordas, facilitando assim o apoio na nota mais grave.
Estudo 9	Ré menor	Jean-Louis Duport	Um dos Estudo mais longos, com quase 12 min. de duração, que contempla cordas duplas, trechos em escalas cromáticas, além do final do Estudo de Duport relembrar o mesmo motivo em cordas duplas que aparece no Nº4.	Estudo que diversifica técnicas de arco, como o *staccato* volante, distintas articulações e extensos saltos intervalares.
Estudo 10	Lá maior	Jean-Pierre Duport	Extraído da Sonata V em Lá maior, Op. 4, III Mov. Presto de J. P. Duport. Estudo que busca clareza rítmica e melódica, para isso apontamos a importância do domínio técnico da mão do arco.	Utiliza um golpe de arco pouco usual de duas notas em *staccato* volante para baixo e uma para cima, em *Allegro*. Em busca da clareza desta articulação, indicamos o uso de pouco arco na região central e de bastante angulação, principalmente entre as cordas Lá e Ré.
Estudo 11	Lá menor	Jean-Louis Duport	Escalas e arpejos em terças, bem como um pequeno trecho em escalas cromáticas.	Distintas articulações em colcheias no andamento *Allegro*, buscar a claridade na entonação — ver Artigo VII do Capítulo XVIII do Ensaio de Duport (Duport, 1806, p. 164).
Estudo 12	Mi maior	Jean-Louis Duport	Estudo longo, com mais de 11 min. de duração, que diversifica articulações, uso de ornamentos e cordas duplas.	Diversidade de articulações dentre *staccato*, ligadura e *detaché*, bem como passagens em cordas duplas.
Estudo 13	Mi menor	Jean-Louis Duport	Estudo com muitas sequências intervalares de terças, além de uma seção com escalas em terças.	Utiliza a ligadura deslocada a partir do tempo fraco da colcheia para o forte, diferentes articulações, além de

				trechos em saltos intervalares.
Estudo 14	Si*b* maior	Jean-Louis Duport	Estudo em cordas duplas, que lembra o Nº 8, só que mais complexo tecnicamente pela tonalidade de Si*b* maior, pois exige que a mão esquerda use mais extensões.	Domínio da velocidade de arco, principalmente na seção de uma ligadura para 12 semicolcheias.
Estudo 15	Si*b* menor	Jean-Louis Duport	O início deste Estudo tem um caráter dramático, que embora Duport não indique, nas edições subsequentes desapensada a primeira edição, existe a indicação de *Allegro* (patético). Trecho em cordas duplas com a sucessão predominante de intervalos de terças e sextas.	Estudo diversificado com articulações distintas, a exemplo de uma colcheia para duas ligadas, e vice versa, passagens em cordas duplas, grandes saltos intervalares, além disso apresenta modulações.
Estudo 16	Mi*b* maior	Jean-Louis Duport	Estudo em cordas duplas, provavelmente o mais complexo tecnicamente pela tonalidade de Mi*b* maior, que exige que a mão esquerda use bastante extensões, além de diversos trechos com o uso também do polegar em diferentes posições, sequências de terças e de sextas.	Em especial este Estudo prioriza a mão esquerda, mas pode-se trabalhar a angulação do arco, além de focar no uso de mais peso do arco na corda da nota principal, com objetivo de auxiliar na afinação ao tocar cordas duplas, bem como salientar o contraponto de duas vozes.
Estudo 17	Mi*b* menor	Jean-Louis Duport	Estudo extenso que se torna complexo pela tonalidade com 6 bemóis, além do caráter expressivo, explora a região mais aguda do violoncelo. Possui ornamentos distintos, além do uso de acentos.	Possui articulações variadas, com deslocamentos de tempo fraco para o forte.
Estudo 18	Lá*b* maior[70]	Jean-Louis Duport	Uso de ornamentos e acentos. Duport enfatiza a importância do estudo	Distintas articulações, com deslocamentos de ligaduras do tempo fraco

[70] Este Estudo está na tonalidade de Lá*b* maior, embora Duport escreva em sua primeira edição que está em Lá*b* menor (Duport, 1806, p. 247).

			em diferentes tonalidades como um elemento fundamental na formação do violoncelista. Esse processo contribui para o aprimoramento da afinação, o aprofundamento do conhecimento tonal e o desenvolvimento da técnica da mão esquerda. A prática em múltiplas tonalidades permite a exploração de diversas posições no instrumento, tanto com quanto sem extensões, promovendo maior flexibilidade e controle técnico. [71]	para o forte, saltos intervalares com mudanças de cordas, diversos trechos em semicolcheias, principalmente com escalas.
Estudo 19	Si maior	Jean-Louis Duport	Duport indica o uso da meia posição em todo o Estudo, além de exigir velocidade para a execução do trinado em uma semicolcheia, além de uma passagem distinta em cordas duplas em *Poco più lento*, que se remete ao Estudo Nº 4.	Esse Estudo exige tecnicamente da mão esquerda. A mão direita auxilia principalmente com o uso de arco lento na região central.
Estudo 20[72]	Si menor	Jean-Louis Duport	Estudo com diversidade de articulações, seções de saltos intervalares, principalmente em quintas, sextas e oitavas em *staccato*, para serem tocados a nota grave com o arco para cima e a aguda para baixo, cordas duplas principalmente de terças sucessivas.	Este Estudo contém muitas passagens de saltos entre cordas. Deste modo, Duport escreve uma observação no início do Estudo: "Este exercício deve ser tocado na ponta do arco, levemente e com força, pois se alguém deixar o arco correr gradualmente de volta para o talão, a

[71] Segundo Arun Rao: "Existem duas seções intermediárias, mas a que começa em Fá menor é um verdadeiro tormento: uma página inteira de trabalho de passagem de semicolcheia (principalmente escalas) em uma ampla gama de tons bemóis, incluindo Dó bemol maior" (One Cello, 2020). Do original: *"There are two middle sections, but the one that starts in F minor is a real torment: one entire page of semi-quaver passage work (mostly scales) in a whole range of flat keys including C flat Major"* (One Cello, 2020).

[72] Arun Rao aponta que o Estudo Nº 20 é uma peça dramática com uma ótima *coda* para o segundo violoncelista, que lembra Don Giovanni ou Requiem de Mozart (One Cello, 2020).

				execução será pesada, áspera e até mesmo turva. O arco nunca deve deixar a corda nas passagens em que ele salta uma corda; deixar de fazer isso produziria um golpe [extra], o que soaria desagradável" (Duport, 1806, p. 256).[73]
Estudo 21	Ré*b* maior	Jean-Louis Duport	O último Estudo aborda bastante escalas e arpejos, visto que está escrito em uma tonalidade pouco usual. Além disso, explora a extensão do espelho do violoncelo nas regiões mais agudas, uso de cordas duplas e saltos com mudanças de corda.	Distintas articulações, principalmente o uso de 2 semicolcheias ligadas no tempo forte e duas separadas em *staccato*.

Nesta Tabela foi sugerida uma arcada para tocar sequências de notas com saltos intervalares, sendo principalmente a nota mais grave para cima e a mais aguda para baixo. Visto que, Duport explana este assunto priorizando a organicidade do movimento do arco para o violoncelo, como aponta:

> Talvez eu deva afirmar que a razão pela qual, neste caso, um arco para cima é usado no violoncelo para o que seria tocado com um arco para baixo no violino surge, como me parece, do fato das cordas dos dois instrumentos se apresentarem em ordem inversa à mão que segura o arco. No violino, por exemplo, a primeira corda vem primeiro. Já no violoncelo, ao contrário, a quarta corda se apresenta primeiro ao arco. Portanto, o arco, embora pareça agir de maneira oposta nos dois instrumentos, na verdade, toca a corda que está mais distante dele com um golpe para baixo e a que está mais próxima com um golpe para cima. Se for desejado provar isso, preste atenção ao movimento do pulso, e verá que ele executa precisamente a mesma ação, para tornar a mesma coisa nos dois instrumentos, embora aparentemente em ordem inversa. Essas *batteries* certamente podem ser tocadas tomando a nota mais grave com um arco para baixo, mas sempre

[73] No original: *"Cet Exercice doit être joué de la pointe de l'archet; avec force et légèreté, car si on se laisse gagner par le talon de l'archet, le jeu sera lourd, dur, et même brouillé. L'archet ne doit jamais quitter la corde dans les passages où il passe par-dessus une corde, sans quoi, on entendroit un coup, ce qui seroit désagréable"* (Duport, 1806, p. 256).

> produzirão um efeito melhor quando forem tocadas com um arco para cima, porque o movimento feito pelo pulso é o mais natural (Duport, 1806, p. 173).[74]

2.4. Costurando uma nova linguagem: Beethoven e o novo tecido musical estabelecido nas Sonatas para piano e violoncelo.

Com vistas a uma análise minuciosa das cinco Sonatas, Opp. 5, 69 e 102, utilizamos neste trabalho a edição *Urtext* da Bärenreiter, editada por Jonathan Del Mar (2004), comparada com a edição *Urtext* de Henle Verlag (1971). A edição de Del Mar apresenta uma seção introdutória com uma breve contextualização histórica da composição das Sonatas, sendo também identificada suas formas, estilos e principais características, fundamentadas a partir do desenvolvimento de cada fase composicional de Beethoven. Ademais, esta edição apresenta uma extensa discussão sobre as escolhas editoriais e interpretativas das articulações em cada uma das cinco Sonatas.

O Opus 5, composto em 1796, e publicado originalmente em 1797 em Viena pela editora Artaria, apresenta o mesmo plano formal nas duas Sonatas. A Nº 1 em Fá maior e Nº 2 em Sol menor, estruturadas em dois movimentos, mas que já apresentam características de expansão das formas musicais. Neste sentido, o primeiro movimento está estruturado em forma Sonata-*Allegro*, ambas com uma introdução lenta em *Adagio*, seguido de um *Allegro* de estrutura tripartite (exposição, desenvolvimento e recapitulação); enquanto o segundo movimento está estruturado na forma *Rondo* (ABACABA, *Coda*) (Crowford, 1995, p. 37, 46, 51, 59). Por outro lado, Moskovitz e Todd (2017, p. 80) afirmam que este formato foi certamente inspirado em Mozart, uma vez que, no final da década de 1770, Mozart compôs uma série de seis Sonatas para violino e piano, K. 301-306, das quais cinco destas são estruturadas em dois movimentos. Ademais, a Sonata em Sol maior K. 379, possui dois movimentos, cujo primeiro dispõe de uma introdução prolongada em *Adagio*. Desta forma, segundo Moskovitz e Todd (2017, p. 80), é possível que Beethoven tenha se inspirado neste formato para estruturar as duas Sonatas do Op. 5.

---

[74] Do original: "*Je crois que je pourrois dire la raison pour laquelle, dans ce cas, on pousse sur le Violoncelle ce qu'on tire sur le Violon. Cela vient, ce me semble, de ce que les cordes des deux instruments se présentent à la main qui tient l'archet dans un ordre inverse. Sur le Violon, c'est la chanterelle qui se présente la première à la main qui tient l'archet, d'où il résulte que l'archet des deux instruments en paroissant opérer d'une manière contraire, prend cependant en tirant, la corde qui est la plus éloignée de lui, et en poussant celle qui est la plus près ; et si l'on veut bien y faire attention ou si on vaut l'éprouver, on verra que le poignet fait le même mouvement et absoolumant la même opération, pour rendre la même chose sur ledeux instruments, quoique paroissant dans un ordre inverse. On peut à la rigueur exécuter ces batteries en tirant la note grave, mais elles feront toujours meilleur effet en la poussant, parceque le mouvement que le poignet doit faire est plus naturel*" (Duport, 1806, p. 173).

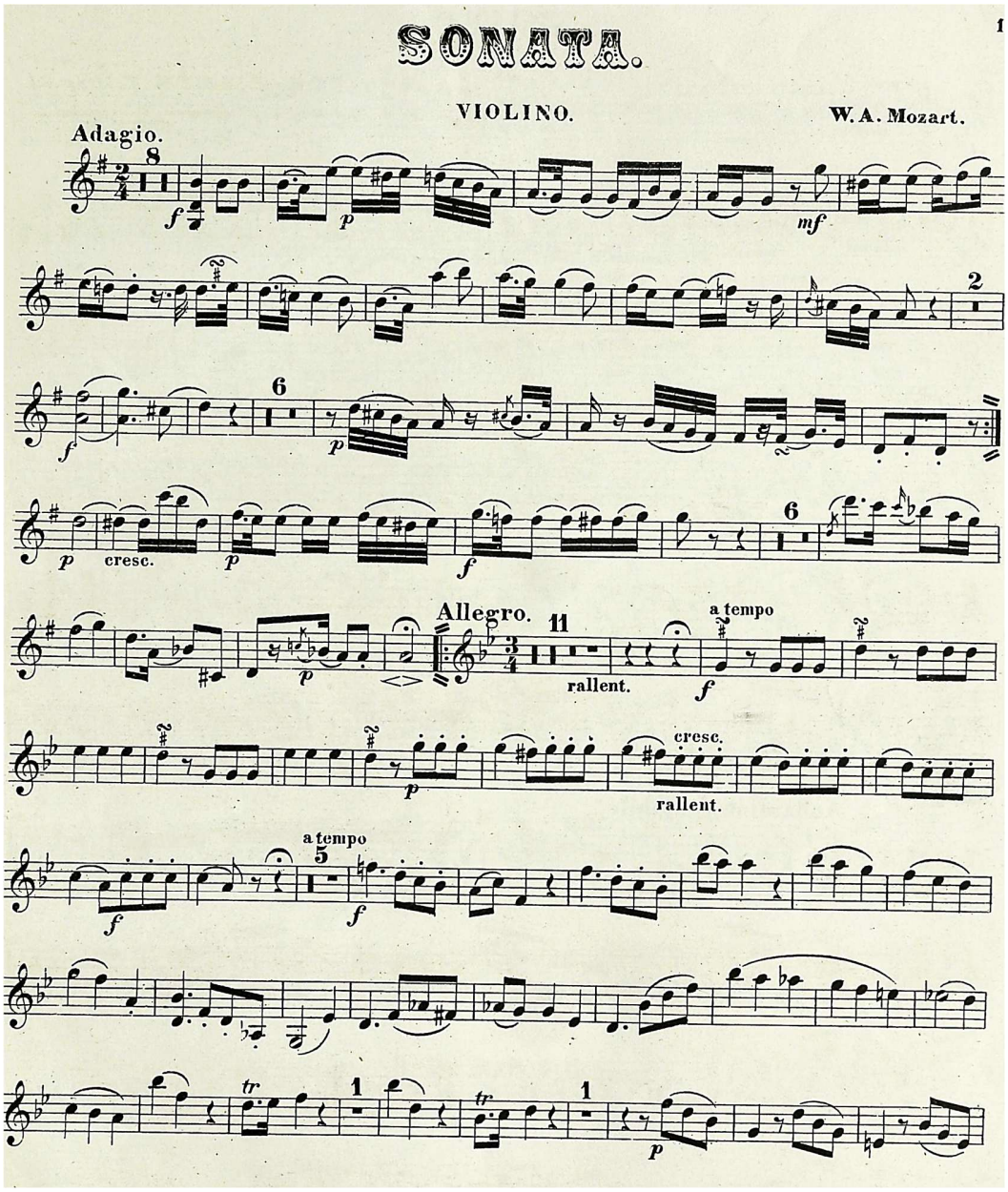


Figura 17: Excerto da parte de violino do *Adagio* e *Allegro* da Sonata para violino e piano em Sol maior, K. 379 de W. A. Mozart.
Fonte: (Mozart, [ca. 1875], p. 1)

Embora estas duas obras apresentem um mesmo padrão de estrutura formal, Beethoven diferenciou-as significativamente por meio da condução das vozes do violoncelo e do piano, que são apresentadas em texturas distintas. A primeira Sonata apresenta o que Lockwood (2005, p. 127) chama de 'reciprocidade temática', na qual os temas importantes são apresentados duas vezes, pelo piano como voz condutora e, em seguida, pelo violoncelo, ou vice-versa (ver fig. 18). Deste modo,

podemos perceber que, no Op. 5 Nº 1, Beethoven já demonstra a intenção de expandir o papel do violoncelo com a utilização dos seus temas em ambos os instrumentos, explorando, desta forma, as potencialidades líricas e a versatilidade do violoncelo.



Figura 18:Excerto do *Adagio sostenuto* da Sonata para piano e violoncelo Nº 1 em Fá maior, Op. 5 de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 2).

A segunda Sonata, composta no mesmo ano da anterior é, segundo Lockwood (2005, p. 128), "uma das obras mais extensas de Beethoven nesses anos, e mais ambiciosa, intelectualmente, que sua companheira". Embora o plano formal da segunda Sonata seja o mesmo, Beethoven escreveu uma introdução expressiva e complexa com texturas sonoras e evidentes silêncios, marcantes e irresolutos que, segundo Bielschowsky (2019, p. 91, 94) fazem parte do universo dos silêncios dramáticos e têm a função de intensificar a tensão harmônica. Portanto, a segunda Sonata possui uma dramaticidade considerável, a partir das primeiras frases da introdução em *Adagio sostenuto*, além da condução de vozes distintas nos dois instrumentos, nas quais o violoncelo e o piano apresentam seus próprios materiais.

O Opus 69 é formado apenas pela Sonata Nº 3, em Lá maior, sendo esta a mais extensa e complexa tecnicamente para o violoncelo dentre as cinco Sonatas. Composta no ano de 1808 e publicada em abril do ano seguinte, em edição da Breitkopf & Härtel (Ed. Bärenreiter, 2004, p. III), Beethoven dedicou uma de suas mais importantes sonatas para piano e violoncelo ao Barão

Ignaz Von Gleichenstein, que, segundo Moskovitz e Todd (2017, p. 195), o especifica como sendo violoncelista, mesmo sem informações históricas deste fato.

A primeira performance da Sonata em Lá maior se deu na residência de Marianne Edle e Wilhelm Von Rittersburg em janeiro de 1809, sendo interpretada pelo violoncelista Anton Kraft (1749-1820) e o próprio Beethoven ao piano, provavelmente com a utilização de manuscritos e, em fevereiro daquele mesmo ano, o Op. 69 obteve a primeira apresentação formalmente pública, realizada pela pianista Baronesa Dorothea von Ertmann e o violoncelista Nicolaus Kraft (1778-1853), filho de Anton Kraft (Moskovitz, Todd, 2017, p. 227), que, em 1801, viajou para Berlim junto com seu pai, onde teve aulas de violoncelo por um ano com Jean-Louis Duport (Walden, 2004, p. 44-45).

A Sonata Nº 3 possui quatro movimentos, com o primeiro disposto em forma Sonata-*Allegro*, (Moskovitz, Todd, 2017, p. 209). O segundo movimento é um extenso *Scherzo*, sendo esta a única Sonata a incluir um *Scherzo* dentre seus movimentos. O terceiro movimento é um *Adagio cantábile*,[75] de caráter meditativo, conectado ao quarto movimento, *Allegro Vivace*, que, segundo Moskovitz e Todd:

> a preocupação de Beethoven era como melhor fornecer à sonata uma sensação de respiração momentânea sem comprometer a necessidade abrangente da música de se mover inexoravelmente em direção ao *finale*, e descobrir uma conclusão adequada para a composição de quatro movimentos (Moskovitz, Todd, 2017, p. 217).[76]

Este último, estruturado na forma Sonata-*Allegro*, sobre o qual Moskovitz e Todd pontuam "que oferece um contrapeso ao primeiro movimento e resolve a ênfase dada à tonalidade da dominante em favor da tônica. Ou seja, Beethoven inicia a Sonata minimizando a importância da tônica e agora conclui a composição reafirmando-a" (2017, p. 219),[77] haja visto os longos pedais de Mi (dominante).

Por outro lado, Lockwood assinala que "o manuscrito mostra um Beethoven lutando com o problema de como tornar esses dois instrumentos recíprocos na função, em vista das diferenças

[75] Na verdade, o Adagio tem uma função ambígua de movimento lento e de introdução ao *finale* (*Allegro Vivace*).
[76] No original: *"Beethoven's concern was how best to provide the sonata with a sense of momentary respire without compromising the overarching need of the music to move inexorably toward the finale, and to discover there a suitable conclusion for the four-movement composition"* (Moskovitz, Todd, 2017, p. 217).
[77] No original: *"That offers a counterweight to the first movement and resolves its highlighting of the dominant in favor of the tonic. That is, Beethoven began that sonata by de-emphasizing the tonic and now concluded the composition by reaffirming it"* (Moskovitz, Todd, 2017, p. 219).

que apresentam em extensão e em registro" (2005, p. 350). Deste modo, nesta Sonata, Beethoven deixa clara a sua intenção de desvincular o violoncelo dos antigos parâmetros de uso do instrumento, que primeiramente estabeleceu seu papel na função de contínuo e, posteriormente, como voz intermediária. Nesta obra, o compositor repensa o papel do violoncelo, ao apresentar sozinho o tema de abertura do primeiro movimento nos seis primeiros compassos (ver fig. 19), além de explorar as vozes do violoncelo e do piano de maneira equilibrada, equitativa, com alternância da função de protagonismo (ver fig. 20). Isto abrange variadas formas de interação e desenvolvimento temático, que expande as formas e vem prenunciar alguns dos ideais estilísticos do Romantismo.



Figura 19: Excerto do *Allegro ma non tanto* da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 78).



Figura 20: Excerto do *Allegro ma non tanto*, comps 96-113, da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 82).

As duas Sonatas do Opus 102 foram finalizadas em 1815, sendo posicionadas na terceira e última fase composicional de Beethoven. Período este, responsável por abrir novas portas para gerações subsequentes de compositores do séc. XIX. Sua primeira edição foi publicada entre a primavera de 1817 e maio de 1818, pela editora Simrock, em Bonn, que reconheceu as dificuldades desta obra. Em vista disso, foi impressa a parte de piano e violoncelo em partitura única (*score*) além de ter publicada a parte separada para o violoncelo — primeira edição da Sonata Op. 69 também não possui a partitura em *score*, apesar desta Sonata já possuir um diálogo equilibrado do violoncelo com o piano. Embora esta prática seja evidentemente comum nos dias de hoje, marcou uma mudança editorial radical neste período, sendo estas Sonatas as primeiras obras de câmara de Beethoven a serem publicadas em partitura única (Ed. Bärenreinter, 2004, p. IV). Em seguida a

primeira edição vienense foi publicada pela Artaria em janeiro de 1819 (Ed. Henle Verlag, 1971, p. VII).



Figura 21: Parte do piano da Sonata em Lá maior, Op. 69, *Allegro ma non tanto* de Beethoven.
Fonte: (1ª Ed. Breitkopf und Härtel, 1809, p. 3).



Figura 22: Parte do piano da Sonata em Dó maior, Op. 102 Nº 1, *Andante* de Beethoven.
Fonte: (1ª Ed. Simrock, 1816, p. 4).

Sobre estas Sonatas, Moskovitz e Todd ressaltam que os "esquemas formais experimentais, atenção enfática às técnicas contrapontísticas e sintaxe harmônica complexas, empurraram e ultrapassaram as fronteiras do conforto dos ouvintes, permitindo a Beethoven alcançar seus próprios limites, ao final do seu período de maturidade" (2017, p. 240).[78] Desta forma, ao tempo em que Beethoven tinha que lidar com a surdez avançada, que intensificou seu isolamento e dificuldades de comunicação social, passava por sua fase composicional mais experimental e dramática (Lockwood, 2005, p. 399, 405).

As Sonatas do Op. 102 foram dedicadas à Condessa Marie von Erdődy, amiga, pianista e devota da música de Beethoven. Segundo Moskovitz e Todd (2017, p. 241, 274), ela recebeu o violoncelista Joseph Linke como convidado para o verão, e sua presença incentivou Beethoven a

[78] No original: *"Whose experimental formal schemes, pronounced attention to contrapuntal techniques, and prickly harmonic syntax, which pushed and exceeded the boundaries of listeners' comfort, enabled Beethoven to tread on the threshold of his final, mature period"* (Moskovitz, Todd, 2017, p. 239).

compor novamente para a formação de piano e violoncelo. Desta forma, além de estar envolvido com a criação destas últimas duas Sonatas, provavelmente foram também apresentadas por Linke.

A Sonata Op. 102, Nº 1, em Dó maior, possui ambiguidade em sua estrutura formal, com reflexos quanto ao número de movimentos. Segundo Moskovitz e Todd ela está disposta em quatro movimentos (2017, p. 248, 249), sendo o primeiro movimento, Andante interligado com o segundo movimento em *Allegro Vivace* e o terceiro movimento em *Adagio* interligado ao quarto movimento, novamente em *Allegro Vivace*. Embora Beethoven sugira uma divisão em dois movimentos, esta disposição formal está baseada no conceito de que, apesar das seções lentas não conseguirem ser autossuficientes para se classificar como um movimento, nenhuma das duas seções lentas consegue funcionar como uma introdução lenta ao movimento rápido, pois existe uma tensão tonal entre o andante em Dó maior e o *Allegro Vivace* em Lá menor, que se dispõe com mais ênfase e, desta maneira, causa uma dualidade da tonalidade em Dó maior como tônica, como foi disposto na estrutura formal das Sonatas do Op. 5. Moskovitz e Todd (2017, p. 248, 249) complementam que Beethoven mistura a estrutura formal dos movimentos com liberdade, que se contrapõe ao controle, ao desenvolver os movimentos lentos um caráter mais livre com o equilíbrio delicado e os movimentos rápidos com a estrutura de forma sonata e utilização de contraponto.

Por outro lado, Crawford (1995, p. 142, 143) defende que a Sonata do Op. 102, Nº 1 retorna à estrutura de dois movimentos, similar àquela da Sonata do Op. 5, Nº 1. Em vez do *Rondó finale*, a forma Sonata-*Allegro* com uma introdução lenta é utilizada em ambos os movimentos. No entanto, aponta para a presença de uma estrutura harmônica incomum, na qual a introdução estabelece a tonalidade de Dó maior, enquanto o tema principal da seção *Allegro Vivace* é apresentado em sua relativa menor, ou seja, na tonalidade de Lá menor.

Assim como Crawford, Lockwood também afirma esta dualidade de interpretação estrutural, e sugere sua forma como dois grandes movimentos: “Tudo isso segue o espírito de uma ‘sonata livre’ como de fato Beethoven pretendia que a obra fosse” (Lockwood, 1998, p. 306).[79] Deste modo, podemos visualizar esta Sonata como estruturada em dois movimentos, cada qual com uma introdução lenta. Observando-se, desta forma, a existência de um paralelismo entre os dois, uma vez que cada movimento é iniciado por uma seção introdutória. Inclusive, o material temático da introdução do primeiro movimento é reapresentado na introdução do segundo e último

[79] No original: *“All this is in the spirit of a "free sonata," as in fact Beethoven intended the work to be”* (Lockwood, 1998, p. 306).

movimento. Um recurso que busca oferecer coerência e unidade à obra. Ao mesmo tempo, podemos interpretar esta Sonata como a de forma mais compacta e concisa de todo o ciclo, observando-se que a Sonata Op. 102, Nº 1 inteira — com aproximadamente 15′20″ min. — dura menos que o primeiro movimento da Sonata Op. 5, Nº 1 — que, por si só, se estende a aproximadamente 17 min.

A Sonata Op. 102, Nº 2, em Ré maior, está disposta em três movimentos distintos, tematicamente independentes, sendo o primeiro movimento em forma Sonata-*Allegro*, o segundo movimento um longo *Adagio* em forma ternária (ABA), que está conectado ao terceiro movimento. Sendo, este último, o único movimento das cinco Sonatas estruturado na forma de uma fuga a quatro vozes, o que cria desafios de equilíbrio e balanço de sonoridades entre o violoncelo e o piano. Na verdade, nesta época Beethoven estava quase surdo, basicamente confiando em sua própria memória auditiva-musical. Sobre esta fuga, Moskovitz e Todd afirmam que:

> No entanto, como evidenciado por muitas passagens desse movimento desafiador, ele permaneceu sem remorso ao escrever o que só pode ser descrito para a época como música de vanguarda, ao confrontar um paradoxo aparentemente insuperável: como invocar o rigor e a erudição do contraponto do século XVIII no contexto de um idioma musical surpreendentemente novo e extremamente dissonante que levou o gosto contemporâneo aos limites do aceitável (Moskovitz, Todd, 2017, p. 293).[80]

Ademais, consideramos o *Adagio* como o único movimento lento, devidamente estruturado, no bojo de todo o ciclo. Assim, ao analisarmos o conjunto das cinco Sonatas de Beethoven, podemos afirmar que a busca do compositor em expandir a interação do violoncelo com o piano, a partir da independência das vozes, além da mudança do papel desempenhado pelo violoncelo, abriu um vasto leque de possibilidades e de texturas, que veio ampliar a riqueza de material técnico e musical na transição entre os períodos Clássico e Romântico. Considerando, assim, uma ponte para o futuro de uma nova estética composicional e de exploração dos recursos e possibilidades do violoncelo.

[80] No original: *"Nevertheless, as evidenced by many passages of this challenging movement, he remained unapologetic in writing what can only be described for the times as avant-garde music as he confronted a seemingly insurmountable paradox: how to invoke the rigor and erudition of eighteenth-century counterpoint within the context of a startlingly new, grindingly dissonant musical idiom that pushed contemporary taste to the very limits of the acceptable"* (Moskovitz, Todd, 2017, p. 293).

CAPÍTULO 3

Muito além de um mero dueto: a influência de Duport sobre o jovem Beethoven.

O conjunto de Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven se constitui em um verdadeiro ponto de inflexão na escrita para esta formação, uma vez que elas abrem as portas do século XIX e, sobretudo, marcam o início de uma nova linguagem para os dois instrumentos, no qual os compositores ainda buscavam o ponto de equilíbrio entre estas duas vozes. Não à toa que Moskovitz e Todd denominam como revolucionárias as duas Sonatas do Op. 5. Ademais, segundo Moskovitz e Todd (2017, p. 16-17), Ferdinand Ries (1784-1838),[81] discípulo de Beethoven, menciona em um documento, que vem a ser a única evidência da estreia das duas primeiras Sonatas Op. 5, realizada na Corte da Prússia pelo próprio Beethoven juntamente com Duport,[82] indicado, por Ries, como o primeiro violoncelista da corte do Rei Friedrich Wilhelm II. Como citado anteriormente, isso consta na capa da primeira edição do Ensaio de J. L. Duport, além de estar mencionado em uma das correspondências do violoncelista ao seu editor, Imbault (1805). Assim, fica evidente que J. L. Duport era quem ocupava este cargo, o que, consequentemente, esclarece qual dos irmãos Duport foi responsável pela estreia das Sonatas Op. 5 de Beethoven. Como relata Ries.

> Beethoven tocou várias vezes na corte (para o Rei Friedrich Wilhelm II), onde também compôs e tocou as duas Sonatas para violoncelo *obbligato*, Op. 5, para Duport, (primeiro violoncelista do Rei), e para si mesmo. Em sua partida, ele recebeu uma pequena caixa amarela cheia de louis d'ors [moedas de ouro]. Beethoven me disse com orgulho que não era uma caixa comum, mas uma do tipo que é presenteada a embaixadores (Wegeler, Ries, 1838, p. 109).[83]

---

[81] Compositor e pianista alemão, em sua infância teve aulas de violino e piano com seu pai, além de aulas de violoncelo com Bernhard Romberg. Durante os anos 1801 a 1805 estudou piano com Beethoven em Viena, além de se tornar secretário e amigo próximo do compositor. Ries não apenas se destacou como um exímio intérprete das obras de Beethoven, mas também encontrou inspiração significativa para suas próprias composições (Macardle, 1965, p. 23-25).

[82] O Reino da Prússia, neste período, abrangia uma vasta região que incluía partes do que hoje são a Alemanha, Polônia, Rússia, Lituânia, além de áreas adjacentes. Suas fronteiras variaram ao longo do tempo devido a mudanças territoriais e eventos históricos. A Corte Prussiana estava localizada em Berlim, capital da Prússia.

[83] No original: "*In Berlin spielte er einigemal bei Hofe (beim Könige Friedrich Wilhelm II.), wo er auch die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello, Opus 5, für Duport, (ersten Violoncellisten des Königs), und für sich componirte und spielte. Beim Abschiede erhielt er eine gelbene Dose mit Louisd'ors gefüllt. Beethoven erzählte mit Selbstgefühl,*

Além disso, J. L. Duport compôs um conjunto de Seis Sonatas para violoncelo e baixo contínuo, registradas como Opus 4, que foram dedicadas ao Rei da Prússia Friedrich Wilhelm II,[84] que também era seu aluno de violoncelo, e a quem Beethoven acabou dedicando o seu Opus 5. Desse modo, por meio destas dedicatórias, podemos perceber uma relação de proximidade entre o compositor alemão, o violoncelista francês e o Rei da Prússia.

daß es keine gewöhnliche Dose gewesen sei, sondern eine der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde" (Wegeler, Ries, 1838, p. 109).

[84] O nome do Rei está grafado em língua francesa nas dedicatórias da capa das seis Sonatas de Duport, como também na capa das Sonatas do Op. 5 de Beethoven.

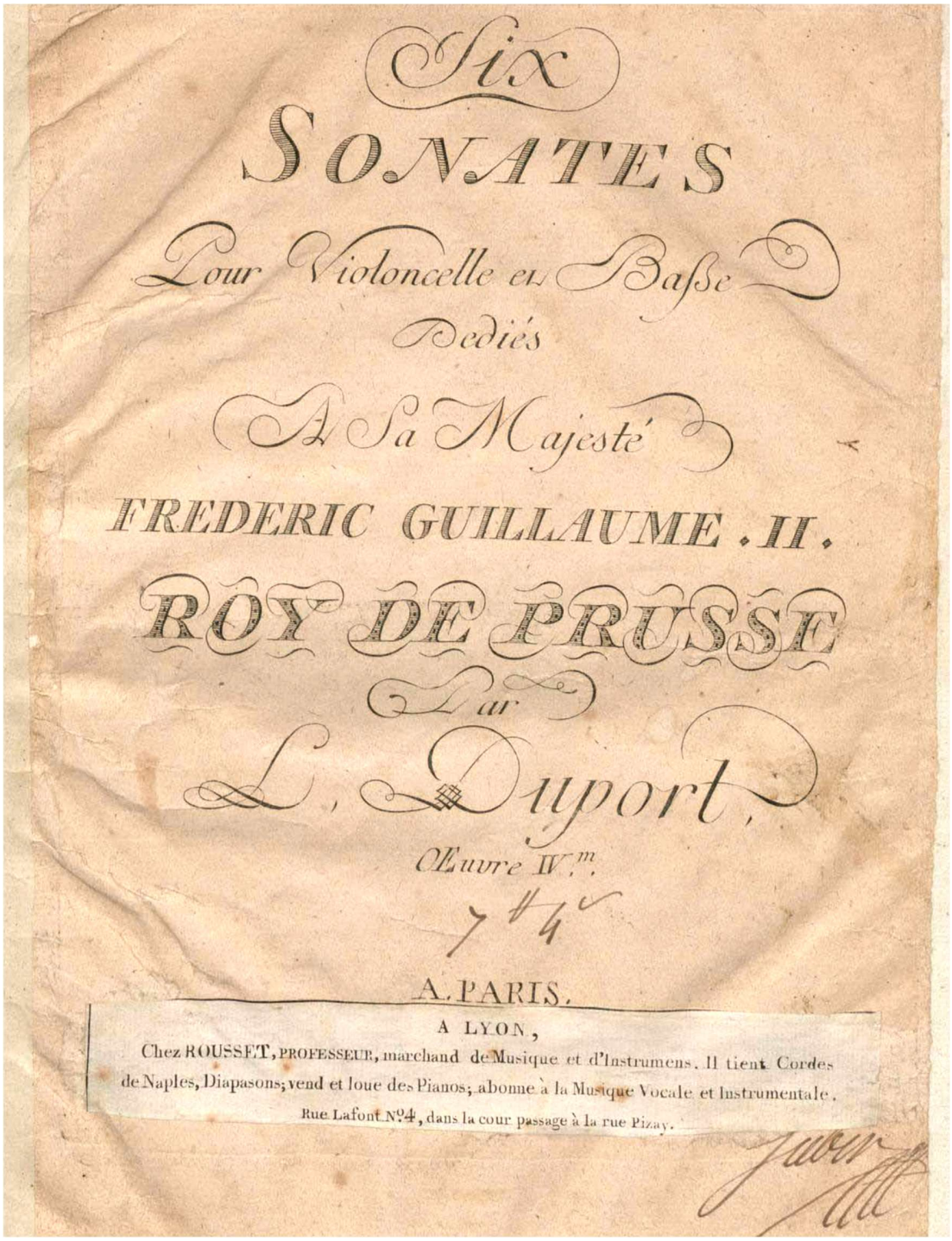


Figura 23: Capa da edição das Seis Sonatas para violoncelo e baixo contínuo, dedicadas à Sua Majestade Friedrich Wilhelm II, Rei da Prússia, por L. Duport, onde menciona "*Six Sonates pour Violoncelle et Basse dediés A Sa Majesté Frederic Guillaume. II. Roy de Prusse Par L. Duport"*.
Fonte: (Ed. Sieber, 1795 - 1ª edição).

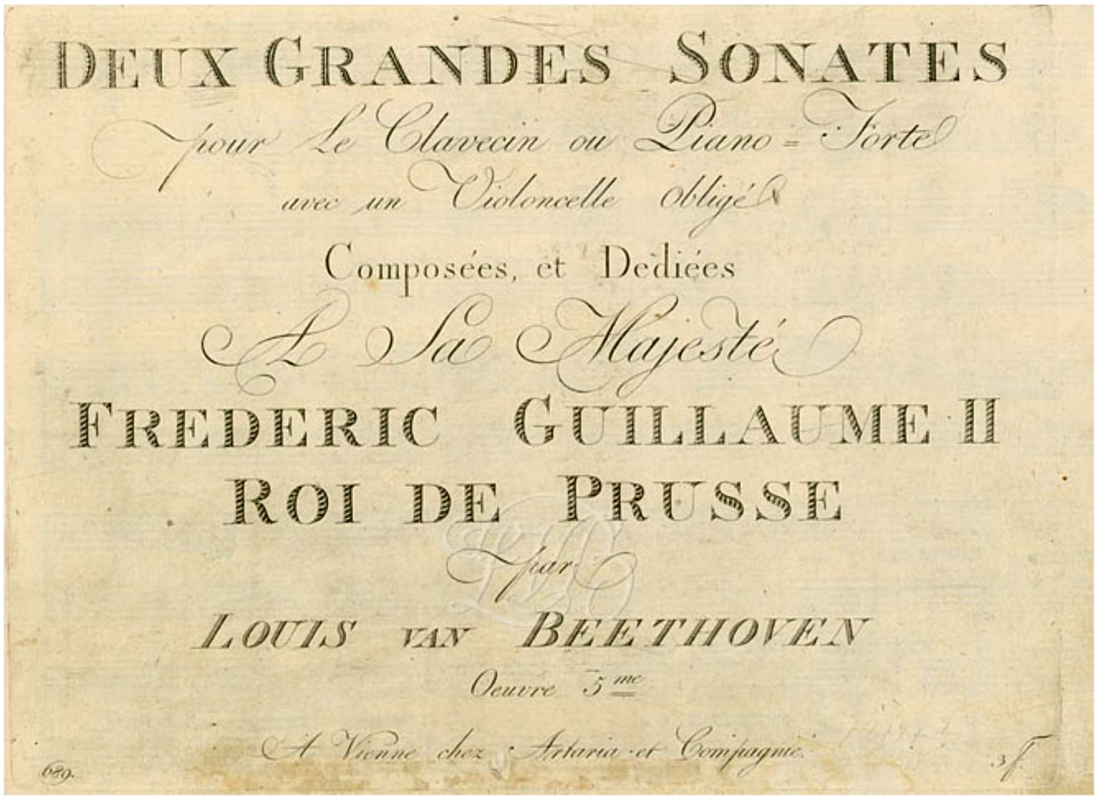


Figura 24: Capa das Duas Grandes Sonatas para cravo ou fortepiano e um violoncelo dedicadas à Sua Majestade Friedrich Wilhelm II, Rei da Prússia, por Beethoven. No qual o compositor menciona "*Deux Grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano-Forte avec um Violoncelle obligé. Composées, et dediés A La Majesté Frederic Guillaume II, Roi de Prusse, par Louis van Beethoven*".
Fonte: (Ed. Artaria, 1797, p. 5 - 1ª edição).

Curiosamente, as capas das primeiras edições das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven estão escritas em francês,[85] apesar das editoras responsáveis — Artaria, em Viena, para as Sonatas Op. 5; Simrock, em Bonn, para a Sonata Op. 69; e Breitkopf und Härtel, em Leipzig, para as Sonatas Op. 102 — estarem localizadas em cidades da Áustria e Alemanha, onde o alemão é a língua predominante. Além disso, Beethoven traduziu seu próprio nome de Ludwig para Louis van Beethoven nessas edições.[86]

[85] Haja visto que, o título da capa das Suítes para violoncelo solo de J. S. Bach copiado por Anna Magdalena Bach também está em francês.

[86] Na corte prussiana de Friedrich Wilhelm II, o alemão era a língua predominante na administração e nos assuntos militares, no entanto, o francês tinha prestígio entre a nobreza e os intelectuais, sendo amplamente falado e escrito, especialmente na literatura, filosofia e correspondência diplomática, como aponta Reddaway (1904, p. 28) que "O francês era naquela época a língua universal do mundo educado e culto". Do original: "*French was at that time the universal language of the polite and learned world*" (Reddaway, 1904, p. 28). Deste modo, a ampla utilização do francês na corte, também se devia ao legado de seu antecessor, Frederick II (o Grande), que preferia o francês ao alemão em sua comunicação e produção intelectual (Reddaway, 1904, p. 28), desta feita, a maior parte do repertório musical das primeiras edições neste período apresentam capas em francês.

Outro detalhe interessante é que, apenas nas duas primeiras Sonatas, Op. 5, há a opção de instrumentação alternativa para cravo ou fortepiano com violoncelo *obbligato* — talvez por decisão editorial —, o que certamente sugere que, na época, ainda havia uma ampla disponibilidade e popularidade de cravos. Uma vez que as marcações dinâmicas indicam claramente que Beethoven compôs a obra com o fortepiano em mente. No entanto, na Sonata Op. 69, o compositor abandona esta prática e indica exclusivamente o uso do fortepiano, que reflete a transição dos instrumentos de teclado na virada do século. Assim, Beethoven intitulou as Sonatas Op. 5 e 69 como Grandes Sonatas, o que destaca não apenas sua extensão, mas também sua maior complexidade técnica e musical. Ao designar essas obras como "grandes", Beethoven já as posicionava como composições de maior ambição e profundidade no repertório camerístico. Como aponta Irving (2001, p. 16):

> No final do século XVIII e início do século XIX a sonata se transformou em uma peça de concerto, frequentemente apresentada sob o título de *'Grande Sonate'*. Essa mudança estava relacionada à ascensão, na época, de virtuoses como Beethoven, Hummel e Dussek. Mozart, em geral, evitava tocar suas próprias sonatas em apresentações públicas, optando por gêneros como concerto e variação para exibir suas habilidades no teclado. O surgimento da sonata 'de concerto' está, em certa medida, relacionado ao aumento da sua duração e ao avanço da complexidade técnica. As sonatas de Beethoven, que abrangem praticamente toda a sua carreira, seguem consistentemente em direção a um estilo distante das peças que poderiam ser tocadas por amadores talentosos (Irving, 2001, p. 16). [87]

Embora as últimas duas sonatas, Op. 102, não tragam o título de "Grandes Sonatas" em suas primeiras edições, estas apresentam maior complexidade em comparação às Sonatas anteriores. Em termos de estrutura formal, Beethoven apresenta uma organização de movimentos mais fluida, conteúdo musical de notável densidade, que se manifesta de forma concisa, no uso do contraponto, na riqueza harmônica e na expressividade, apesar de serem sonatas curtas — notadamente a Op. 102 Nº 1. Além disso, estas duas Sonatas expandem significativamente as possibilidades de escrita para o violoncelo e piano, que culminam na fuga do último movimento da

[87] No original: "*Only towards the end of the 18th century and in the early 19th did it become a concert piece, typically issued with the title 'Grande Sonate', and that trend was inextricably linked with the rise at the time of such virtuoso performers as Beethoven, Hummel and Dussek. Mozart scarcely ever played his own sonatas in public performances, preferring the concerto and variation genres as vehicles for exhibiting his keyboard prowess. The rise of the 'concert' sonata is to some degree linked with increasing length and advancing technical difficulty. Beethoven's sonatas, which cover virtually the whole of his career, tread a steady path away from the kind of piece that could have been played by talented amateurs*" (Irving, 2001, p. 13, 16).

Sonata Op. 102 Nº 2, o que evidencia a maturidade técnica e expressiva de Beethoven em sua fase final.

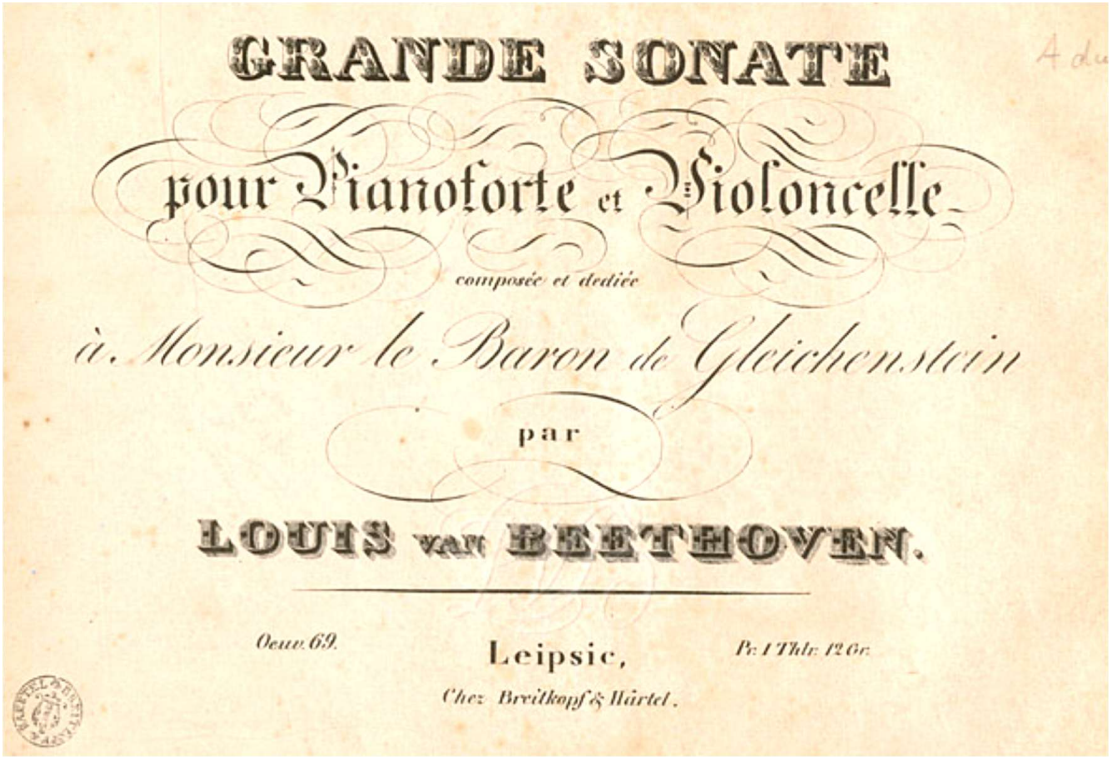


Figura 25: Capa da Grande Sonata para fortepiano e violoncelo, Op. 69, dedicadas ao *Monsieur* Barão de Gleichenstein, por Ludwig van Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1809, p. 1 - 1ª edição).



Figura 26: Capa das duas Sonata para fortepiano e violoncelo, Op. 102 de Beethoven.
Fonte: (Ed. Simrock, 1817-1818, p. 1 - 1ª edição).

3.1. Ludwig encontra Jean-Louis

A colaboração entre Duport e Beethoven representa um momento importante na história da música — notadamente, nesta fase de transição entre o Classicismo e a linguagem do Romantismo — para o desenvolvimento técnico e do repertório do violoncelo no final do século XVIII. No entanto, uma folha solta, enumerada como fólio 109 do chamado caderno de manuscritos Kafka, uma coletânea de folhas diversas de autoria de Beethoven, nos indica que a participação de Duport neste processo foi muito além daquela de atuar como o violoncelista que estreou as obras ao lado do compositor. Desta forma, a pesquisa direciona nosso olhar à relação colaborativa entre Beethoven e Jean-Louis Duport, por meio de uma análise musicológica e contextual de um fólio,[88] oriundo de um dos cadernos de esboços do compositor — também conhecidos como *sketchbooks*

[88] Página individual de um livro, manuscrito ou outro documento escrito. Em contextos literários, um fólio é uma unidade de página que geralmente consiste em uma folha de papel, frente e verso (Cambridge Dictionary, 2025). O termo, neste caso, se refere à numeração de páginas em livros antigos, onde cada página seria numerada individualmente.

—, que integra uma compilação conhecida como caderno de manuscritos Kafka,[89] que atualmente se encontra na British Library, na cidade de Londres. Assim intitulado devido a um dos proprietários anteriores destes manuscritos musicais, o pianista e compositor vienense Johann Nepomuk Kafka (1819-1886), além de notável colecionador de manuscritos, que o vendeu ao referido museu em 1875.

Segundo Johnson e Tyson (1972, p. 139-140), após a morte de Beethoven, a história dos cadernos de esboços do compositor é marcada por sua considerável fragmentação e dispersão, notadamente através de leilões, que dirigiam páginas soltas para colecionadores em diversas partes do mundo. Após o leilão de 1827 em Viena, que resultou na venda desses cadernos a diversos compradores, eles passaram principalmente para as mãos de colecionadores e da empresa editorial Artaria & Co. Assim, seu proprietário, Domenico Artaria, adquiriu vários destes cadernos, muitas vezes manipulando seu conteúdo e, até mesmo, de maneira a criar novas seleções e coleções de folhas soltas. No entanto, duas notáveis exceções de cadernos e folhas soltas que não foram alterados por colecionadores, são os chamados cadernos de esboços Kafka (British Library, Add. MS 29801, fols. 39-162) e Fischhof (que está em Berlim, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Autograph 28).[90] Essas coleções compreendem rascunhos e fragmentos de obras extremamente diversas, incluindo os primeiros esboços datados de anos anteriores a 1799. Certamente o próprio Beethoven tenha organizado e mantido esses documentos juntos, que, muito provavelmente, foram leiloados como um único portfólio (Johnson, Tyson, 1972, p. 139).

Inicialmente, estes cadernos não despertaram muito interesse musicológico, sendo valorizados principalmente como lembranças e exemplos da caligrafia musical de Beethoven. Somente décadas depois, com o trabalho minucioso de monografias e artigos de Gustav Nottebohm, entre as décadas de 1860 e 1870, estes documentos foram reconhecidos como peças de fundamental importância para a compreensão do processo composicional de Beethoven (Johnson, Tyson, 1972, p. 137). Assim, estes ajudaram na catalogação, análise de manuscritos, identificação de erros nas edições publicadas. O que viabilizou interpretações mais precisas, correções presentes em edições críticas, além de contribuições bibliográficas. Dentre estes

[89] O referido manuscrito está disponível para acesso e pesquisa em https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_29801_fs001r . Além de estar integralmente transcrito e publicado em dois volumes (vol. I - fac-símile dos originais e vol. II - transcrição) editados por Joseph Kerman em 1970, que também tivemos acesso.

[90] Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano.

trabalhos podemos destacar o *Thematisches Verzeichniss der im Druck Erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven* (1868),[91] a coletânea intitulada Beethoveniana (1872),[92] além do *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1815* (1880).[93] Neste sentido, seu trabalho pioneiro ajudou a organizar, classificar e interpretar a vasta produção musical de Beethoven.

Assim, muitas dessas folhas soltas de manuscritos ainda estão localizadas em diferentes partes do mundo. No entanto, o tipo de papel e tinta empregados pelo compositor, além de seus respectivos conteúdos compartilham características próprias, tornando possível sua identificação. Embora, obviamente, ainda existem algumas dificuldades, como menciona Cooper (1987, p. 317):

> Os fólios originados em Bonn e Praga geralmente eram mais marrons do que aqueles que Beethoven adquiriu em Viena, e a tinta às vezes parece diferente como resultado. Além disso, a cor e a absorção do papel podem afetar diretamente a cor da tinta. Uma dificuldade adicional é que Beethoven pode ter usado uma determinada cor de tinta durante um período muito longo, ou, inversamente, pode ter usado mais de uma cor de tinta ao mesmo tempo, em alternância (Cooper, 1987, p. 317).[94]

No entanto, a fragmentação não se limitou ao desmembramento de suas páginas; alguns destes cadernos desapareceram completamente ao longo dos anos, como foi o caso dos manuscritos Landsberg 6 e 11, Grasnick 4, Mendelssohn 1 e 6, que desapareceram durante a Segunda Guerra Mundial. Podemos destacar também a ausência de esboços para importantes obras, como a Primeira Sinfonia, Op. 21; o Septeto, Op. 20; e o Terceiro Concerto para Piano, Op. 37 (Johnson, Tyson, 1972, p. 149-150). Assim, é plausível sugerir a existência de diversos cadernos de esboços perdidos. Portanto, não podemos constatar a quantidade exata dos cadernos de anotações elaborados por Beethoven ao longo de sua vida. Segundo Johnson e Tyson (1972, p. 155-156), até a publicação daquele artigo — há pouco mais de cinquenta anos —, mencionam 25 cadernos de esboços catalogados com suas respectivas localizações.

---

[91] Catálogo Temático das Obras Impressas de Ludwig van Beethoven. Este catálogo listou todas as obras de Beethoven que haviam sido publicadas até aquele momento. Nottebohm revisou e expandiu esta obra ao longo de sua vida.
[92] Coleção de ensaios críticos e notas sobre as obras de Beethoven.
[93] Um Caderno de Esboços de Beethoven do Ano de 1815. Nottebohm editou e publicou este caderno, que continha rascunhos e esboços de composições de Beethoven.
[94] No original: "*The folios that originated in Bonn and Prague were generally very much browner than those that Beethoven acquired in Vienna, and the ink sometimes looks different as a result. Also, the colour and absorbency of the paper can affect the colour of the ink directly. A further difficulty is that Beethoven may have used a certain colour of ink over a very long period, or, conversely, may have used more than one colour of ink at the same time in alternation*" (Cooper, 1987, p. 317).

3.2. Sobre o manuscrito Kafka

O manuscrito Kafka está catalogado como MS 29801 na British Library. Este caderno está constituído, em sua primeira parte, da página 1 a 37, sendo sua primeira página uma capa de caderno de esboços onde está escrito 'Nº 16. Beethoven, *Skizzenbuch* B'; em sequência, o manuscrito das obras *Die Ruinen von Athen* e o *König Stephan*. O conteúdo desta seção é quase exclusivamente dos esboços elaborados para a obra *Die Ruinen von Athen*, Op. 113,[95] e as folhas 11 e 11b para a obra *König Stephan*, Op. 117.[96] Ambas as composições produzidas na cidade de Peste,[97] para a abertura do novo teatro imperial, ocorrida em fevereiro de 1812. A página 38, que menciona '*Notirungsbuch F*', aparenta se referir a outro caderno do compositor, que provavelmente seria apenas a capa de um outro livro de anotações de Beethoven. Certamente, relacionado a um caderno de esboços semelhante, datado de cerca de 1811 (British Library Board [s. d.]).

A segunda parte da compilação de esboços conhecida como caderno de manuscritos Kafka, contém folhas das mais diversas e constitui o conjunto de fólios da página 39 a 162, com diversos esboços de composições produzidos entre 1786 e 1799 (López-Íñiguez, 2019, p. 1). Estes esboços são datados aproximadamente até 1798. No entanto, há a possibilidade de que apenas duas folhas, os fólios 152 e 162, remontem ao ano de 1799. Todavia, não existem registros posteriores a este período (Tyson, 1970, p. 1194). Assim entendemos que o manuscrito Kafka é uma encadernação que reuniu um caderno de esboços de duas obras incidentais, além de um importante conjunto de páginas miscelâneas que compreende a primeira fase composicional de Beethoven. Segundo a própria British Library, as páginas 39 a 162, deste caderno, já estavam encadernadas em um único bloco de anotações durante a vida de Beethoven (British Library Board, [s. d.]).[98]

Notadamente, a primeira parte, da página 1 a 37, é constituída por um caderno de esboços de Beethoven de obras escritas por volta de 1811. Assim, a importância desta coleção, na verdade, reside no fato de se tratar do mais extenso repositório dos primeiros esboços do compositor, que estão contidos entre as páginas 39 a 162 deste caderno. Salientando que, neste início de carreira — período em que Beethoven estava em Bonn e Viena, até cerca de 1798 — o compositor empregava

[95] Obra incidental composta por uma abertura e oito movimentos, incluindo a famosa *Turkish March,* para a obra de mesmo nome do alemão August von Kotzebue.
[96] Outra obra incidental, composta por uma abertura e 9 movimentos, para a obra de mesmo nome, também de autoria do alemão August von Kotzebue, escrita em homenagem a um antigo rei húngaro.
[97] Que viria a se tornar Budapeste em 1873.
[98] Disponível em: https://www.bl.uk/collection-items/beethoven-kafka-sketchbook , acessado em 18 de setembro de 2023.

folhas soltas para esboçar e guardar motivos, fragmentos temáticos, ideias composicionais, melodias semidesenvolvidas, além de algumas passagens contínuas (Kerman, 1966-1967, p. 94-95). Material que foi provavelmente encadernado junto pelo próprio compositor.

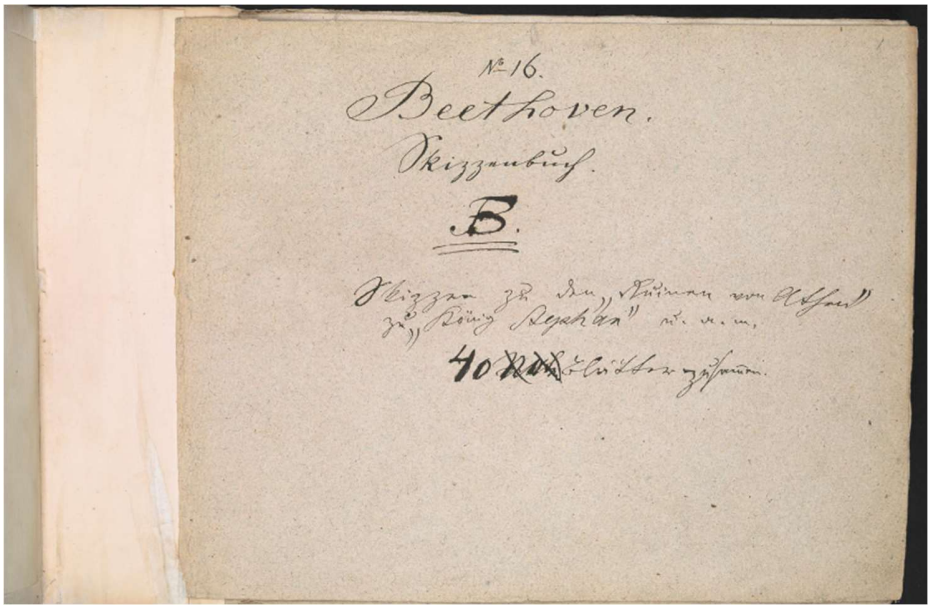


Figura 27: Caderno de esboços Kafka, f. 1, que menciona *'Nº 16. Beethoven, Skizzenbuch B, Skizze zu Die Ruinen von Athen zu König Stephan'*.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 1).

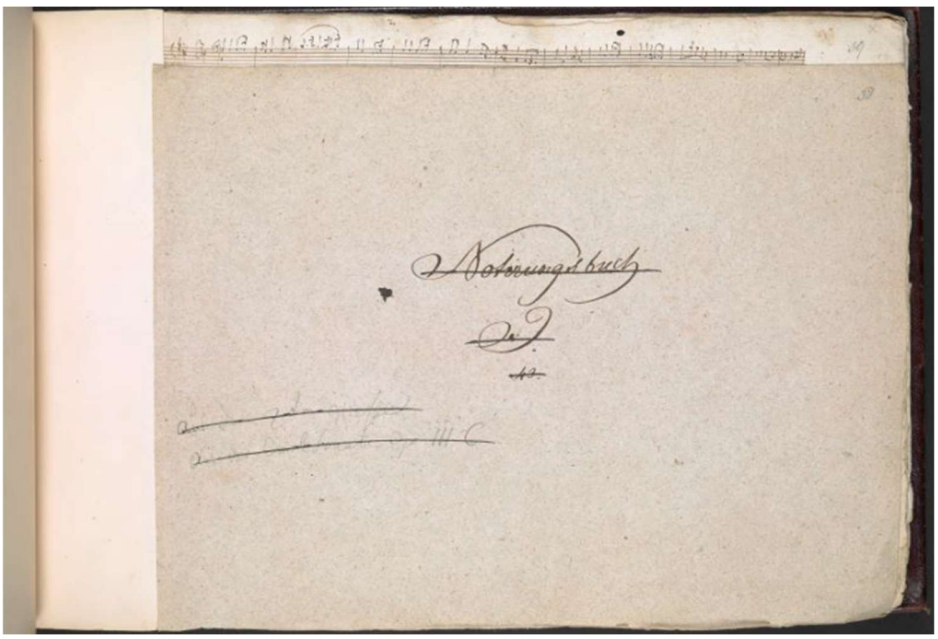


Figura 28: Caderno de esboços Kafka, f. 38, que menciona *'Notirungsbuch F'*.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 38).

No acervo do caderno de manuscritos Kafka, estão contidas uma coleção de folhas com esboços e fragmentos de composições de Beethoven, que abarca uma extensa diversidade de conteúdo.[99] Isso inclui partes de movimentos de uma provável sinfonia em Dó maior, que é inacabada, elaborado por volta de 1795-1796 (fólio 56-57), e que é anterior à própria Sinfonia Nº 1, Op. 21 de 1800.

Sobretudo, para o interesse da presente pesquisa, segundo Cooper (1987, p. 330), a folha 57 deste manuscrito contém uma observação localizada em seu verso, escrita em Berlim, [100] que consiste em um lembrete em alemão, elaborado do punho do próprio Beethoven para escrever para Duport, onde se lê '*Billet an Duport Morgen Frühe*' (Beethoven, 1786-1799, p. 57).[101] Consequentemente, verifica-se um indício de proximidade e colaboração já previamente estabelecido entre Beethoven e Duport. Assim, vemos isso como uma evidência que reforça a suposição de que Beethoven conversava e buscava orientação sobre aspectos técnico-instrumentais que o subsidiassem ao longo do processo composicional, certamente na procura de uma escrita idiomática para o violoncelo. Aproximação esta que resultou na performance das duas Sonatas, Op. 5 por Beethoven e Jean-Louis Duport, no ano 1796, na Corte da Prússia.



Figura 29: Caderno de esboços Kafka, f. 57 verso, com a inscrição '*Billet an Duport Morgen Frühe*'.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 57).[102]

[99] Ver lista completa deste conteúdo no Apêndice I deste trabalho, incluindo paginação, referência a cada obra, ano de inscrição/elaboração e local de aquisição do papel empregado.
[100] Curiosamente esta folha de papel tem características dos papeis que Beethoven utilizava em Viena, entre os anos de 1795-1796 (Cooper, 1987, p. 330), mas que na verdade este lembrete foi escrito na cidade de Berlim, devido ao seu encontro com Duport.
[101] Em português: 'Bilhete para Duport. Amanhã de manhã'.
[102] Da Coleção da British Library MS 29801, fólios 1, 38, 83, 109, 119 e 142. Publicado com permissão.

Cooper (1987, p. 323) inclui o fólio 57 na categoria dos papéis que exibem características associadas à cidade de Viena, datado exatamente dos anos de 1795 e 1796. O autor também faz referência ao tipo de tinta utilizado por Beethoven para escrever o lembrete no verso desta folha, estabelecendo assim a ligação com o período de estadia em Berlim.

> A tinta preta foi o principal tipo usado durante o período de Beethoven em Praga no início de 1796, e seu uso parece ter continuado durante seus primeiros dias ou semanas em Berlim, para onde ele foi depois de Praga (embora na época em que escreveu a anotação '*Billet an Duport. Morgen Frühe*' — que definitivamente se refere ao período em Berlim — no fólio 57v, ele estava usando uma tinta mais clara) (Cooper, 1987, p. 323).[103]

Ademais, o caderno contém esboço do importante Quinteto em Mi*b* maior para piano e sopros, Op. 16 (fólio 48-49, 81-82), dentre outras obras. O manuscrito também inclui fragmentos de canções, bem como esboços de peças para piano e trechos de trios e concertos para piano. Sobretudo, podemos também destacar os fólios 83, 119 e 142, em que constam fragmentos das Sonatas do Op. 5 para piano e violoncelo (Cooper, 1987, p. 327-332), conforme exemplos das figuras 30-35. Curiosamente, uma folha mais que especial para o interesse desta pesquisa, trata-se da folha 109 — doravante, denominada de fólio 109 —, que foi encontrada junto com os manuscritos que contêm os fragmentos das duas Sonatas do Op. 5.

O fólio 109 é uma página do manuscrito Kafka que não é atribuída a Beethoven, e até este momento não se tem a confirmação de quem foi o autor. No entanto, a relevância deste fólio reside em seu conteúdo, que apresenta conjuntos de dedilhados em escalas distintas, um importante encadeamento de acordes, uma melodia com indicações de dedilhado, além de uma sequência de cordas duplas. Isto posto, através desta pesquisa busca-se identificar aspectos que apontam para a influência de Jean-Louis Duport, possível autor do fólio 109, nas Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven. Desta forma, por meio de uma análise do fólio 109, podemos deduzir que o compositor se utilizou desta folha como demonstrativo dos recursos do instrumento ao longo do processo de composição das Sonatas do Op. 5. Além disso, a presença desses fragmentos no manuscrito pode nos oferecer uma compreensão valiosa sobre o processo criativo de Beethoven e como ele desenvolveu essas Sonatas. Podemos ver como ele experimentou com diferentes ideias

---

[103] No original: "*Black ink was the principal type being used during Beethoven's spell in Prague in early 1796, and its use seems to have continued during his first few days or weeks in Berlin, where he went after Prague (though by the time he came to write the remark 'Billet an Duport. Morgen Frühe' — which definitely dates from the Berlin period – – on folio 57v, he was using a lighter ink)*" (Cooper, 1987, p. 323).

musicais e estruturas antes de chegar à versão final destas obras. Portanto, sendo este caderno de manuscritos dos anos 1786-1799, período composicional das mesmas, verificamos que este abrange uma variedade de esboços, que oferecem entendimento valioso do processo criativo de Beethoven ao longo de pouco mais de uma década.



Figura 30: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 83 frente, referente ao excerto da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5, Nº 2: *Allegro molto più tosto presto*.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 119).



Figura 31: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 83 verso, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2: *Allegro molto più tosto presto* e Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto – Allegro*.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 119).



Figura 32: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 119 frente, referente ao excerto do Duo para viola e violoncelo '*mit Zwei obrigaten Augengläsern*', WoO 32: *Allegro; Minuetto*
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 119).

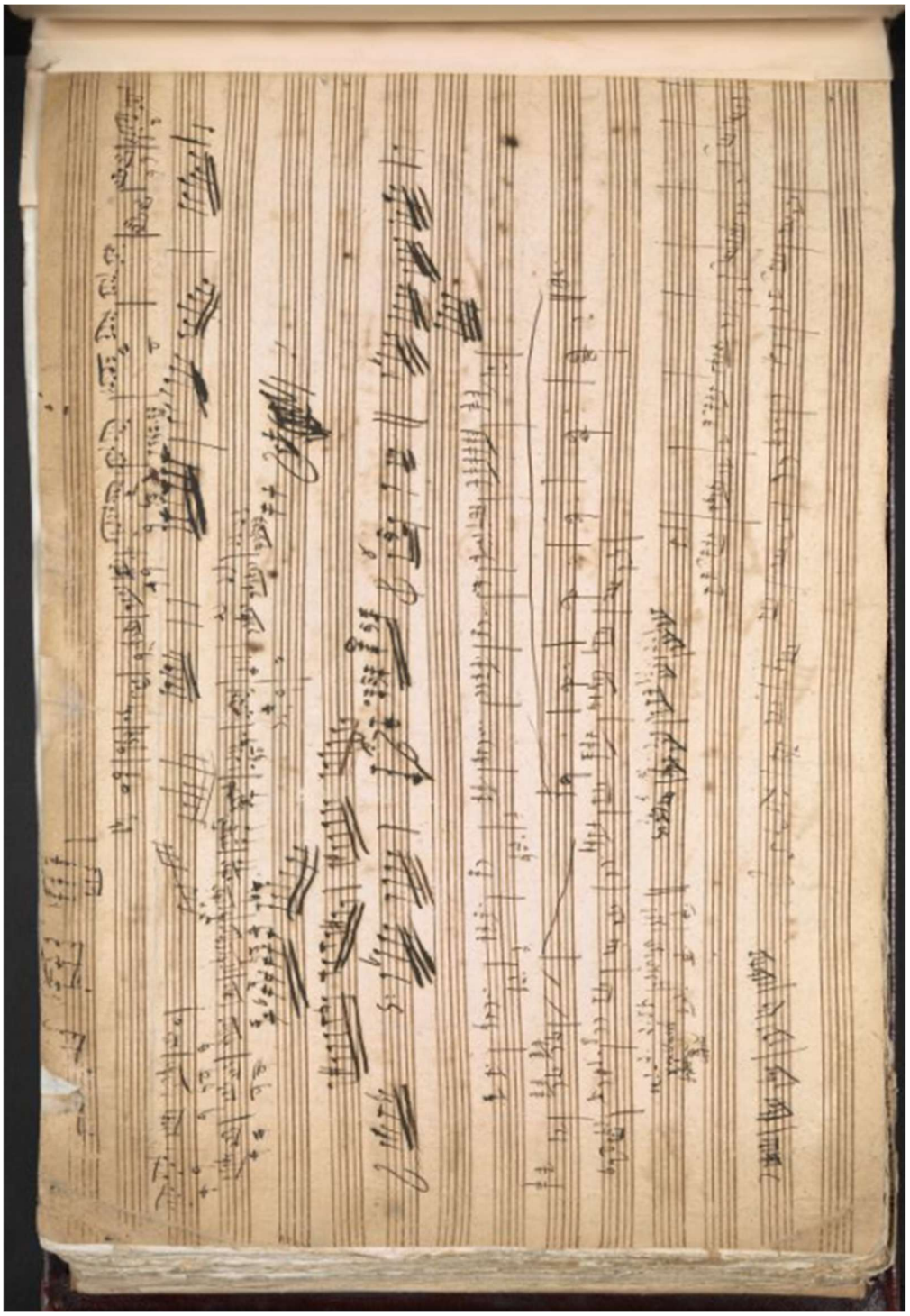


Figura 33: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 119 verso, referente aos excertos das Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: Rondo - *Allegro vivace*;
Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2: Rondo - *Allegro*;
e do Quinteto para sopros e piano, Op. 16: *Grave* - *Allegro, ma non tropo*, Rondo, *Allegro ma non troppo*.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 119).

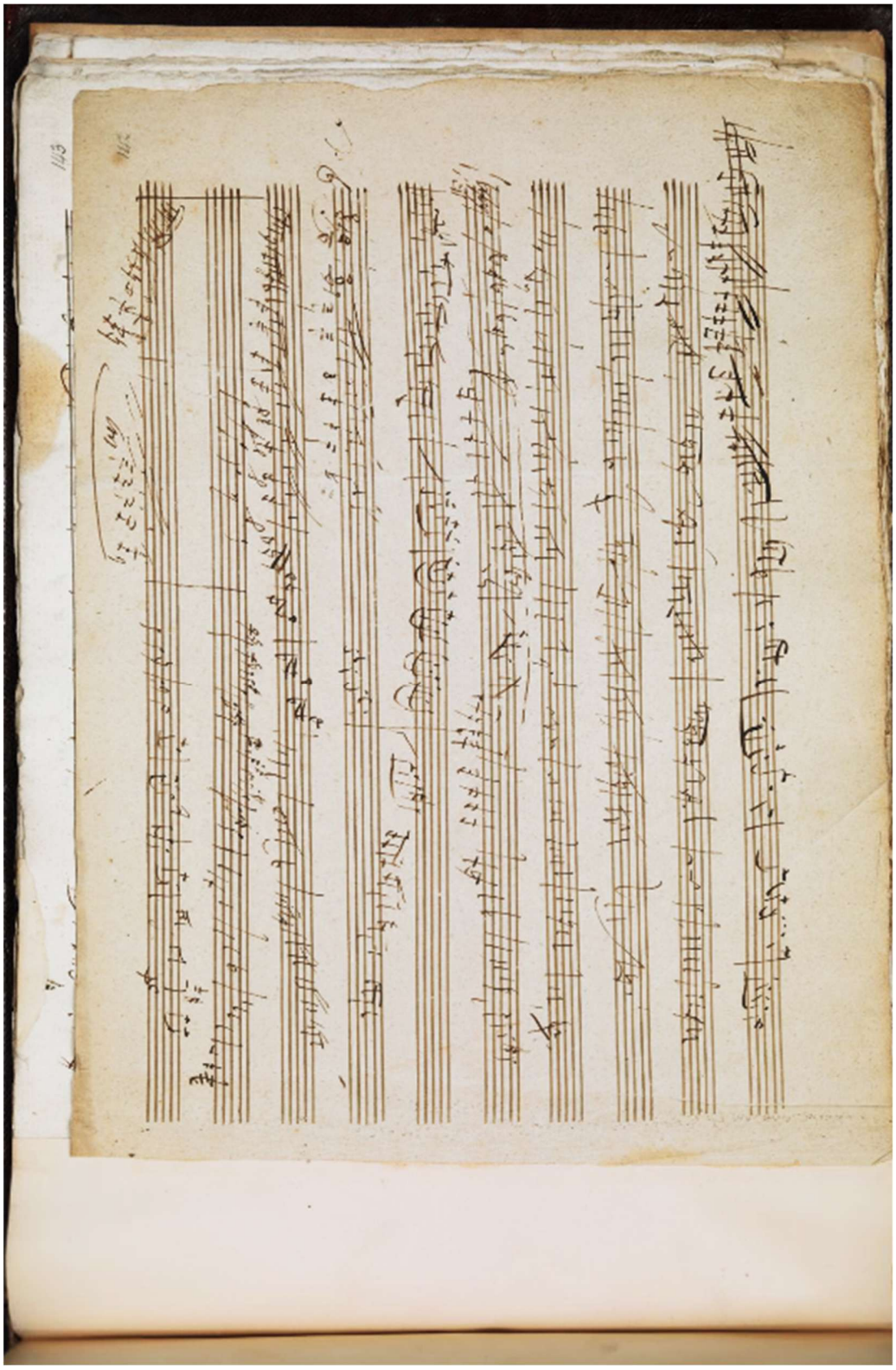


Figura 34: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 142 frente, referente ao excerto da Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto - Allegro.*
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 142).

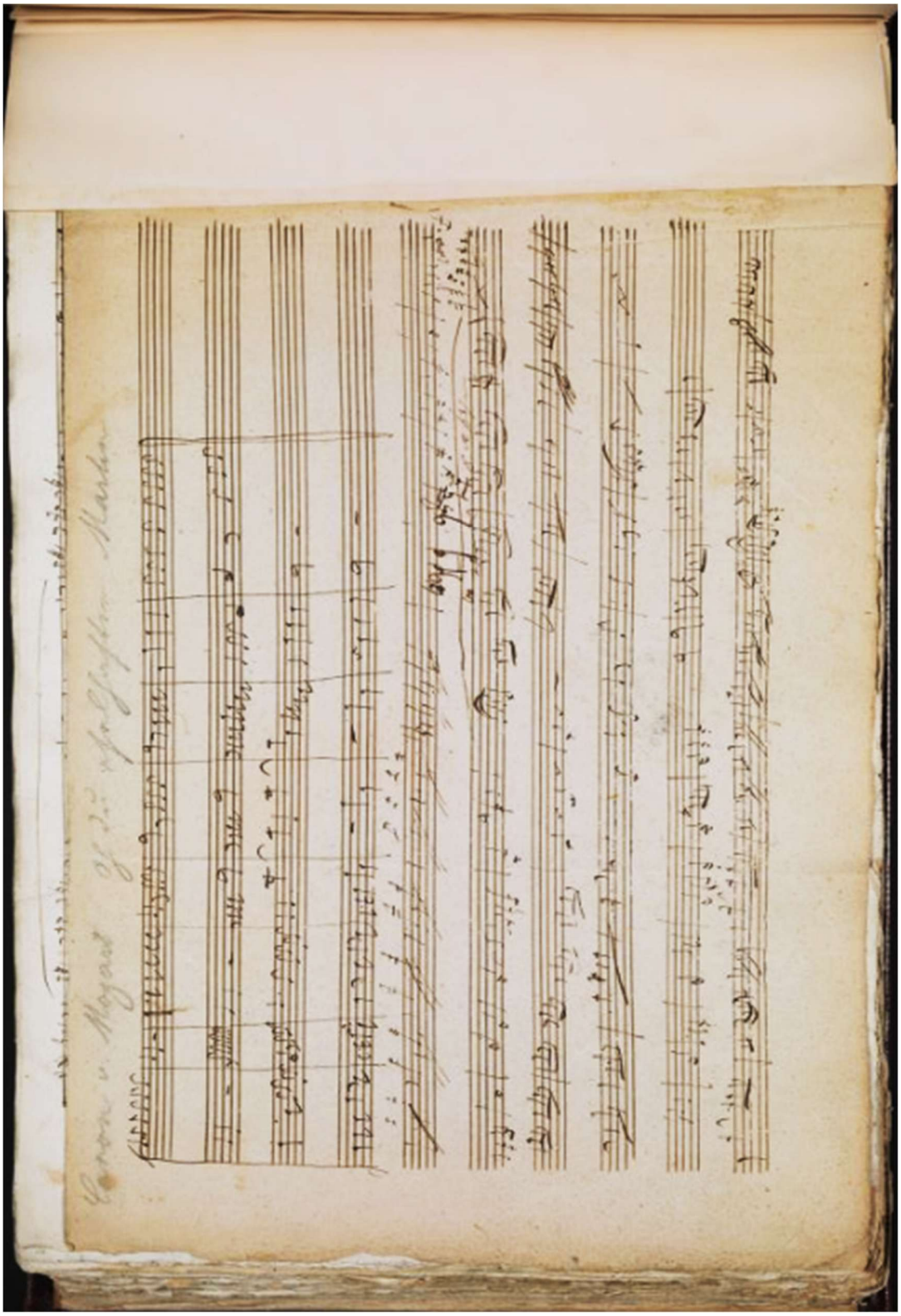


Figura 35: Página do Caderno de esboços Kafka, f. 142 verso, referente aos excertos da Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto* - *Allegro* e do Canon de Mozart '*O du eselhafter Martin*'.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 142).

Além do caderno de esboços Kafka, este trabalho teve acesso a um bifólio de quatro páginas — que são duas páginas frente e verso —, que também apresentam rascunhos da Sonata para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2 de Beethoven. O manuscrito de Bergamo, que se encontra no acervo da coleção Piatti-Lochis da Biblioteca Civica Angelo Mai em Bergamo, Itália, fazia originalmente parte do chamado manuscrito 'Fischhof', e foi adquirido por Alfredo Piatti em 1858 (Moskovitz, Todd, 2017, p. 27-28).[104]



Figura 36: Primeiro fólio (frente) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2.
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo.

[104] Infelizmente, as cópias manuscritas finais das duas Sonatas Op. 5 foram perdidas. No entanto, existem alguns manuscritos que incluem fragmentos dessas obras. Eles são encontrados no caderno de esboços Kafka (Londres - British Library); no manuscrito de Bérgamo - um bifólio de quatro páginas anotadas que estava em posse do colecionador vienense Joseph Fischhof e depois dado ao violoncelista Alfredo Piatti (agora hospedado no Istituto Musicale Gaetano Donizetti, em Bérgamo); na Miscelânea 'Fischhof' (Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz); e um único fólio em posse privada que agora está localizado na Suíça (Moskovitz, Todd, 2017, p. 27-28).



Figura 37: Primeiro fólio (verso) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2.
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo.



Figura 38: Segundo fólio (frente) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2.
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo.



Figura 39: Segundo fólio (verso) do manuscrito de Bergamo, referente aos excertos da Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2.
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo

O musicólogo americano, nascido em Londres, Joseph Kerman (1924-2014) foi o responsável pela edição composta por dois volumes, contendo a transcrição na íntegra do caderno de esboços Kafka (MS 29801), além de incluir o fac-símile em sua completude do manuscrito Kafka, um trabalho minucioso e detalhado, que demonstra o nível de aprofundamento em que se chegou quanto à pesquisa musicológica sobre Beethoven. O primeiro volume é essencialmente descritivo, com uma introdução que apresenta a história deste caderno de manuscritos, sua composição física e seu conteúdo; tabelas que apontam os tipos de papel e as marcas d'água utilizados por Beethoven, um inventário do conteúdo de cada página, como também um índice das obras e esboços, além do fac-símile monocromático em tamanho real do manuscrito.[105] O segundo volume abrange igualmente uma introdução substancial sobre a metodologia aplicada para realizar

[105] O site da British Library disponibilizou esse manuscrito, colorido e em alta resolução, *on-line*.

as transcrições, os desafios enfrentados quanto à caligrafia de Beethoven e as estratégias para superá-los. Sobretudo, o livro contém a cuidadosa transcrição integral do manuscrito, que vem a ser uma contribuição inestimável aos estudos musicológicos sobre a obra do compositor, cujo trabalho de editoração das transcrições deixa bastante claro o retrato daquele estágio composicional de cada fragmento ou manuscrito. Na verdade, este importantíssimo trabalho de preservação e catalogação dos referidos documentos foi feito como parte da celebração do bicentenário de Beethoven, ocorrido em 1970, e que foi organizada em colaboração pelos curadores do próprio British Museum, como também pela Royal Musical Association (López-Íñiguez, 2019, p. 1-2; Tyson, 1970, p. 1194).

A segunda parte do caderno de esboços Kafka é composto por um total de 124 folhas, dentre as quais, 22 remetem ao período de Beethoven na cidade de Bonn. Ou seja, anterior a novembro de 1792, data em que o compositor se mudou para Viena. Já o restante das páginas é constituído por 86 folhas características daquele papel da cidade de Viena. Além de 16 folhas de papéis adquiridos na cidade de Praga e Berlim, no período em que Beethoven viajou em turnê, como indica a tabela de Cooper (1987, p. 327-332), que especifica as características das tintas que Beethoven utilizou, os tipos de papel com suas localidades, prováveis datas, além dos esboços referentes às principais obras contidas em cada página do manuscrito. No Apêndice I podemos visualizar a tabela, baseada nas pesquisas de Kerman (1970) e Cooper (1987), que apresenta a lista de todos os esboços de obras contidas no caderno de manuscritos Kafka, incluindo a primeira parte, da página 1 a 38, com a indicação do ano e local, baseado no tipo de papel que Beethoven usou em cada obra.

3.3. Uma folha de papel que mudou a trajetória do violoncelo.

Uma folha contida no manuscrito Kafka apresenta uma singularidade especial para nossa pesquisa. Trata-se de um fólio do ano de 1796,[106] período em que Duport já trabalhava na elaboração de seu Tratado,[107] situado na paginação 109 deste caderno de manuscritos, escrito em clave de Fá, que, pela análise de seu conteúdo e dedilhados, como poderemos verificar, indicam

[106] Folha com características do tipo de papel que Beethoven utilizou em Berlim (Cooper, 1987, p. 331).
[107] Exatamente 10 anos antes da publicação do tratado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.

que certamente foi escrito para o violoncelo, muito provavelmente, por Jean-Louis Duport, conforme discutiremos adiante.

Esta página contém escalas, sequências, encadeamentos de acordes, passagens em cromatismos, e trechos que demonstram dedilhados sistematizados para o violoncelo, nos quais apresenta possibilidades e recursos composicionais para o instrumento. Curiosamente, a caligrafia ali presente claramente não é a de Beethoven. No entanto, ainda não se pode afirmar, com certeza, se se trata da caligrafia de J. L. Duport — uma vez que não temos certeza da existência de um manuscrito de sua autoria para efeito de comparação. Notadamente, o fólio 109 está junto com os manuscritos que contêm fragmentos do Op. 5,[108] o que podemos deduzir a utilização deste como fonte de orientação para o processo composicional de Beethoven, no sentido de se ter em mãos um guia das possibilidades de escrita e dedilhados do violoncelo. Neste caso, elaborado por alguém que estava se detendo à análise e racionalização de conceitos e possibilidades de dedilhados e recursos técnicos do instrumento.

No entanto, a pesquisadora Lodes (2004, p. 28), da Universidade de Viena, discorda dessa atribuição. Em sua análise, ela argumenta de forma enfática que o fólio 109 não poderia ter sido escrito por Duport: "pode-se concluir de forma inequívoca que Jean-Louis Duport certamente não foi o autor desta diretriz: não é concebível que ele próprio violasse, na prática, os princípios fundamentais da técnica que expôs com tanta coerência" (Lodes, 2004, p. 28).[109] Desta forma, Lodes sustenta esta afirmativa com base, principalmente, em seu ponto de vista, de algumas incoerências de dedilhado apresentados no fólio 109. No entanto, elucidamos estas inconsistências no decorrer das próximas páginas.

[108] Ao longo desta pesquisa vamos intitular a página 109, que consta no caderno de manuscritos Kafka, doravante de fólio 109, referindo-se a esta página que não é da caligrafia de Beethoven. Ademais, esta pesquisa busca comprovar, independente de quem copiou este fólio, tratar-se de material de Jean-Louis Duport e que, de fato, consta em seu tratado.

[109] No original: "*lässt sich eindeutig folgern, dass Jean-Louis Duport sicher nicht der Schreiber dieser Handreichung war: Es ist nicht vorstellbar, dass er selbst gegen die Grundprinzipien seiner mit so viel Konsequenz dargelegten Technik in der Praxis verstoßen würde*" (Lodes, 2004, p. 28).

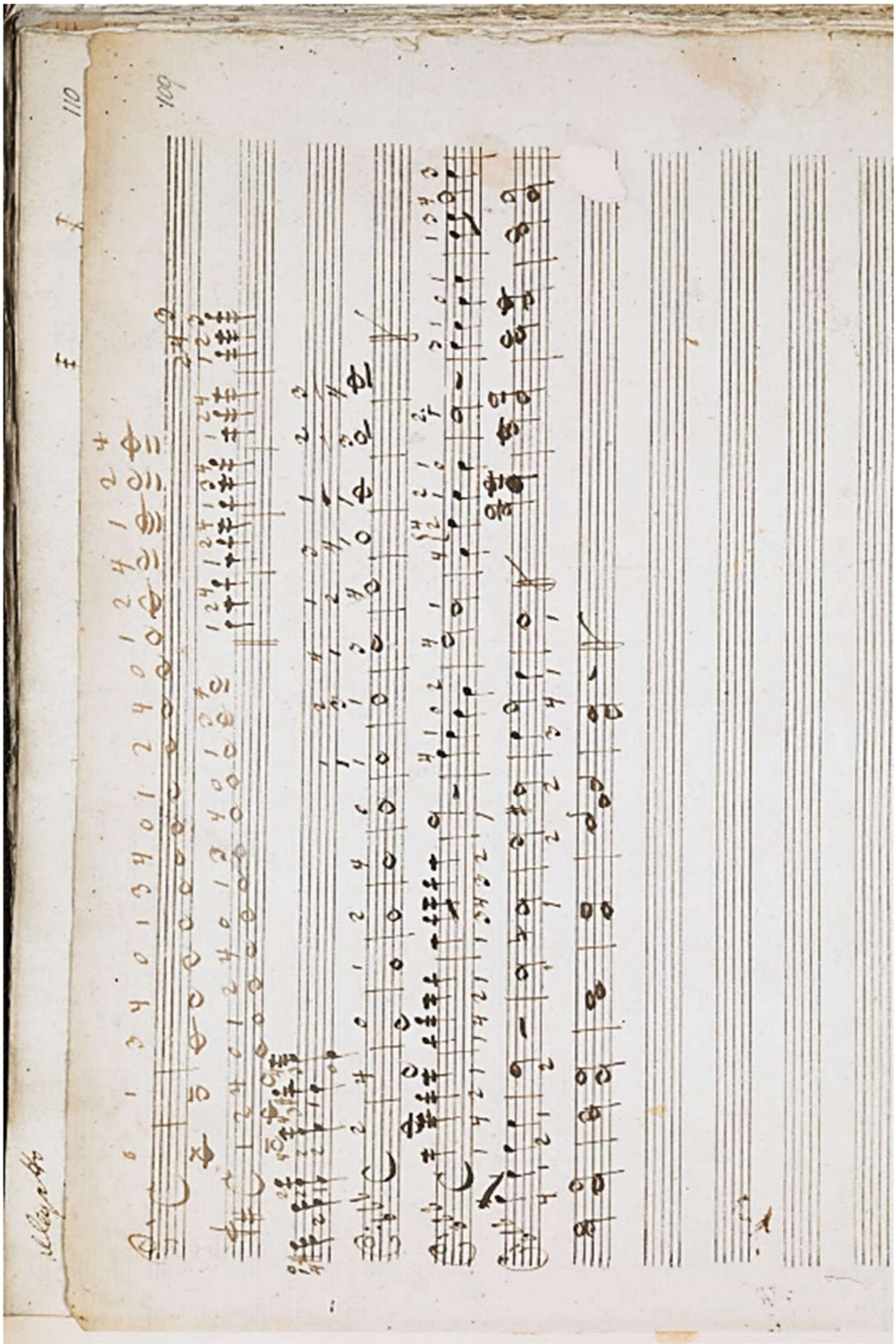


Figura 40: Fólio 109 com anotações de escalas com dedilhados e cordas duplas para o violoncelo do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

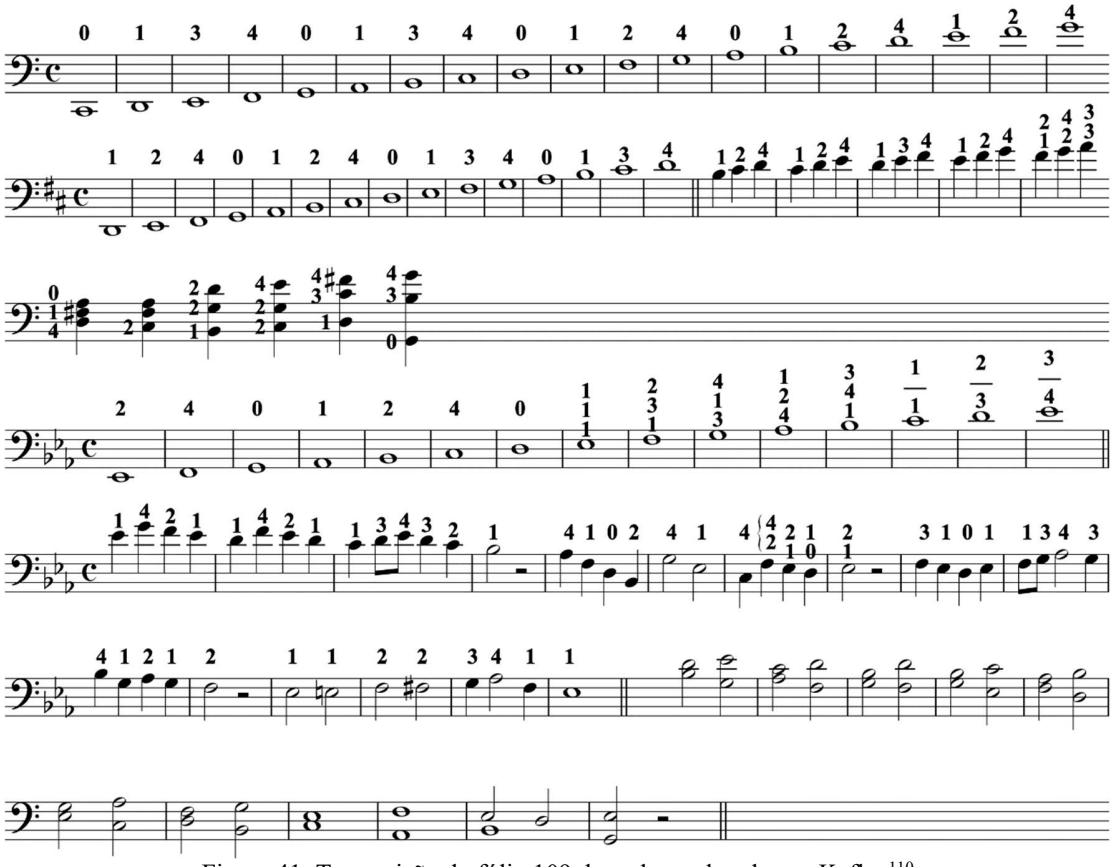


Figura 41: Transcrição do fólio 109 do caderno de esboços Kafka.[110]
Fonte: a autora.

Como pode ser visto, o fólio 109 encontrado no caderno de manuscritos Kafka consiste em fragmentos integralmente em clave de Fá — exceto as linhas 3 e 7, que foram omitidas —, dentro dos registros, características e idiomatismo do violoncelo. Isto posto, esta folha apresenta três escalas (Dó, Ré e Mi*b* maior), e seus respectivos dedilhados e possibilidades. Curiosamente, este conteúdo está de acordo com a sistematização elaborada por Duport em seu tratado, que viria a ser publicado apenas em 1806. Ademais, esta folha contém um conjunto de encadeamento harmônico, um pequeno motivo que demonstra a mudança de posição a partir do primeiro dedo nas quatro primeiras posições, uma melodia simples que indica possibilidades de dedilhados, além de um encadeamento de cordas duplas composto por terças e sextas. De modo que, a existência desse fólio pode nos indicar que Beethoven buscava conselhos de um violoncelista, muito certamente Jean-Louis Duport, sobre como escrever de forma idiomática para o violoncelo. Curiosamente,

[110] Para maior clareza, a nossa transcrição foi feita com a colocação da clave de Fá, fórmula de compasso e todas as barras de compasso definidas. Apenas no terceiro pentagrama não colocamos a indicação de tonalidade, nem a barra de compasso, conforme o original.

estes fragmentos estão presentes no *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, como veremos adiante, publicado em Paris pela livraria e editora Imbault apenas em 1806.

Lockwood (1986, p. 19) foi o primeiro a sugerir que Jean-Louis Duport poderia ser o autor desta folha de anotações. Embora ainda não tenhamos uma comprovação de que esta caligrafia, de fato, corresponda à de Duport.[111] Fato que não exime a possibilidade de alguém ter copiado dos manuscritos de Duport — que bem poderia ser um discípulo do violoncelista, a pedido do próprio Duport — a fim de entregar a Beethoven, em resposta àquele comentário registrado na página 57 do caderno de manuscritos Kafka. Isto posto, podemos visualizar aspectos e passagens musicais neste fólio que possuem semelhanças com os padrões de dedilhados apresentados no Ensaio de 1806.

Neste sentido, identificamos sete fragmentos distintos enumerados no presente fólio 109, que estão claramente inseridos no Ensaio de Duport que, conforme mencionado, já estava em preparação em 1796, ano de elaboração desta folha.

Portanto, o fólio 109 contém sete pautas e sete estruturas musicais distintas ou fragmentos, como mostrado na Figura 42.[112] Por outro lado, uma breve análise do conteúdo desta página indica que ela provavelmente foi escrita às pressas, já que a primeira pauta contém uma escala de Dó maior que se estende por pouco mais de duas oitavas, indo até o Sol na quarta posição, deixando a terceira oitava incompleta. Há uma indicação de uma fórmula de compasso 4/4, com indicações de barras de compasso escritas apenas nos dois primeiros compassos. Na segunda pauta do fólio 109, há uma armadura de clave de dois sustenidos e a escala de Ré maior em duas oitavas. Incluindo a indicação de uma fórmula de compasso 4/4, omitindo tanto a clave quanto as barras de compasso. Em seguida, como enumeramos, o fragmento número 3 na mesma pauta, há cinco compassos de uma sequência ascendente escrita em terças, nas quais nem tonalidade nem fórmula de compasso são fornecidas. No entanto, a sequência de dedilhado indica que está obviamente na tonalidade de Dó maior. Na terceira pauta, indicada como fragmento número 4, há apenas uma progressão de seis acordes, sem clave, armadura de clave nem qualquer indicação de compasso. No entanto, demonstra claramente que se trata de uma progressão na tonalidade de Sol maior (V-V^{4}_{2}-I^{6}-IV-

[111] Até o momento, não encontramos um manuscrito confirmadamente na caligrafia musical de Duport, para efeito de comparação.
[112] Para facilitar nossa discussão, numeramos em vermelho cada estrutura musical de 1 a 7.

V^7-I). No quarto pentagrama, fragmento número 5, há uma escala de Mi Bemol maior, em duas oitavas, incluindo a clave de Fá, armadura com os três bemóis, compasso 4/4, barras de compasso claramente definidas, bem como três possibilidades diferentes de digitação para cada nota. Daí, curiosamente, podemos ver um cuidado maior com essa tonalidade. Da mesma forma, uma tinta um pouco mais escura indica que este fólio provavelmente não foi escrito de uma só vez. No quinto e sexto pentagramas, respectivamente, marcados como fragmento número 6, temos uma linha melódica estendida, com 16 compassos de comprimento, que pode ser dividida em quatro seções curtas, sendo, a última, uma sequência cromática. Nota-se a presença de clave de Fá, armadura de clave em Mi Bemol maior, indicação de compasso 4/4, bem como dedilhados bem definidos, enquanto os compassos 7 e 8 têm duas opções de dedilhado diferentes. Finalmente, no fragmento de número 7, temos uma sequência de cordas duplas, possivelmente em Mi*b* maior, já que este trecho não tem indicação de armadura de clave, nem dedilhado.



Figura 42: Sete fragmentos encontrados no fólio do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente, que fazem referência a aspectos descritos e discutidos no Ensaio de Duport.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

Tabela referente ao conteúdo dos 7 fragmentos do fólio 109
1. Escala de Dó maior de duas oitavas, que segue até o Sol (quarta posição).
2. Escala de Ré maior em duas oitavas.
3. Sequência ascendente em grau conjunto, em grupos intervalares de terças menores/maiores melódicas em Dó maior.
4. Encadeamento de acordes em Sol maior.
5. Escala de Mi*b* maior em duas oitavas.

6. Melodia em Mi*b* maior, composto por 16 comps., que pode ser subdividido em 4 subseções, sendo a quarta seção uma sequência cromática.
7. Sequência em cordas duplas sem dedilhados, muito provavelmente em Mi*b* maior.

Tabela 5: Tabela explicativa sobre o conteúdo dos 7 fragmentos presentes no fólio 109 do caderno de manuscritos Kafka.
Fonte: a autora.

3.3.1. Dissertando sobre o fragmento 1 do fólio 109

No contexto do primeiro pentagrama, referente ao primeiro fragmento, observamos uma representação da escala de Dó maior, abrangendo desde o Dó da quarta corda até o Sol da primeira corda, situado na quarta posição. Esta escala de duas oitavas e meia se encontra representada com estes respectivos dedilhados no Capítulo IV, na p. 12 do Ensaio de Duport, que aborda as escalas em ordem cromática, com duas oitavas, na região do braço do violoncelo.

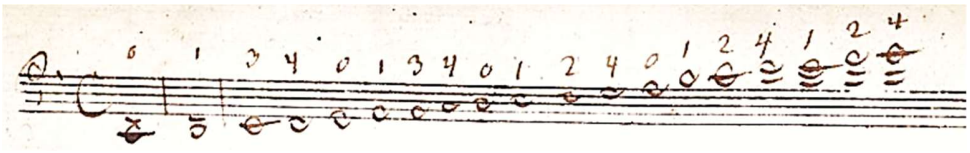


Figura 43: Recorte do primeiro pentagrama, fragmento 1, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).



Figura 44: Escala em Dó maior da p. 12 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*[113]
Fonte: (Duport, 1806, p. 12)

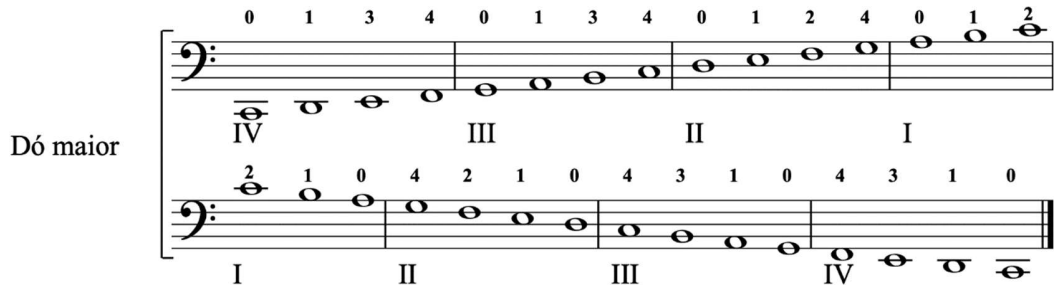


Figura 45: Transcrição para o sistema de notação moderno da escala em Dó maior da p. 12 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

[113] Na primeira edição do Ensaio de Duport a letra '**a**' refere-se a corda solta, que na escrita moderna musical é referente ao zero '**0**', enquanto a indicação das cordas, atualmente, se dá com o uso de algarismos romanos.

3.3.2. Dissertando sobre o fragmento 2 do fólio 109

Na sequência, podemos dividir o segundo pentagrama do fólio em duas seções distintas. A primeira parte, referente ao segundo fragmento do fólio 109, apresenta a escala de Ré maior em duas oitavas completas, que se encontra representada com seus respectivos dedilhados no Capítulo IV, na p. 13 do Ensaio.

Curiosamente, nas duas primeiras linhas do fólio 109 do manuscrito Kafka, estão presentes as escalas referentes às tonalidades das duas Sonatas Op. 102 de Beethoven. Tonalidades das mais ressonantes do instrumento, pela relação das cordas soltas do violoncelo (Lá-Ré-Sol-Dó) com os acordes de tônica e dominante destas duas tonalidades, além da produção natural de seus respectivos sons harmônicos (*overtones*). Aspecto que favorece ao violoncelo em sua relação de balanço e equilíbrio em relação ao piano. Notadamente, em pontos específicos das Sonatas Op. 102 Nº 1 em Dó maior, como no primeiro tema do *Allegro vivace*, primeiro movimento, e também na seção fugato do último movimento (comps. 95-108). Sendo ainda mais relevante no equilíbrio sonoro da complexa fuga que fecha a Sonata Op. 102 Nº 2 em Ré maior.

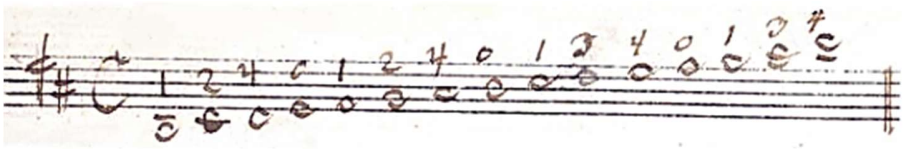


Figura 46: Recorte da primeira parte do segundo pentagrama, fragmento 2, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

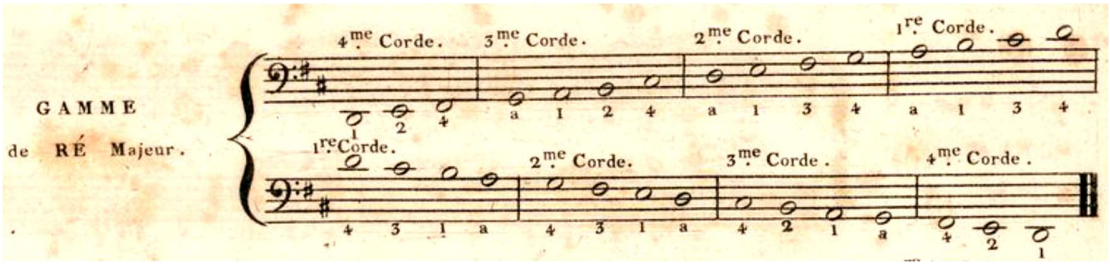


Figura 47: Escala em Ré maior da p. 13 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 13).

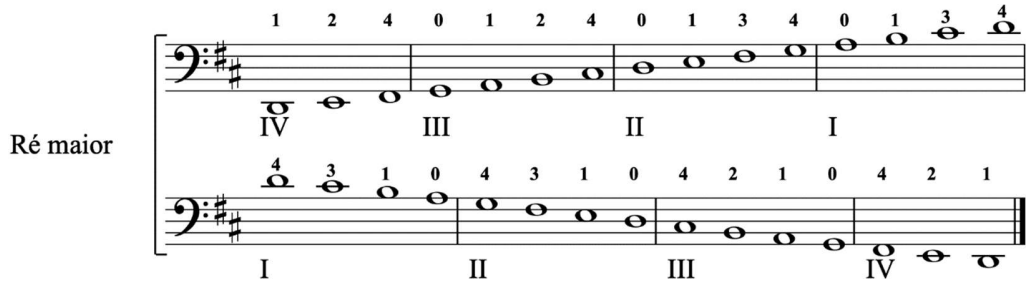


Figura 48: Transcrição para o sistema de notação moderno da escala em Ré maior da p. 13 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

3.3.3. Dissertando sobre o fragmento 3 do fólio 109

Na segunda parte do pentagrama dois, encontra-se o fragmento 3, no qual identificamos uma sequência ascendente em grau conjunto, em grupos melódicos em intervalos dentro de terças menores e maiores, com padrões de dedilhados que delineiam as mudanças de posição ao longo das cinco primeiras posições da corda Lá. Certamente eram essas possibilidades, extraídas do tratado ainda em elaboração, que Duport queria demonstrar a Beethoven. Esse mesmo conjunto de dedilhados é apresentado a partir da mudança de posição do primeiro dedo, e se encontra evidenciado no Capítulo VI, p. 31, do Ensaio (1806), além disso, é baseado na mudança de posições liderada pelo primeiro dedo, como resultado da técnica de mudança de posição por "substituição de dedos". Neste caso, o primeiro dedo basicamente substitui o segundo dedo na maioria dessas mudanças de posição, salvo no terceiro compasso, em que substitui o dedo três.

Duport demonstra que nas quatro primeiras posições se utiliza o quarto dedo, mas subsequente a estas, o quarto dedo não é mais empregado — no que posteriormente foi chamado de "posição de três dedos", referentes à quinta e sexta posições no violoncelo.[114]



Figura 49: Recorte da segunda parte do segundo pentagrama, fragmento 3, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

[114] Embora, em algumas escolas de ensino do violoncelo — a exemplo da escola italiana — o quarto dedo venha a ser utilizado ainda na quinta posição. Ver Mário Brunello, Giovanni Sollima e Enrico Dindo. Ainda que esta prática seja adotada por um número menor de violoncelistas.



Figura 50: Exemplo das quatro primeiras posições na corda Lá, localizada na p. 31 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 31).[115]



Figura 51: Exemplo das quatro primeiras posições na corda Lá, com o Ré do segundo comp. indicado pelo quarto dedo, corrigido na edição de Lindner, p. 26 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: (Duport, 1880, p. 26).

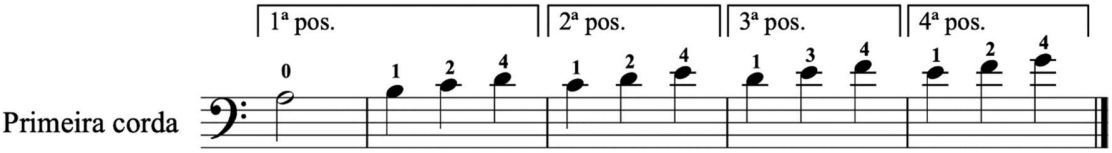


Figura 52: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo das quatro primeiras posições na corda Lá, localizada na p. 31 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

Deste modo, no último compasso do fragmento 3, é possível identificar as notas Fá, Sol e Lá, que são apresentadas com duas opções de dedilhados. A primeira, seguindo com a mudança de posição proposta na sequência, iniciada com o deslocamento do primeiro dedo do Mi para o Fá, seguido pelo segundo dedo na nota Sol e o terceiro dedo na nota Lá. A chamada "posição de três dedos" no violoncelo,[116] ou seja, uma posição intermediária entre a quarta posição e a posição do polegar. A segunda alternativa de dedilhados indica uma possível mudança do Sol, quarto dedo, para o Lá, terceiro dedo. Desta forma, podemos deduzir, a partir deste compasso, uma indicação de que o dedo mínimo é evitado, sendo empregado o terceiro dedo em seu lugar. Uma possibilidade amplamente empregada até os dias de hoje. Assim como Duport demonstra em exemplo subsequente em seu Ensaio, no qual o polegar é utilizado a um intervalo de um tom abaixo do

[115] Aqui verifica-se um pequeno erro de notação de dedilhado por parte de Duport, no segundo compasso, já que a nota Ré da primeira posição (corda Lá) se toca naturalmente com o quarto dedo. Detalhe corrigido por Lindner (Ed. trilíngue).
[116] Uma denominação que, no entanto, não aparece no tratado de Duport.

primeiro dedo, que viabiliza a execução em um registro de duas oitavas sob a mão, levando-se em conta as quatro cordas (Duport, 1806, p. 31).[117]



Figura 53: Excerto localizado na p. 32 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 32).



Figura 54: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo localizado na p. 32 do Ensaio de Duport, que exemplifica o uso do polegar no segundo pentagrama do exemplo, a partir da nota Fá com o dedo 1 para tocar o Lá com o dedo 3.
Fonte: a autora.

Ademais, a mudança de posições liderada pelo primeiro dedo como resultado da "substituição de dedos" indicada no Ensaio de Duport, que também é referenciado no exemplo em Ré maior do referido Capítulo VI, localizado na p. 33, embora não seja discutido em seu texto no Ensaio, bem como no fólio 109, é um artifício composicional usado por Beethoven muito mais tarde, mais especificamente no primeiro movimento de sua Sonata Op. 102 Nº 1, comps. 52-53 e comps. 121-122 (ver fig. 55 e 56).



Figura 55: Excerto dos comps. 52-53 da Sonata em Dó maior para piano e violoncelo, Op. 102 Nº 1 de Beethoven (1815).
Fonte: a autora.

[117] Existem duas oitavas na extensão das quatro cordas, Dó, Sol, Ré e Lá, na posição do polegar.



Figura 56: Excerto dos comps. 121-122 da Sonata em Dó maior para piano e violoncelo, Op. 102 Nº 1 de Beethoven (1815).
Fonte: a autora.



Figura 57: Excerto destacado em vermelho referente a "substituição de dedos" do exemplo em Ré maior do Capítulo VI, localizado na p. 33 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

Dessa forma, fica evidente que Duport apresentou uma sequência a Beethoven no fólio 109 (ver fig. 42) e, posteriormente, a demonstrou em Lá menor na página 31 do tratado (Duport, 1806, p. 31), conforme ilustrado nas figuras 50-52. Em seguida, o autor expande essa mesma sequência no registro da primeira corda do violoncelo, explorando suas possibilidades também na tonalidade de Lá maior.

O fragmento quatro é de especial interesse para a presente discussão. Apesar de ser uma progressão de acordes simples em Sol maior, seus elementos se desdobram de uma maneira bastante imprevisível, que será examinada com mais detalhes posteriormente neste trabalho.

3.3.4. Dissertando sobre o fragmento 5 do fólio 109

No quarto pentagrama do presente fólio,[118] referente ao fragmento 5, observamos ainda a presença de uma escala de Mi*b* maior, na extensão de duas oitavas, em compasso quaternário, com o uso de notas em figuras de semibreves. Esta escala possui quinze compassos, nos quais, do comp. 8-15, são apresentadas três possibilidades de dedilhados distintos (ver fig. 58). A primeira sequência de dedilhados — de cima para baixo —, compreende o emprego da extensão. Deste modo, o primeiro dedo é posicionado no Mi*b*, com uma extensão ao Fá, tocado com o segundo dedo, e o Sol quarto dedo, em sequência, uma mudança de posição para tocar o Lá*b* primeiro dedo,

[118] O terceiro pentagrama do fólio 109, fragmento 4, será discutido mais adiante neste trabalho, uma vez que seu conteúdo e desdobramentos têm relevantes consequências para a tese aqui levantada.

Si*b* terceiro dedo, sem extensões. A escala finaliza com um dedilhado que poderia ser um indicativo de estar na segunda corda, como mencionado anteriormente, com o primeiro dedo no Dó, seguido de Ré segundo dedo, e o terceiro dedo no Mi*b.* Ou seja, na sexta posição do violoncelo, que possui o dedilhado 1-2-3 na chamada "posição de três dedos", conforme descrita anteriormente. Como já apontado, este fólio parece ter sido anotado de maneira apressada, logo, o autor poderia não ter colocado nesta primeira opção de dedilhado a indicação de subir esta oitava inteiramente na segunda corda. Assunto este que Duport aborda detalhadamente em seu tratado (Duport, 1806, p. 95-99), através de exercícios com padrões de dedilhados escolhidos para realizar escalas ascendentes na segunda ou primeira cordas (ver fig. 58).

Por outro lado, a segunda sequência de dedilhados adota o primeiro dedo no Mi*b*, seguido pelo terceiro dedo no Fá, em sequência à mudança de posição com o primeiro dedo no Sol, segundo dedo Lá*b*, quarto dedo Si*b*. Atente-se para o fato de que nos três últimos compassos da escala existe um tracinho nos dedilhados intermediários, o que nos sugere a utilização de apenas duas possibilidades pelo autor. A primeira sendo a opção de dedilhados escritos no topo seria uma sequência na corda Ré — como o fólio não existe indicativos de cordas, podemos interpretar desta maneira —, com o primeiro dedo no Dó, segundo no Ré e terceiro no Mi*b*. Já a segunda opção, seria de mudar para a corda Lá, sem extensões, com o primeiro dedo no Dó, terceiro no Ré e quarto no Mi*b*. Desta forma, percebemos que, nestes dois conjuntos de dedilhados, o autor evita o uso de extensões. Por outro lado, o terceiro conjunto de dedilhados faz uso da mudança de posição com o primeiro dedo em intervalos de um tom: de Mi*b* para Fá; e de Si*b* para Dó.

Ademais, podemos visualizar esta escala de Mi*b* maior, conforme apresentada no Capítulo IV, na p. 13 do Ensaio de Duport (1806), como uma quarta possibilidade de dedilhado. Embora, Lodes (2004, p. 26) aponte que há certa inconsistência no fólio, uma vez que nenhum dos dedilhados da escala de Mi*b* maior, a partir da quarta linha do pentagrama, se encaixa no sistema racionalizado por Duport — sendo este, seu principal argumento contra atribuir a autoria deste fólio a J. L. Duport. Na verdade, discordamos da afirmativa da autora, uma vez que, apesar da sequência de dedilhados apresentados no Ensaio de Duport não estar contemplado integralmente em uma única opção, dentro das três maneiras apresentadas no fólio 109. Ainda assim, o dedilhado proposto no Ensaio está contemplado dentro destas três opções. Visto que, em um cenário no qual um violoncelista deseja apresentar algumas possiblidades de dedilhados a Beethoven, é possível que, a partir da utilização de uma tonalidade, se queira demonstrar mais de uma possibilidade de

dedilhados, com mudanças e trajetórias diferentes; além do uso ou não de extensões. Deste modo, não seria de interesse do violoncelista apresentar a maneira correta de dedilhar uma escala de Mi*b*, mas sim, apresentar as possibilidades dentro deste exemplo de tonalidade. Em seguida, a partir do quinto pentagrama, é apresentado um outro fragmento de caráter melódico, com sugestão de dedilhados, ainda na tonalidade de Mi*b*.

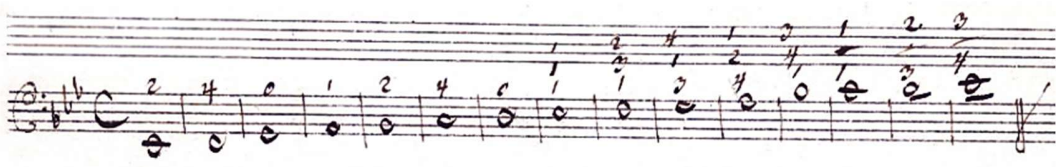


Figura 58: Recorte do quarto pentagrama, fragmento 5, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

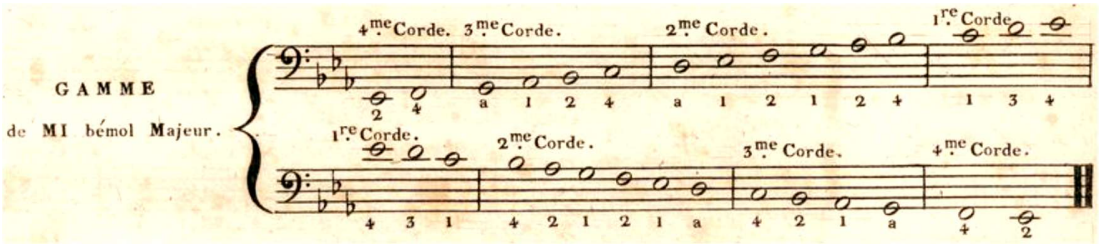


Figura 59: Escala em Mi*b* maior da p. 13 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 13).

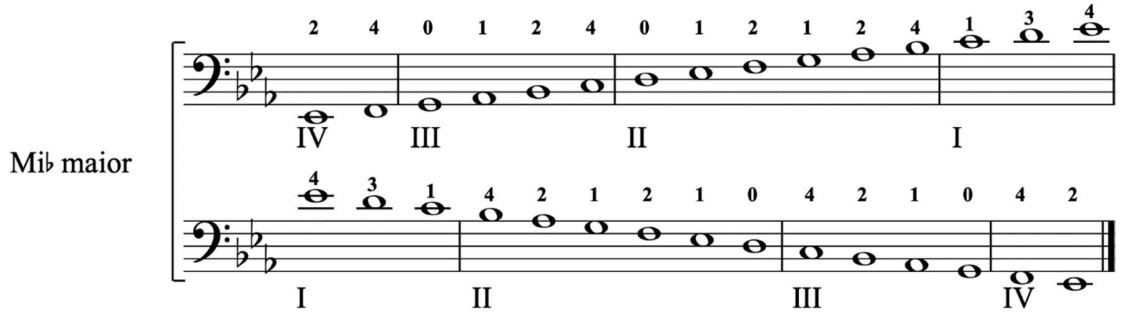


Figura 60: Transcrição para o sistema de notação moderno da escala em Mi*b* maior da p. 13 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

Neste caso, podemos fazer referência ao emprego desta tonalidade nas 7 variações para violoncelo e piano sobre a ária '*Bei Männern welche Liebe fühlen'*, WoO 46, composta por Beethoven em 1801, sobre o tema do dueto da ópera A Flauta Mágica de Mozart. Curiosamente, o conjunto de variações mais importante dentre os três escritos por Beethoven para esta formação.



Figura 61: Excerto compreendido entre os comps. 1-15, tema das 7 Variações para violoncelo e piano sobre a ária *'Bei Männern welche Liebe fühlen'*, WoO 46, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1862, p. 1 (43)).

Embora Lodes (2004, p. 27) apresente a justificativa de que Duport tenha sempre o cuidado em evitar tocar duas notas com o mesmo dedo em sequência — pois Duport considera esta uma prática viciosa e com efeito negativo —, porém, o violoncelista também aponta que é possível empregar esse tipo de dedilhado em passagens lentas, em referência ao uso do *portamento*:

> Embora, é verdade que, em um andamento bastante lento, duas notas podem ser tocadas com o mesmo dedo; e até mesmo em um intervalo de uma terça, uma

> quarta ou uma quinta etc, pode então ser tocado por um deslize forçado do dedo, que produz um efeito muito bom, e é chamado de *portamento* (Duport, 1806, p. 17).[119]

O que não descarta a possibilidade do fólio 109 se referir a passagens lentas — já que não possui indicações de andamento, nem marca de expressão —, como na utilização da escala de Mi*b* maior em semibreves.

3.3.5. Dissertando sobre o fragmento 6 do fólio 109

O quinto e sexto pentagramas do fólio (ver fig. 42) apresentam uma passagem melódica que continua na tonalidade de Mi*b* maior, que denominamos de fragmento 6. Neste caso, pode-se perceber algumas sequências de mudanças de posição descendentes com o uso do primeiro dedo. Elemento reverso ao que visualizamos anteriormente, na sequência de mudanças ascendente em terças no fragmento 3. Além disso, Duport na subseção de Nº 20 do Capítulo XII de seu Ensaio, que aborda sobre passagens adequadas para desenvolver e colocar em prática todos os princípios do dedilhado, indica que:

> No final do Capítulo sobre as escalas, afirmei que é indispensável em algumas passagens tocar duas notas sucessivas com o mesmo dedo. Mostrarei agora alguns exemplos. Esse padrão de dedilhado, em minha opinião, nunca deve ser utilizado, exceto quando absolutamente necessário (Duport, 1806, p. 118).[120]

Dessa forma, é possível verificar a semelhança entre os quatro primeiros compassos do fragmento 6 e o exemplo em Lá maior do Ensaio de Duport (1806, p. 118), caracterizados pela presença da mesma movimentação melódica descendente, além da mudança de duas notas sucessivas com o mesmo dedo. No entanto, no exemplo do Ensaio, a passagem está escrita em colcheias, bem como em compasso *alla breve*, o que também sugere a intenção do exercício ser executado em andamento rápido (ver fig. 64).

---

[119] No original: "*On peut faire. Il est vrai, deux notes du même doigt un peu lentement ; on passe même d'un intervalle de tierce, de quarte, de quinte.&c : en glissant fortement le même doigt, et ceci produit un très-bon effet cela s'appelle porter le son*" (Duport, 1806, p. 17).

[120] No original: "*J'ai dit à la fin du Titre Gammes, qu'il y avoit des passages où il étoit indispensable de faire deux notes de suite du même doigt ; je vais en présenter quelques exemples. Je crois qu'il ne faut point abuser de cette manière de doigter, et qu'on ne doit s'en servir que quand elle est absolument forcée*" (Duport, 1806, p. 118).



Figura 62: Recorte do quarto pentagrama, fragmento 6, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).



Figura 63: Exercício em Lá maior da p. 118 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: (Duport, 1806, p. 118).



Figura 64: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo em Lá maior da p. 118 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

A partir do quinto compasso, deste mesmo fragmento, é apresentado uma melodia simples com possibilidades de dedilhados e mudanças de posição. Além disso, esta melodia finaliza com uma breve progressão cromática, contendo uma sequência de mudanças com o emprego do mesmo

dedo para tocar mínimas em uma fórmula de compasso 4/4, o que nos indica a possibilidade de estarmos diante de uma passagem em andamento lento. Desta forma, não podemos descartar a possibilidade deste trecho se tratar, na verdade, de uma exceção à regra dos dedilhados de escalas cromáticas de Duport, como apresentado em seu tratado (Duport, 1806, p. 17).

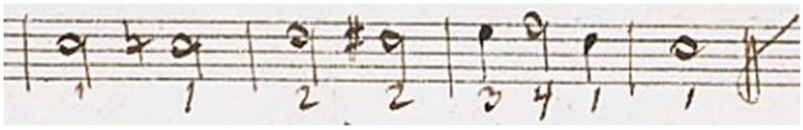


Figura 65: Recorte do sexto pentagrama, fragmento 6, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

Neste sentido, podemos analisar dois excertos de Estudos de Duport, como parte do anexo ao tratado. O primeiro exemplo refere-se ao Estudo Nº 17, em Mi*b* menor, comps. 80 e 82, que apresenta a possibilidade de utilização do primeiro dedo em mudança de posição de um tom. Além do excerto do Estudo Nº 3, em Dó maior, comp. 8, que também apresenta mudança de nota com o intervalo de um tom com o mesmo dedo. Note-se que ambos os Estudos possuem a indicação de andamento em *Allegro*, ou seja, em andamento rápido.



Figura 66: Excerto da p. 243 do Estudo Nº 17 em Mi*b* menor, comps. 79-83, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 243).



Figura 67: Transcrição para a notação moderna do excerto da p. 243 do Estudo Nº 17 em Mi*b* menor, comps. 79-83, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.



Figura 68: Excerto da p. 186 do Estudo Nº 3 em Dó maior, comps. 5-9, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 186).



Figura 69: Transcrição para a notação moderna do excerto da p. 186 do Estudo Nº 3 em Dó maior, comps. 5-9, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

O próximo excerto foi extraído do Estudo Nº 16, em Mi*b* maior — a tonalidade mais explorada no fólio 109 —, comps. 5-6 e 15-19, nos quais podemos perceber a presença, primeiramente nos comps. 6, 17 e 19, de um intervalo de segunda maior, mas como está escrito para ser tocada em cordas duplas, o dedilhado gera uma extensão de um tom e meio, entre o primeiro e segundo dedos — denominado de super extensão nas primeiras posições — a exemplo do comp. 6, para tocar as notas Si*b* e Lá*b* em cordas duplas. Estes compassos do Estudo Nº 16 aludi também ao uso que Duport fez de mudança de notas com o mesmo dedo, apesar desta situação ocorrer com cordas duplas, os dedilhados da mudança 4-4, poderiam ser substituídos por 4-3, ainda que haja esta possibilidade, o Estudo Nº 16 possui a indicação em *Adagio*, ou seja, exceções à regra de Duport de não tocar duas notas em sequência com o mesmo dedo.

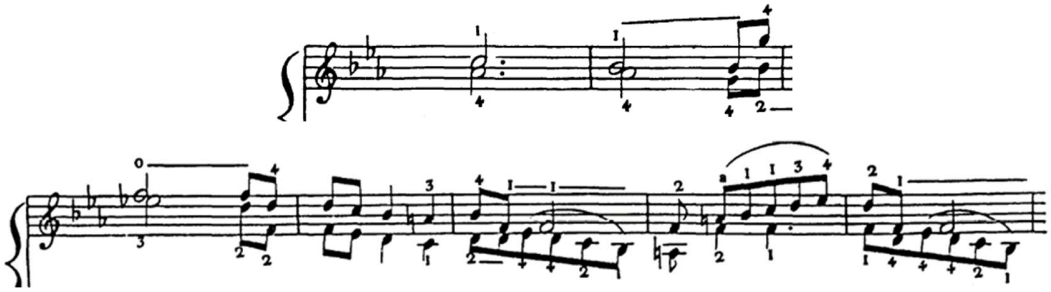


Figura 70: Excerto da p. 237 do Estudo Nº 16 em Mi*b* maior, comps. 5-6, 15-19, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 237).



Figura 71: Excerto no sistema de notação moderno da p. 50 do Estudo Nº 16 em Mi*b* maior, comps. 5-6, 15-18, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

Os dedilhados com extensões intervalares de um tom e meio demonstram a capacidade dos irmãos Duport — que tocaram e experimentaram todos os exemplos do Ensaio, como também os 21 Estudos (Duport, 1806, p. 3) — possuírem mãos grandes e fortes, como também afirma Lodes (2004, p. 29). Além disso, a amplitude e força das mãos de Jean-Louis Duport também podem ter contribuído para a realização das demandas técnicas, enquanto Beethoven escrevia, em 1796, a Sonata Nº 1, Op. 5, pois esta Sonata para piano e violoncelo possui mais cordas duplas — como por exemplo no *Allegro* do primeiro movimento, localizadas nos comps. 35-37, 58-63, 130-133, 311-314, além do Rondo nos comps. 117-129, 205-218 (Ed. Bärenreiter, 2004, p. 2-3, 5, 7-9) —, que as demais, além de passagens rápidas com intervalos em oitavas — como por exemplo no Rondo da Sonata Nº 1 do Op. 5, comps. 239-245 (Ed. Bärenreiter, 2004, p. 9). Excerto em que podemos perceber uma relação com os comps. 24-29 e 70-75 do Estudo Nº 10 em Lá maior do Ensaio (ver fig. 75-76).[121] Apesar da diferença de fórmula de compasso, o Rondo de Beethoven está escrito em 6/8 e o Estudo Nº 10 de J. P. Duport em 4/4, e, além da primeira nota, a quinta nota de cada conjunto de seis semicolcheias também está uma oitava abaixo, de tal modo, existe a relação técnica e sonora entre estas duas passagens.

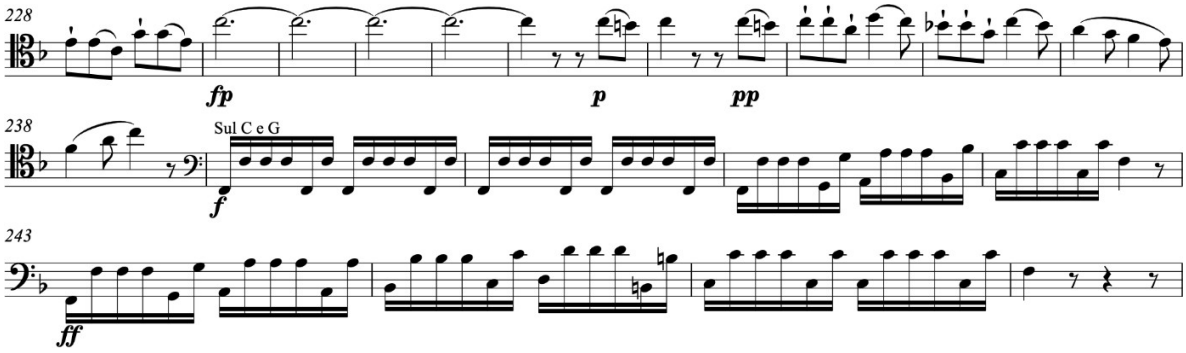


Figura 72: Excerto compreendido entre os comps. 228-246 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 9).



Figura 73: Excerto compreendido entre os comps. 259-262 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 9).

[121] Excertos extraídos da Sonata V em Lá maior, Op. 4, *Presto*, de Jean-Pierre Duport — conjunto este de seis Sonatas publicadas em 1789 e também dedicadas ao Rei Friedrich Wilhelm II.



Figura 74: Excerto compreendido entre os comps. 284-290 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 9).

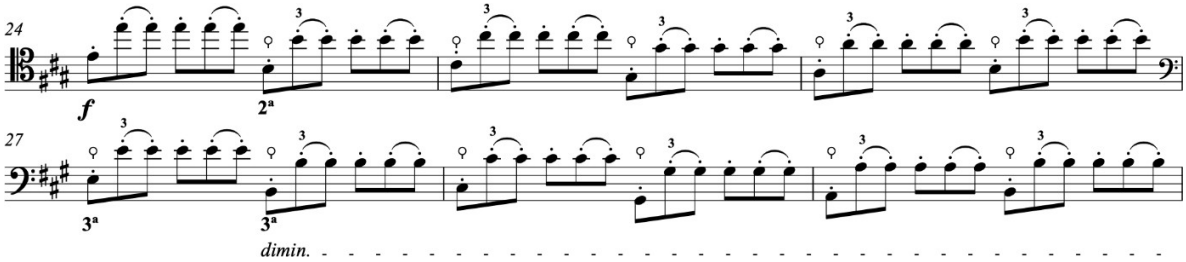


Figura 75: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto no sistema de notação moderno da p. 30 do Estudo Nº 10 em Lá maior, comps. 24-29, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

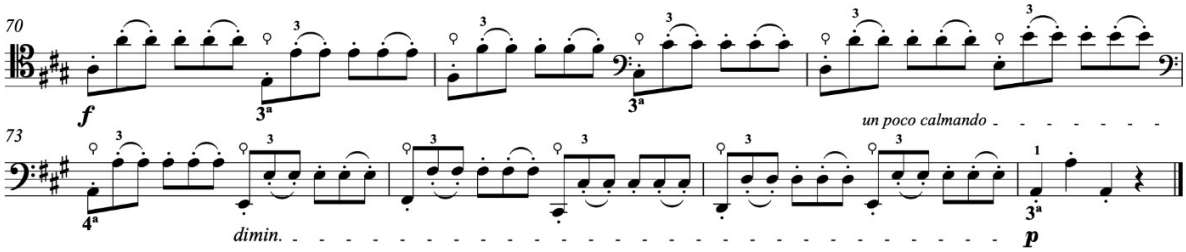


Figura 76:Excerto no sistema de notação moderno da p. 31 do Estudo Nº 10 em Lá maior, comps. 70-76, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.

Assim, como discutido, Lodes (2004, p. 29) também menciona que a presença de cordas duplas e grandes saltos intervalares nas Sonatas do Op. 5 de Beethoven espelham aspectos da técnica abordados pelo Ensaio de Duport. Além disso, Beethoven também adota a convenção de notação que havia aprendido com Duport, haja visto que os irmãos Duport, assim como Anton Kraft, escreveram exclusivamente nas claves de Sol, lida uma oitava abaixo de sua notação e clave de Fá; enquanto outros compositores, como Romberg, já empregavam clave de Dó e a clave de Sol não-oitavada (Lodes, 2004, p. 29).

No Capítulo XII, p. 88 do Ensaio de Duport (1806), o violoncelista apresenta no exemplo Nº 1, mais uma vez na tonalidade de Mi*b* maior, o uso de duas notas tocadas com o mesmo dedo (4-4) na escala descendente (comp. 3), em intervalo de meio tom — de Mi*b* para o Ré. Da mesma forma no comp. 7, em intervalo de um tom — Fá para o Mi*b*. Note-se que a repetição de um mesmo

dedo está presente em agrupamentos métricos distintos, fora da ligadura, aspecto que ajuda a minorar a presença de eventual *glissando* descendente, decorrente da mudança de posição. Ademais, as mudanças de posição ascendentes são sempre em blocos, conduzidos pelo primeiro dedo, como resultado da "substituição de dedos" conforme o fragmento 3 do fólio 109, o Capítulo VI, p. 31 do Ensaio de Duport, bem como o artifício composicional na Sonata Op. 102 Nº 1 empregado por Beethoven, como visto anteriormente (ver fig. 49, 52, 55-56).

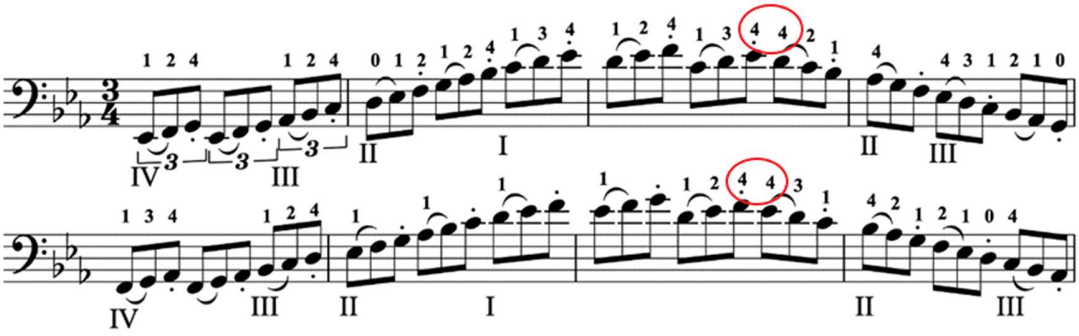


Figura 77: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto do exemplo em Mi*b* da p. 88 do Ensaio de Duport (1806).
Fonte: a autora

Além disso, no Capítulo XII, p. 101 do Ensaio de Duport (1806), ao final da subseção de Nº 10 sobre passagens cromáticas em *detaché*, verificamos a presença de passagens cromáticas com esta articulação. Neste caso, é possível visualizar, no antepenúltimo compasso do exemplo, uma passagem cromática com duas notas em intervalo de um semitom sendo tocadas com o mesmo dedo. Embora este exemplo seja uma exceção à regra do dedilhado 1-2-3, esses dedilhados 1-1 e 2-2 estão sugeridos em uma passagem com notas em semicolcheias, que poderiam ter sido evitados, como por exemplo, com a sequência de dedilhado ⚲-1-2-1-2-3 ou ⚲-1-2-3-2-3 (ver fig. 78). Desta forma, embora Duport, em seu tratado, aborda diversos padrões de dedilhados, a partir de sua conceituação dos aspectos técnicos do instrumento, além de fornecer variados exemplos em tonalidades distintas, como também exemplificados em seus 21 Estudos, podemos perceber que, apesar de sua fundamentação, ainda assim teremos situações de exceções à regra e escolhas pontuais para passagens musicais distintas.



Figura 78: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto do exemplo em Mi*b* da p. 88 do Ensaio de Duport (1806).
Fonte: a autora.

Vale também destacar o exemplo do *Duet mit zwei obligaten Augengläsern* (*Eyeglass Duo)* para viola e violoncelo em Mi*b* maior,[122] WoO 32,[123] de Beethoven, composto em 1796. No Trio do Minueto (segundo movimento), escrito em Si*b* maior, encontramos passagens cromáticas (ver fig. 80) que nos lembram o fragmento cromático do sexto pentagrama do fólio 109. Não coincidentemente, este fragmento está na mesma tonalidade da peça, ou seja, Mi*b* maior. Além deste fato, encontramos os fragmentos deste Trio no fólio 119 do referido Manuscrito Kafka (ver fig. 81-82) ou seja, bem próximo ao fólio 109, objeto de nossa discussão. Ademais, segundo Cooper (1987, p. 331), o fólio 119 está catalogado entre os papéis escritos no período em que Beethoven estava em Berlim. Não sendo isto suficiente, encontramos neste mesmo fólio, em seu verso, fragmentos da Sonata Nº 1 e 2 do Op. 5 — compostas no mesmo ano do Duo para viola e violoncelo.[124]

O *Duet mit zwei obligaten Augengläsern* (*Eyeglass Duo*),[125] WoO 32 para viola e violoncelo foi dedicado ao funcionário da Chancelaria da Corte Real Húngara, compositor e violoncelista amador, o Barão Nikolaus Zmeskall von Domanowecz (1759-1833), que também se tornou um amigo próximo de Beethoven. Segundo o escritor, editor, educador e musicista, Keith Anderson (2004), o título desta peça é, na verdade, uma brincadeira de Beethoven, em que, segundo uma carta de 1798, do compositor, destinada a Zmeskall, diz que o violoncelista possuía vista ruim, além disso, como menciona o nome da obra, aparentemente, era o caso de Beethoven também.

[122] Na tradução: Dueto que requer dois pares de óculos.
[123] Kerman supõe nas notas do fac-símile que o Minueto e Trio foram escritos antes do primeiro movimento, *Allegro* (Kerman, 1970, p. 282).
[124] Ver Apêndice I, contendo a listagem de todos os rascunhos, esboços e manuscritos contidos no caderno de manuscritos Kafka.
[125] Dueto com dois óculos.

Não se sabe se Beethoven extraiu este fragmento do fólio 109 como motivo composicional para o Trio do Minueto do referido Duo para viola e violoncelo ou, ao contrário, se Duport extraiu este fragmento do Trio, que Beethoven trabalhava na época, como um dos exemplos do fólio 109, para demonstrar possibilidades de dedilhados.

A seguir, indicamos, novamente, o recorte da referida passagem cromática do fólio 109, a título de comparação com o fragmento cromático encontrado no Trio do Dueto para viola e violoncelo. Além disso, indicamos sua localização no fólio 119 do caderno de esboços Kafka, com sua transcrição para melhor visualização. Notadamente, destacamos que este motivo cromático se encontra com uma inversão de compassos, neste caso, com a sequência de notas Fá - Fá# - Sol - Mi*b* - Mi - Fá ao invés da sequência do fólio Mi*b* - Mi - Fá - Fá# - Sol, além disso, a *coda* apresenta novamente o motivo cromático transposto para a tonalidade de Mi*b* maior.

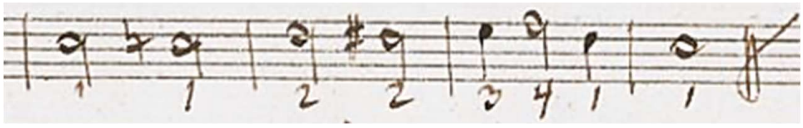


Figura 79: Recorte do sexto pentagrama, fragmento 6, do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).



Figura 80: Excerto compreendido entre os comps. 47-85 do *Eyeglass Duo* para viola e violoncelo em Mi*b* maior WoO 32 de Beethoven.
Fonte: (Beethoven, 1952, p. 1).

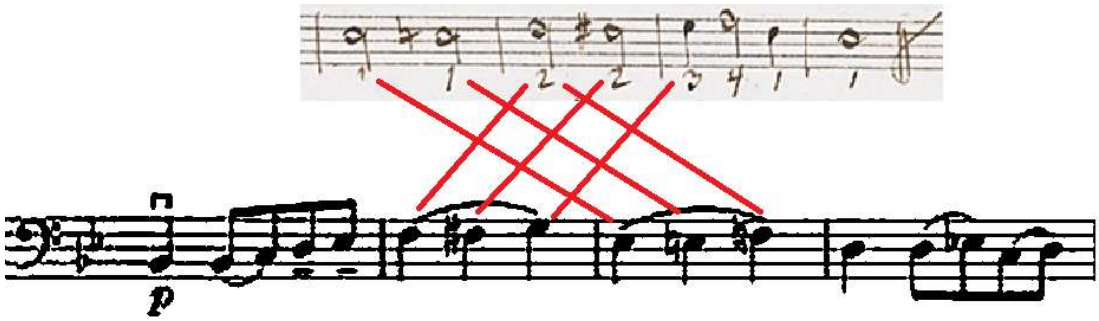


Figura 81: Associação do motivo cromático do fólio 109 com os comps. 48-49, para demonstrar a sequência cromática em inversão de compassos.
Fonte: a autora.



Figura 82: Fragmento do *Eyeglass Duo* para viola e violoncelo WoO 32 do Caderno de esboços Kafka, f. 119 frente.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 119).

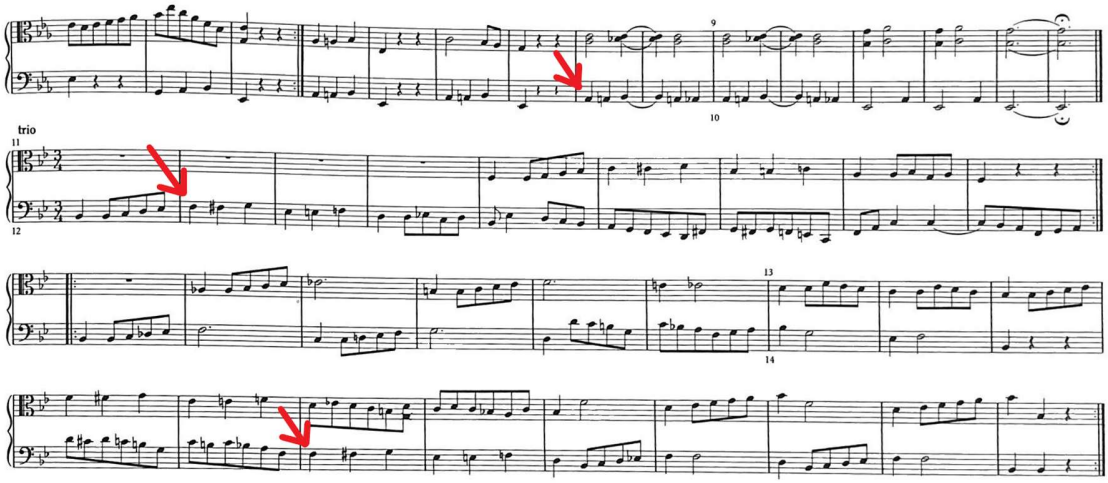


Figura 83: Transcrição do fragmento do *Eyeglass Duo* para viola e violoncelo WoO 32 do Caderno de esboços Kafka, f. 119 frete.
Fonte: (Kerman, 1970, p. 79 vol. II).

3.3.6. Dissertando sobre o fragmento 7 do fólio 109

O fólio 109 finaliza mostrando possibilidades da utilização de cordas duplas, através de um encadeamento de terças e sextas sucessivas, referente ao fragmento sete do fólio, mas que não apresenta uma proposta de dedilhados. Porém, como observamos anteriormente, este fólio possui características de ter sido escrito de maneira apressada. Isto posto, como visualizamos no segundo pentagrama, existe uma escala de Ré maior, e na segunda parte uma sequência de dedilhados que nos indica estar na tonalidade de Dó maior, mas que não possui uma armadura indicativa. Neste sentido, Lodes (2004, p. 26) afirma que o encadeamento de cordas duplas deva ser lido em Mi*b* maior, mesmo que, após a barra dupla não apareça um indicativo de tonalidade, nem dedilhados que sugiram a posição dos dedos e que possam indicar notas alteradas. Contudo, as cordas duplas é um dos aspectos em que Duport foi mais criterioso em sua abordagem, como aponta em seu Ensaio "porque obrigam a mão a se posicionar adequadamente. Isso porque quem posiciona mal a mão ao tocar notas isoladas sempre a posiciona bem quando toca em cordas duplas" (Duport, 1806, p. 8).[126] Como Lodes (2004, p. 26) também pontua, as cordas duplas são o "cavalo de batalha" especial de Duport, pois, na opinião do violoncelista, são excelentes para construir a forma e o fortalecimento da mão esquerda. Segundo Lodes (2004, p. 26):

> As cordas duplas, constituem uma especialidade de Duport, pois, em sua perspectiva, são fundamentais para o desenvolvimento da força e da segurança da mão esquerda. Duport enfatiza, em seu método, a prática de sequências de terças e sextas (ver o último exercício na folha, a ser lido em Mi bemol maior), destacando sua eficácia e a facilidade de execução. (Essa abordagem contrasta nitidamente com a técnica de Bernhard Romberg, que, em seu método, desaconselha a prática de cordas duplas, os quais também são menos frequentes em suas composições)[127] (Lodes, 2004, p. 26).[128]

Apesar desta sequência não possuir dedilhados, todavia, é possível vislumbrar um conjunto de dedilhados por meio do exemplo do Artigo IV do Capítulo X, na p. 60 do Ensaio (1806). Isto

---

[126] No original: "*parce qu'elle place forcément la main comme elle doit l'être ; aussi ceux qui ont la main mal placée en jouant la corde simple, l'ont toujours bien quand ils font la double corde : on pourroit dire qu'ils ont deux positions de main*" (Duport, 1806, p. 8).

[127] Neste ponto a autora se refere à *Violoncell Schule* de Bernhard Romberg (1840).

[128] No alemão: "*ebenso wie Doppelgriffe, ein besonderes Steckenpferd Duports, denn seiner Meinung nach kann man durch sie Kraft und Sicherheit der linken Hand hervorragend bilden. Gerade die Folge von Terzen und Sexten (s. letzte Übung auf dem Blatt, in Es-Dur zu lesen) empfiehlt Duport in seiner Schule besonders, da sie sehr effektvoll und dabei leicht auszuführen sei. (Hierin liegt ein deutlicher Unterschied zur Technik von Bernhard Romberg: Dieser rät nämlich in seiner Schule von der Übung von Doppelgriffen ab, und sie kommen auch in seinen Kompositionen seltener vor)*" (Lodes, 2004, p. 26).

posto, é demonstrado em seu tratado que terças e sextas sucessivas podem ser tocadas sem mover a mão. Como podemos ver no exemplo do Ensaio, visto que, o traço que une dois acordes sucessivos indica a mesma posição da mão (Duport, 1806, p. 60) conforme demonstrado na fig. 86.



Figura 84: Recorte do sexto e sétimo pentagramas, fragmento 7, f.109 frente, da miscelânea de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).



Figura 85: Exemplo de sucessão de terças e sextas na tonalidade de Sol maior. Localizado na p. 60 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 60).

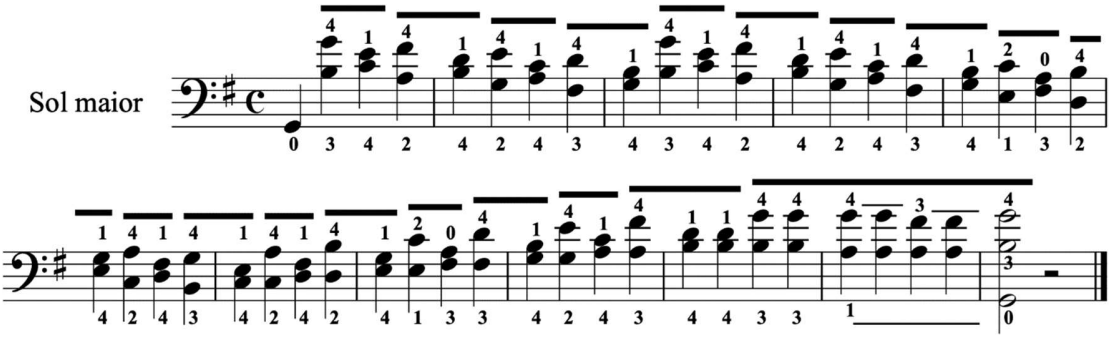


Figura 86: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo de sucessão de terças e sextas na tonalidade de Sol maior. Localizado na p. 60 do Ensaio de Duport (1806).
Fonte: a autora.

Com base neste exemplo, torna-se evidente que a sequência de terças e sextas do fólio aparece no tratado como uma inserção transposta nos compassos do exemplo abaixo, na tonalidade de Sol maior, que abrange do quarto ao sétimo compassos, como está identificado na figura abaixo.[129]

[129] Evidenciamos a partir da caligrafia apressada do fólio 109, que o segundo conjunto de cordas duplas consiste das notas Sol e Mi, seguindo o encadeamento lógico de terças e sextas descendentes.

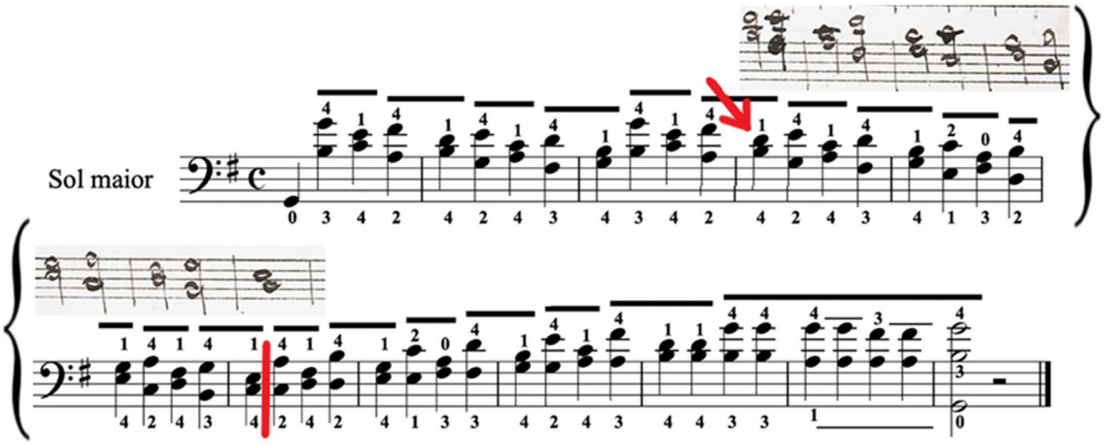


Figura 87: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo de sucessão de terças e sextas na tonalidade de Sol maior. Localizado na p. 60 do Ensaio de Duport em comparação com o fragmento 7 do f. 109 frente.
Fonte: a autora.

Lodes (2004, p. 26) aponta que "a corda solta na folha de esboço é sempre marcada com '0', mas Duport sempre usa o sinal 'a' em sua escola".[130] Embora este indício nos deixe em dúvida se foi o próprio Jean-Louis Duport que escreveu o referido fólio, por conter a indicação de corda solta com o símbolo '0', podemos refletir sobre alguns pontos plausíveis.

Segundo Boyden:

> desde o início do século XVIII, os músicos geralmente preferem notas presas, exceto quando, para efeito especial, uma corda solta é especificada — geralmente por um pequeno '0' colocado sobre a nota. Em instrumentos trastejados, como violas e alaúdes, também há uma diferença entre cordas presas e soltas, mas essa diferença é consideravelmente menor do que em instrumentos não trastejados porque uma corda presa pressionando um traste tem uma qualidade mais 'aberta' do que uma corda presa no espelho não trastejado. Em tablaturas de alaúdes francesas e violas [da família das gambas], as cordas soltas são indicadas por 'a', em italiano pela figura '0', e em tablaturas alemãs por uma letra diferente para cada corda (Boyden, 2001).[131]

[130] No alemão: "*Zunächst einmal wird die leere Saite auf dem Skizzenblatt immer mit „0" bezeichnet, Duport verwendet aber in seiner Schule grundsätzlich das Zeichen „a"*" (Lodes, 2004, p. 26).
[131] No original: "S*ince the turn of the 18th century players have generally preferred stopped notes except where, for special effect, an open string is specified — generally by a small 'o' placed over the note. In fretted instruments, such as viols and lutes, there is also a difference between stopped and open strings, but this difference is considerably less than in unfretted instruments because a string stopped by pressing down on a fret has a more 'open' quality than a string stopped on the unfretted fingerboard. In French lute and viol tablature open strings are indicated by 'a', in Italian by a figure '0', and in German tablatures by a different letter for each string*" (Boyden, 2001).

Desta forma, a partir de Boyden sabemos que o uso da letra ‘a’ era da tradição das alaúdes francesas e da família das violas. Tradicionalmente esta notação ainda não se encontrava estabelecida para o violoncelo. Portanto, seria possível que Duport, ainda neste processo de transição, empregasse as duas maneiras, utilizando ‘a’ ou ‘0’. Embora, em seu Ensaio tenha optado pela letra ‘a’ como forma de homenagear M. Berteau,[132] que estabeleceu os fundamentos dos dedilhados do violoncelo (Wijsman, 2001, p. 42) — mestre que desempenhou um papel fundamental na formação musical de Jean-Pierre Duport, e que, por sua vez, Jean-Pierre continuou essa linhagem, ao instruir seu irmão Jean-Louis Duport. Essa relação consolidou a conexão entre Berteau e Jean-Louis Duport, sendo fundamental para o desenvolvimento técnico das gerações seguintes de violoncelistas. Todavia, o tratado foi publicado pela primeira vez em francês, e embora três anos depois tenha adquirido uma edição francês-alemão, o editor ou o próprio Duport — como supomos ter sido sua participação, de maneira efetiva nesta edição, de 1809 — preferiram manter essa forma de dedilhado, como também nas edições em francês subsequentes, a edição em italiano de 1836 e a edição trilíngue de 1880. Assim, apenas a edição em inglês de 1852 modificou a corda solta para o uso do ‘0’. Desta forma, percebemos que o uso do ‘a’ no tratado traduzido para o italiano por Merighi — que tradicionalmente utilizava o ‘0’—, como as demais edições, se tratou de uma escolha simplesmente editorial.

3.3.6.1. Sobre o desenvolvimento de cordas duplas: Até onde se deu a influência de Duport na escrita de Beethoven para o violoncelo?

Uma questão técnica significativa, e que Duport considerou importante em seu Ensaio, foi a estruturação dos dedilhados para a execução de cordas duplas. Para o autor, é nítida a importância do estudo das cordas duplas na estruturação e consolidação técnica da mão esquerda. Neste exemplo, presente no Artigo XI do Capítulo X, p. 76 do Ensaio (1806), podemos perceber o encadeamento de intervalos de quintas para sextas, em que utilizamos a técnica da pestana para tocar as quintas (Duport, 1806, p. 76). Elemento também presente no Estudo Nº 1, anexo ao Ensaio de Duport.

[132] Na verdade, M. Berteau iniciou sua carreira como gambista, em seus anos de juventude viajou pela Alemanha e estudou com Kozecz, um virtuoso tcheco. Quando ele conheceu o violoncelo e uma peça solo para este instrumento de Francischello, foi então que Berteau deixou a viola da gamba e se dedicou ao violoncelo, tornando-se bem sucedido (Straeten, 1971, p. 263).



Figura 88: Exemplo da p. 76, no Artigo XI do Capítulo X do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 76).



Figura 89: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo da p. 76 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

Com isto em mente, podemos exemplificar o uso da pestana em cordas duplas em um trecho emblemático, também presente no Rondo da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, de Beethoven, mais precisamente nos comps. 117-128 e nos comps. 205-218, respectivamente. Neste caso, temos um grande pedal com um intervalo de quinta justa, encadeado a uma sexta menor, que ocorre nestes dois pontos específicos do segundo movimento. A saber:



Figura 90: Excerto dos comps. 114-129 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1863, p. 6-7).



Figura 91: Excerto dos comps. 118-129 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 7).



Figura 92: Excerto dos comps. 205-218 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1863, p. 8).



Figura 93: Excerto dos comps. 203-218 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, Rondo de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 8-9).

Ademais, podemos exemplificar outras passagens de cordas duplas em que Beethoven volta a utilizar, desta vez sem encadeamento intervalar. Neste caso, ainda mais relevante, na Sonata em Dó maior Op. 102, Nº 1, composta já em sua terceira fase composicional, o segundo movimento, na seção do *Allegro Vivace*, apresenta pedais em quintas justas nos comps. 77-79, 83-85, 89-94, 186-188, 192-194. Além do extensivo uso de quintas dos comps. 198-116, através de um longo pedal de Re*b* com Lá*b*, por quinze compassos, que depois resolve em Dó com Sol, enfatizando a tonalidade desta Sonata. Portanto, o compositor utiliza um pedal em Mi*b* — quinto grau da tonalidade de Lá*b* maior — adiciona a quinta justa, se utilizando de duas notas de passagem para mudar de oitava. Destaque-se que esse gesto é feito por três vezes, em Mi*b*, Dó e Lá*b*. Na terceira vez em que isto ocorre, Beethoven expande o pedal de quinta justa em cinco compassos, e transforma este pequeno fragmento com duas notas de passagem, e acaba por criar o motivo do fugato, a partir do comp. 95. Assim, este fugato antecipa, de certa forma, a Sonata em Ré maior Op. 102, Nº 2, que inclui uma extensa fuga em seu movimento conclusivo.

Deste modo, podemos dizer que esses elementos perduraram nas ideias composicionais de Beethoven, conforme afirmam Moskovitz e Todd (2017, p. 142) sobre a Sonata Op. 102 Nº 1:

> podemos localizar no início do desenvolvimento no compasso 75, com as inesperadas cordas duplas do violoncelo, descendo por terças de Mi bemol maior para Dó maior e Lá bemol maior, além de breves aparições do quarto motivo no piano em movimento ascendente. As cordas duplas, evocam com suas quintas paralelas uma memória distante do final da primeira Sonata para violoncelo de Beethoven, gradualmente cedem a um estilo inteiramente diferente, o do contraponto imitativo. Silencioso a princípio e depois crescendo em intensidade, o quarto motivo ascendente é agora desenvolvido com urgência, eventualmente impelindo a música em direção à dominante em preparação para a recapitulação (Moskovitz, Todd, 2017, p. 142).[133]

Neste sentido, os autores afirmam que estes pedais de quintas, especificamente são, na verdade, uma memória distante do final da primeira Sonata para piano e violoncelo Op. 5. E que, gradualmente, estas quintas justas cedem a outro estilo distinto, caracterizado pelo contraponto imitativo. Neste caso, conforme discutido anteriormente, se transformam no material motívico do Fugato. Deste modo, tudo isso pode nos sugerir que estes aspectos decorrem, direta ou indiretamente, da influência de Duport sobre aquele jovem Beethoven, conforme abordado enfaticamente em seu Ensaio. Assim, estes elementos nos levam a concluir que o encontro do compositor com o violoncelista certamente teve impacto nos trabalhos subsequentes às duas Sonatas do Op. 5, escritas ainda em 1796.



Figura 94: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 72-96 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, *Adagio – Allegro vivace* de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1864, p. 3-4).

[133] No original: "T*he beginning of the development in measure 75 with the unexpected cello drones, descending by thirds from E-flat major to C major and A-flat major and with brief outbursts of the rising fourth motive in the piano. The drones, conjuring up with their parallel fifths a distant memory of the finale of Beethoven's first cello sonata, gradually yield to another style entirely, that of imitative counterpoint. Hushed at first and then growing in intensity, the rising fourth motive is now developed with urgency, eventually impelling the music toward the dominant in preparation for the recapitulation*" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 142).



Figura 95: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 72-96 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, *Adagio – Allegro vivace* de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 31).



Figura 96: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 184-119 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, *Allegro vivace* de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1864, p. 4).

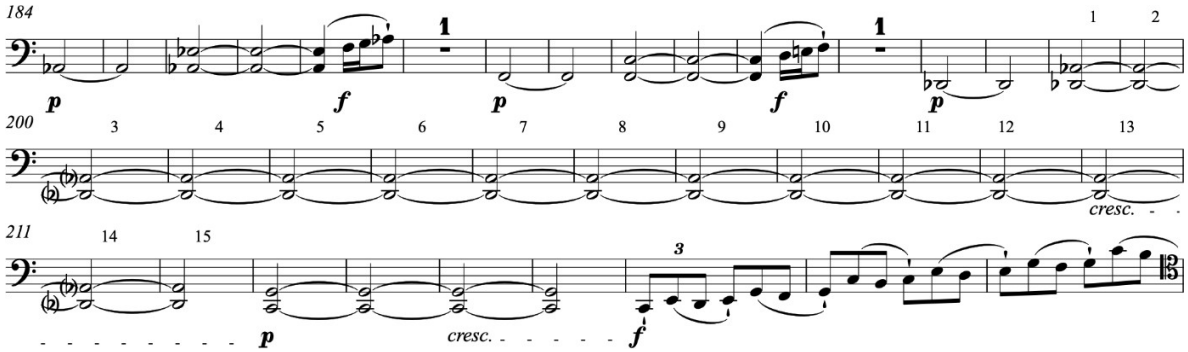


Figura 97: Excerto com a utilização de cordas duplas, comps. 184-119 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, *Allegro vivace* de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 31a).

Neste mesmo movimento da Sonata em Dó maior Op. 102, Nº 1, para piano e violoncelo de Beethoven, podemos ainda visualizar uma passagem em sequência de encadeamento de intervalos de sextas para sétimas, dos comps. 108-113, na tonalidade de L*áb* maior e com o deslocamento da ligadura em sobreposição à barra de compasso. Curiosamente, esta sequência faz referência ao mesmo encadeamento presente no Artigo XII do Capítulo X, p. 77 do Ensaio de Duport (1806). Neste caso, na tonalidade de Sol maior, conforme apresentado abaixo.



Figura 98: Encadeamento harmônico extraído da p. 77 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, inserido em transposição por Beethoven na Sonata Op. 102, No. 1.
Fonte: (Duport, 1806, p. 77).



Figura 99: Transcrição para o sistema de notação moderno do exemplo da p. 77 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.



Figura 100: Excerto compreendido entre os comps. 105-123 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, *Allegro Vivace.*
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1864, p. 5).



Figura 101: Excerto compreendido entre os comps. 105-123 da Sonata para piano e violoncelo em Dó maior Op. 102, Nº 1, *Allegro Vivace*.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 31).

Ademais, este trecho conclui com uma sequência de sucessões de sextas que retoma à tonalidade de Dó maior. Assunto este, que Duport aborda em seu tratado, ao demonstrar a regularidade do dedilhado de sextas sucessivas, conforme Artigo X, p. 70 do Ensaio (1806).

Elemento também contemplado no Estudo Nº 1 do anexo ao Tratado de Duport, como podemos visualizar no trecho dos comps. 39-42 exemplificado abaixo:



Figura 102: Excerto da p. 177 do Estudo Nº 1, comps. 39-42, do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 177).

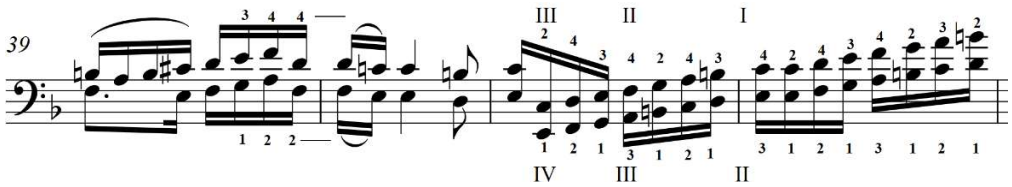


Figura 103: Transcrição para o sistema de notação moderno do excerto do Estudo Nº 1, comps. 39-42, p. 177 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

3.4. Sobre o fragmento 4 do fólio 109: descerrando as portas do novo século

No terceiro pentagrama, referente ao fragmento 4 presente no fólio 109, podemos visualizar uma sequência de acordes que suscita um exame minucioso de possibilidades de dedilhados em diferentes posições. Assim, o arquétipo ilustra a aplicação de acordes que empregam a corda solta, notadamente exemplificada no caso do acorde inicial de Ré maior. Além disso, vemos o emprego da pestana, no terceiro e quarto acordes, que se utiliza de um mesmo dedo para pressionar duas cordas adjacentes, a fim de realizar os intervalos de quinta justa. Como exemplo, o terceiro acorde, em que o Si é tocado com o primeiro dedo, para então empregar uma pestana com o segundo dedo simultaneamente nas notas Sol e Ré (nas cordas II e I respectivamente). Do mesmo modo, temos o quarto acorde, constituído pelas notas Dó e Sol (cordas III e II), em que se utiliza da pestana com o segundo dedo, enquanto o Mi é tocado com o quarto dedo.[134]

[134] Certamente ocorreu um engano de quem copiou esta folha — como já mencionado, provavelmente escrita de forma apressada, — pois o quinto acorde deste encadeamento está representado com um dedilhado fora dos padrões, e certamente o acorde Ré-Dó-Fá# deveria ter sido exemplificado com o dedilhado 1-4-3, ou seja, uma inversão do dedilhado anotado.



Figura 104: Recorte do fólio do terceiro pentagrama, fragmento 4, do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

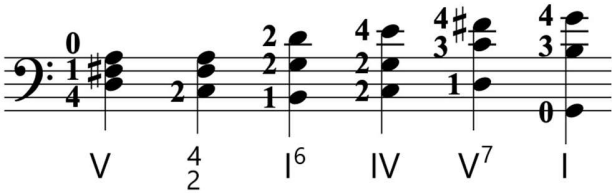


Figura 105: Transcrição para o sistema de notação moderno do recorte do fólio do terceiro pentagrama do caderno de esboços Kafka, f. 109 frente.
Fonte: a autora.

A partir deste encadeamento de acordes, na tonalidade de Sol maior, do fólio 109, em vista que, o próprio dedilhado indica que as notas Mi e Si são naturais, podemos intuir que, na verdade, existe aqui uma referência ao Estudo Nº 7, em Sol menor, que é parte dos 21 Estudos que aparecem como anexo ao tratado publicado por Duport. No entanto, o Estudo explora um encadeamento de acordes na disposição de uma sequência de arpejos, que denominamos de escrita textural, conforme aprofundaremos adiante.[135] Provavelmente incluída dentre os Estudos a fim de desenvolver o posicionamento da mão esquerda na estruturação de acordes, conforme aspecto defendido por Duport. Referente a dedilhados em bloco que se permite tocar todas as notas em uma só passagem de arco que contempla três ou quatro cordas. Assim, o violoncelista menciona em seu tratado que "o Nº 7 dos Estudos na Parte II deste trabalho é escrito inteiramente em arpejos, cujo dedilhado não deve ser ignorado como indiferente" (Duport, 1806, p. 87).[136] O dedilhado neste encadeamento de acordes do fólio 109 nos permite tocar estes acordes em bloco, mas também, nos permitiria tocar em arpejos com diferentes arcadas, como Duport demonstra no Capítulo XI de seu Ensaio, sobre o dedilhado de arpejos. Neste sentido, Robert Jesselson, violoncelista e professor emérito na Universidade da Carolina do Sul, fala ao portal CelloBello sobre a geografia do violoncelo, bem como, as posições em bloco. Para isso, Jesselson indica o Estudo Nº 7 de Duport como um exemplo

[135] Um modelo de escrita que aparece com certa frequência no repertório do violino, mas que, no entanto, não se encontra presente nas grandes obras para o violoncelo até aquele momento.
[136] No original: "*On pourra voir un morceau tout en Arpégio, dans les Exercices, sous le numéro Sept, dont le doigté n'est pas indifférent*" (Duport, 1806, p. 87).

da prática às posições em bloco e, em seguida, em acordes.[137] Desta forma, Jesselson inverte o processo para tocar o Estudo Nº 7, primeiramente em acordes em bloco, em seguida, como arpejos conforme escrito (Jesselson, 2024).

Ao mesmo tempo, se trabalha um golpe de arco bastante específico, que foi utilizado como acompanhamento no repertório do século XVIII, uma vez que se trata de uma derivação do chamado *baixo alberti*, empregado no Classicismo e nas obras iniciais de Beethoven, cuja função foi deixada de lado ao longo do Romantismo do século XIX. A partir do comp. 30, da fig. 106, destacamos com um grifo em vermelho onde esses acordes do fólio estão localizados em forma de arpejo no Estudo, transpostos para a tonalidade homônima menor, ou seja, Sol menor. Apenas o acorde V^7 (Ré-Dó-Fá#) do fólio não foi encontrado neste Estudo. Além disso, por meio de uma análise harmônica, podemos perceber que o Estudo Nº 7 consiste, na verdade, de uma expansão deste pequeno encadeamento distribuído em uma grande seção na região da dominante (comps. 30-48) para a tônica (comps. 49-57). Em termos de contraponto, identificamos que o sexto acorde do encadeamento (Sol-Si-Sol) é utilizado na forma de bordaduras de um compasso ao outro. O que também sugere um grande pedal de tônica, em Sol, que perdura até a conclusão do estudo. Deste modo, ainda podemos visualizar a expansão harmônica de maneira que, do comps. 30-37, delimitamos o quinto grau (V), mas que também podemos identificar com o encadeamento primeiro grau, quinto grau na primeira inversão e primeiro grau $(I-V^6-I)$, na região de Ré maior, dominante relativa da tonalidade de Sol menor. Expandido com a utilização da dominante secundária (V^6/V), nos comps. 38-39 com o intervalo de quinto grau na terceira inversão (V^4_2). No comp. 40 com o intervalo de primeiro grau na primeira inversão (i^6), nos comps. 41-42 o quarto grau (iv), nos comps. 43-46 o intervalo de sétima diminuta com a sétima (vii^{o7}) e quinto grau na segunda inversão (V^6_4) para resolver no primeiro grau, comps. 49-57, em um grande pedal em Sol. Portanto, poderíamos resumir de forma simples toda essa seção de 28 compassos através do encadeamento em Sol menor, $V-V^4_2-i^6-iv-V-i$, que equivale muito proximamente àquele encadeamento contido no fólio 109 do caderno de esboços de Beethoven.

[137] Disponível em: https://videopress.com/v/gKj9JT1O



Figura 106: Excerto do Estudo Nº 7 de Duport, extraído da primeira edição do Ensaio (1806) e transcrito para a escrita moderna com uma breve análise harmônica, além do destaque em vermelho dos respectivos arpejos transposto na tonalidade homônima referentes ao encadeamento de acordes do fólio 109.
Fonte: a autora.

Nesse sentido, Walden (2004, p. 17) indica que os trabalhos de Duport na corte em Berlim lhe proporcionaram mais disponibilidade de tempo, em comparação com sua estadia em Paris. Assim, o violoncelista aproveitou essa oportunidade para desenvolver sua metodologia de ensino, resultando na elaboração do *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*, com seus 21 Estudos anexos. Portanto, podemos concluir que, nesse período em que Beethoven esteve em Berlim, ele tocou ao lado de Duport e, provavelmente, teve a colaboração do violoncelista no processo composicional do seu Op. 5 — como bem sugere o bilhete que Beethoven escreveu, em seus papeis de esboço, verso do fólio 57, com referência a um lembrete para consultar Duport. Imagina-se, portanto, que o violoncelista deva ter mostrado o que estava escrevendo sobre a técnica do instrumento, contendo a racionalização de seus conceitos, através de fragmentos do que viriam a ser seu importante Ensaio e, no caso deste encadeamento do terceiro pentagrama do fólio 109, um esboço do que viria a ser o famoso Estudo Nº 7. Em vista disso, conjecturamos, baseado nestas claras referências do fólio 109, contendo exemplos do Ensaio, que é possível que este trecho do encadeamento de acordes possa ser uma demonstração inequívoca de que Duport, naquele momento, já trabalhava na elaboração de seu Estudo Nº 7. O que não descarta a possibilidade de que Duport tenha tocado o estudo ou algum fragmento para o compositor, ou até mesmo que tenha se utilizado deste mesmo encadeamento de maneira expandida na composição do referido Estudo.

A seguir, podemos visualizar na fig. 107, pentagrama 1, o encadeamento completo, dos comps. 30-57 do Estudo Nº 7 de Duport, em sua forma estrutural reduzida a acordes. Identificamos que os comps. 30-34 estão na região da dominante relativa de Sol menor, a tonalidade de Ré maior, que apresenta um encadeamento de primeiro grau, quinto grau na primeira inversão e primeiro grau (I-V^6-I), e, rapidamente retorna para Sol menor (ver fig. 107). No pentagrama de número 2. é demonstrado a sua respectiva redução, que inicia com um acorde de Ré maior, mas apresenta o que seria uma bordadura seguida de uma bordadura incompleta, segundo definição de Aldwell, Schachter e Cadwallader (2019, p. 10).[138] Em sequência, temos os três acordes presentes no encadeamento do fólio 109. Após o quarto acorde da redução do Estudo de Duport, encontramos uma progressão linear descendente de quarta. Prosseguindo, temos uma bordadura incompleta para o intervalo de quinto grau (comps. 45-47), só que sem a presença do sétimo grau no acorde, como

[138] O termo bordadura incompleta, BI. (em inglês chamado de *incomplete neighbors tone*, IN), demonstra os tons vizinhos conectados com um em vez de dois tons principais (Aldwell, Schachter, Cadwallader, 2019, p. 10).

se encontra no fólio 109. Podemos visualizar também, o movimento entre as vozes que encadeiam do intervalo de sexta para quinta e o intervalo de quarta para terça. Em conclusão, o compositor finaliza o Estudo Nº 7 com uma *coda* a partir dos comps. 49-57, no primeiro grau, em pedal de Sol, concluindo o Estudo com uma cadência autêntica perfeita. Em sequência, o pentagrama de número 3 da fig. 107 mostra a redução do encadeamento em acordes dos comps. 30-57 a partir de uma análise Schenkeriana do Estudo Nº 7. Desta forma, podemos compará-lo ao pentagrama de número 4 da fig. 107, que apresenta a transcrição literal do encadeamento de acordes presentes no fólio 109 em seu fragmento 4, e assim constatar a grande semelhança entre estes dois encadeamentos. Salientando que tanto o encadeamento presente no fólio 109 quanto sua utilização no Estudo Nº 7 se encontram exatamente no mesmo registro (mesma oitava). Portanto, este encadeamento do fólio 109 nos elucida, que o seu autor é, de fato, o violoncelista Jean-Louis Duport. Um fato histórico, que traz consequências relevantes para o desenvolvimento da escrita para o violoncelo, conforme discutido adiante.

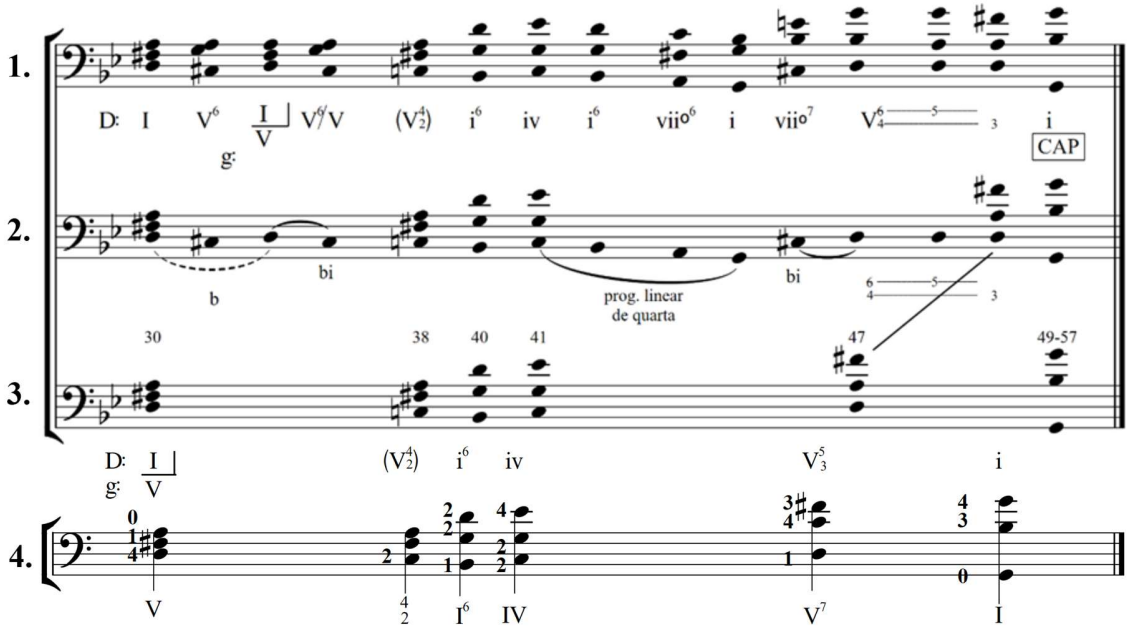


Figura 107: Para maior clareza, a imagem mostra a redução do encadeamento em acordes dos comps. 30-57 a partir de uma análise Schenkeriana do Estudo Nº 7 do Ensaio de Duport. Além do encadeamento do fólio 109.[139]
Fonte: a autora.

[139] O número 4 desta figura mostra o encadeamento do fólio 109 com o dedilhado no quinto acorde escrito corretamente — como mencionado anteriormente.

Legenda:
1. Encadeamento de acordes em bloco, dos comps. 30-57 do Estudo Nº 7 de Duport.
2. Análise Schenkeriana dos comps. 30-57 do Estudo Nº 7 de Duport.
3. Redução do encadeamento de acordes, a partir da análise Schenkeriana dos comps. 30-57 do Estudo Nº 7 de Duport, que equivalem aos acordes do fólio 109 só que em Sol menor.
4. Encadeamento de acordes do terceiro pentagrama, fragmento 4, do fólio 109 em Sol maior.

3.4.1. Conjecturas sobre possíveis autorias do fólio 109 e documentos históricos

López-Íñiguez (2019, p. 8-9) sugere algumas possibilidades sobre quem, de fato, poderia ter escrito esses exemplos com os dedilhados no fólio 109 entregue a Beethoven como referência sobre a escrita para o violoncelo. Desta forma, cita alguns nomes de violoncelistas virtuosos da época, como Jean-Louis Duport ou Anton Kraft, o próprio Rei Friedrich Wilhelm II, ou o Barão Ignaz von Gleichenstein, violoncelista amador e amigo de Beethoven, que também teve a dedicatória em seu nome na Sonata Op. 69. No entanto, López-Íñiguez (2019, p. 8-9) especula que, para efeito de comparação, as referências de manuscritos autografados são escassas — ou não se tem conhecimento de fontes. Assim, a autora sugere Kraft como a possibilidade mais plausível, embora a caligrafia dos números encontrados em seu testamento de 1820 não possua semelhança com os dedilhados presentes no fólio 109. Ainda que, como foi assinado em 1820, a autora supõe que a caligrafia seja algo mutável ao longo da vida.

No entanto, analisando-se as referências que relacionam conceitos e exemplos do Ensaio de Duport com o fólio 109, discordamos da opinião de López-Íñiguez, que afirma que os exercícios e estudos de Duport apresentam aspectos de dedilhados mais modernos, e assim não possuem semelhanças com os que constam no fólio 109. Neste sentido, a autora compara o fólio 109 com um manuscrito do Concerto para violoncelo Nº 6 em Ré menor de Jean-Louis Duport, no qual não se encontram, segundo ela, semelhanças entre as duas caligrafias (López-Íñiguez, 2019, p. 9). Entretanto, ao analisar este manuscrito, não se verifica nenhuma assinatura de Duport, nem mesmo alguma fonte que mencione que essa partitura foi, de fato, elaborada pelo próprio compositor. Ademais, verifica-se a presença de uma capa principal deste manuscrito, ainda que não muito elaborada, que contém a data de 10 de junho de 1824 (ver fig. 108).[140] O que descarta a

[140] Este manuscrito consiste de uma capa (ainda que relativamente descuidada), uma página em branco, e partes individuais dos instrumentos da orquestra, formados por dois violinos, viola, violoncelo ou baixo. A descrição da capa contém: Nº 44, fragmentos do 6º Concerto de Duport, as partes dos naipes do primeiro violino, 5 partes; segundo

possibilidade deste manuscrito ter sido elaborado por Duport, visto que sua data de morte é 7 de setembro de 1819. Da mesma forma, ao se comparar a caligrafia da escrita do nome Duport, nas capas do referido manuscrito com a caligrafia da carta elaborada por Duport e endereçada a Monsieur Hollander (1814), verifica-se que estas não possuem semelhanças (ver figs. 109-111). Da mesma forma, Drosopoulou (2022), curadora musical da British Library, afirma não existir nenhuma partitura autografada pelo compositor. Deste modo, podemos supor que o manuscrito do Concerto Nº 6 seja provavelmente o trabalho de um copista não identificado.

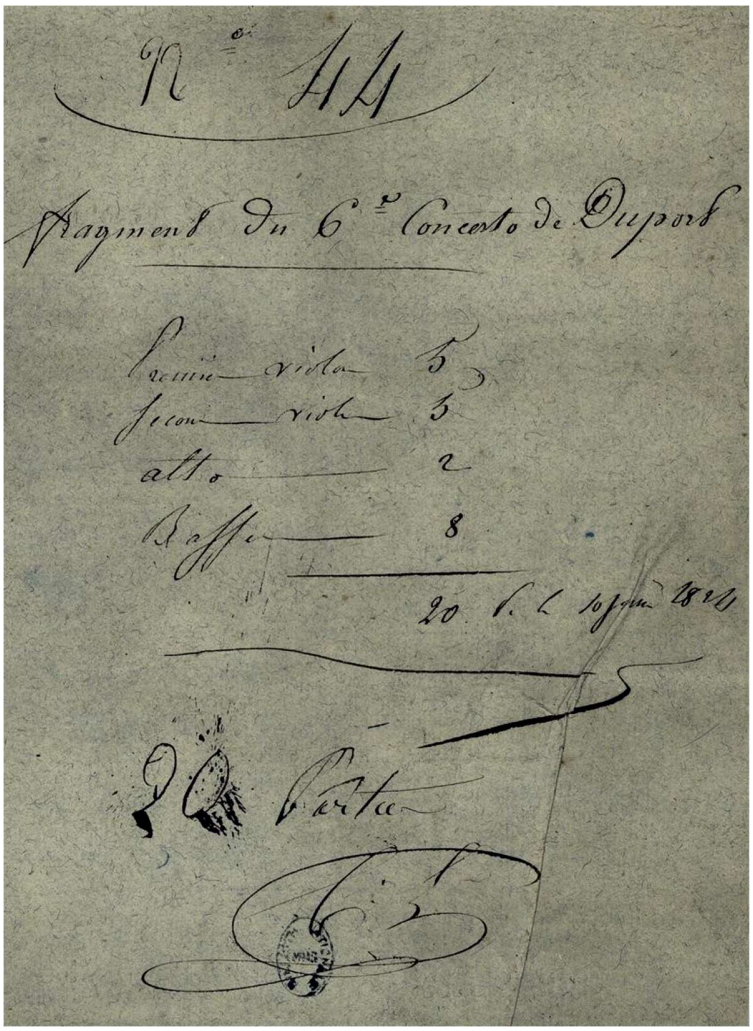


Figura 108: Capa do Concerto Nº 6 em Ré menor para violoncelo e acompanhamento de dois violinos, viola e violoncelo ou contrabaixo, de Jean-Louis Duport. Encontrado no *site* da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Manuscrito datado em 10 de junho de 1824.
Fonte: (Duport, 1824, manuscrito de copista).

violino, 5 partes; viola, 2 partes; e nos baixos está intitulado *basse rip*, no sentido de *ripiene*, plural de *ripieno*, que significa *tutti* dos baixos, 8 partes. Desta forma totalizando 20 partes. Além de constar a data de 10 de junho de 1824.

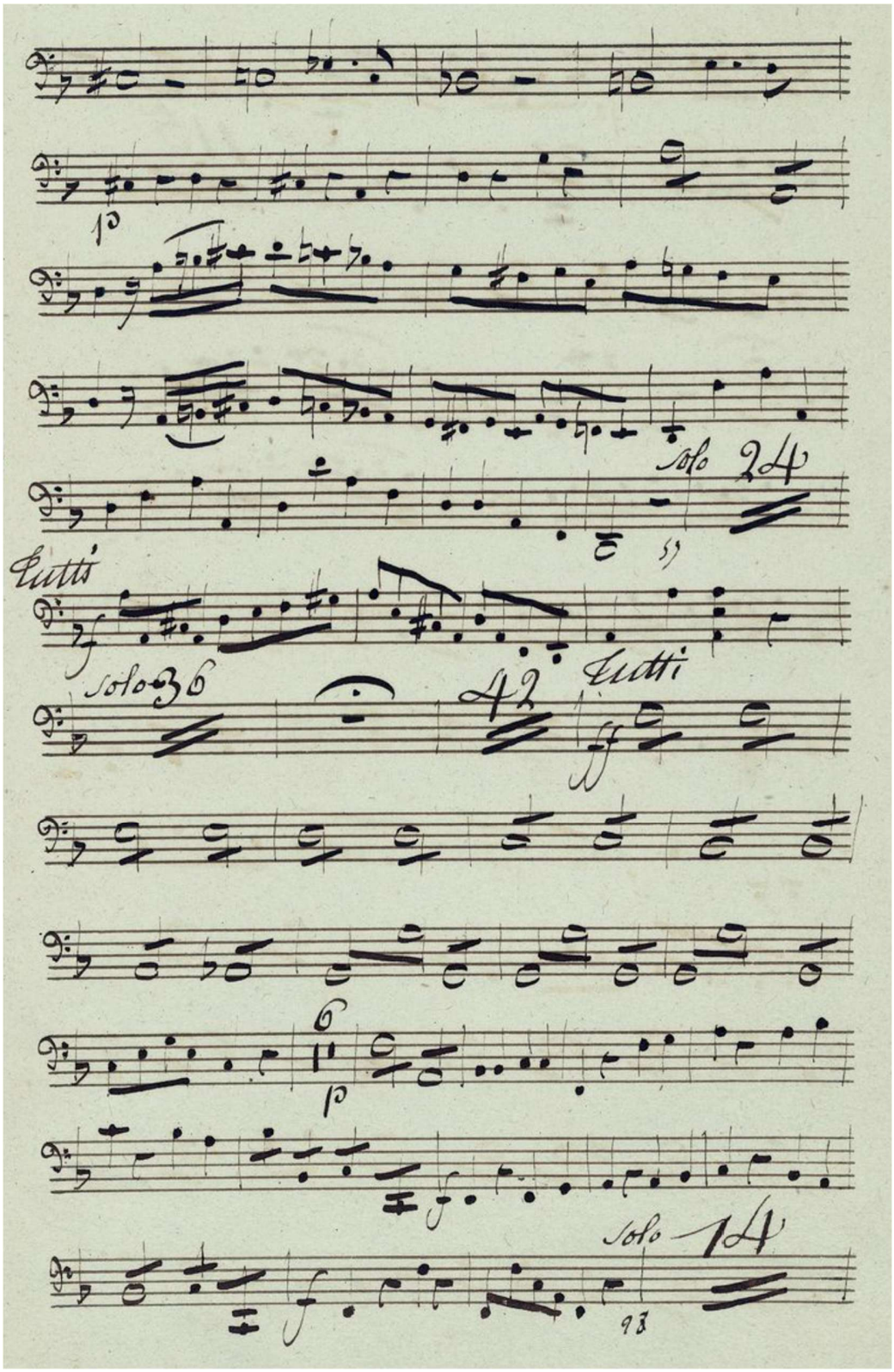


Figura 109: Excerto da partitura de violoncelo Tutti do Concerto Nº 6. Encontrado no *site* da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Manuscrito datado em 10 de junho de 1824.
Fonte: (Duport, 1824, manuscrito de copista).



Figura 110: Concerto Nº 6 em Ré menor para violoncelo e acompanhamento de dois violinos, viola e violoncelo ou contrabaixo, de Jean-Louis Duport. Encontrado no *site* da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Capa das partes de violoncelo ou contrabaixo (*Basse Ripiene*).
Fonte: (Duport, 1824, manuscrito de copista).

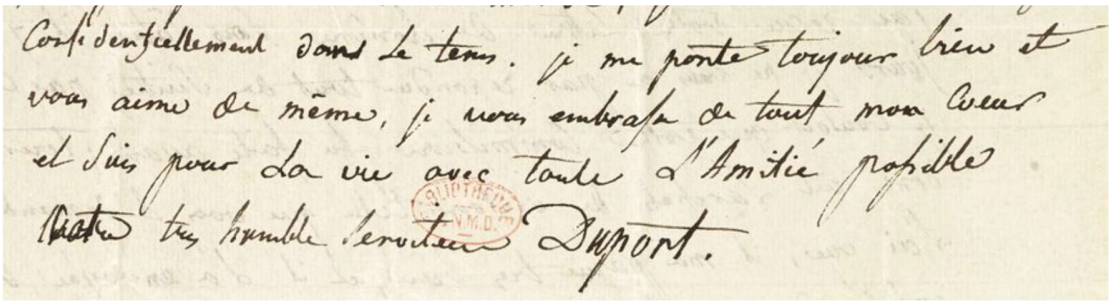


Figura 111: Trecho final da carta de Jean-Louis Duport a Monsieur Hollander, de 13 de julho de 1814, disponibilizada no *site* da Bibliothèque Nationale de France (BNF). Que evidencia a forma como Duport assinava seu próprio nome.
Fonte: (Duport, 1814).

Embora Lockwood (1986, p. 19), assim como Moskovitz e Todd (2017, p. 18-19), concordem com a possibilidade do fólio 109 ter sido escrito por Jean-Louis Duport. Há alguns anos, a musicóloga e professora alemã, da Universidade de Viena, Birgit Lodes (2004), defende e apresenta evidências de que esses exemplos foram anotados por um outro violoncelista, após o retorno de Beethoven à Viena, em 1796. Discordância, inclusive, apontada por Moskovitz e Todd, que afirmam: “Recentemente, Birgit Lodes defendeu um cenário alternativo, apresentando evidências de que essas obras foram notadas apenas após o retorno de Beethoven a Viena, em 1796,

por um dos violoncelistas de seu círculo naquele contexto" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 18).[141] No entanto, nos acostamos às pesquisas de Cooper (1987) sobre os tipos de tinta e de papel utilizados por Beethoven no manuscrito Kafka; como também de Kerman (1970), responsável pela pesquisa musicológica, transcrição e comentários sobre o manuscrito Kafka. Ademais, as afirmativas e comprovações de Cooper e Kerman contradizem o discurso de Lodes.

Neste sentido, Lodes (2004, p. 28) supõe que, embora o fólio 109 seja de um dos quatro tipos de papel não vienense que Beethoven usou, a autora considera a possibilidade deste papel ter sido anotado depois da viagem de Beethoven a Berlim. Desta forma, cita como possibilidade das anotações do referido fólio serem do violoncelista amador, Barão Nikolaus Zmeskall,[142] amigo próximo de Beethoven, a quem foi dedicado o *Duet mit zwei obligaten Augengläsern* (*Eyeglass Duo*) para viola e violoncelo, WoO 32, além do quarteto de cordas Op. 95. No entanto, como Lodes (2004, p. 28) cria um cenário em que Beethoven conversa com Zmeskall sobre suas experiências em Berlim, após o convívio dele com Duport, isso provocou uma discussão sobre a aplicação do sistema de dedilhados do violoncelista. Assim, a dúvida que surge é por que Beethoven confiaria na sequência de dedilhados de um violoncelista amador, embora amigo próximo, uma vez que o compositor tinha tido essa proximidade com Duport, autor do tratado mais importante — ainda que em elaboração —, além do próprio elogiar Duport e tocar junto suas primeiras duas Sonatas para piano e violoncelo que, como discutido, foram um divisor de águas na escrita para esta formação.

Embora Kerman (1970, p. 292, 294) considere que Jean-Pierre Duport, irmão mais velho de Jean-Louis Duport, tenha sido o violoncelista que estreou as Sonatas do Op. 5, juntamente com Beethoven, além de relacioná-lo como o autor do fólio 109, o mesmo enfatiza que não se pode concluir que o fólio 109 é efetivamente uma escrita do punho de Jean-Pierre Duport. Diante da incerteza de Kerman, aliado às novas informações detalhadas acima, concorda-se com a posição de Lockwood (1986) e Moskovitz e Todd (2017), que apontam que, de fato, foi Jean-Louis Duport quem estreou as duas primeiras Sonatas do Op. 5. Salientando que a publicação de Kerman se deu há 55 anos.

---

[141] No original: "*recently Birgit Lodes has argued for a different scenario, presenting evidence that they were notated only after Beethoven's return to Vienna in 1796 by one of the cellists in his circle there*" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 18).

[142] Como já mencionado, a presença do fragmento 6 no fólio 109, que estabelece uma relação com o *Eyeglass Duo* para viola e violoncelo, WoO 32, pode ter levado Lodes (2004) a atribuir a autoria do fólio 109 ao violoncelista Zmeskall, a quem o dueto foi dedicado, apesar de não encontrarmos uma fala da autora sobre esta relação. No entanto, embora esse indício seja relevante, os demais elementos apontam de maneira muito mais convincente para a autoria de Jean-Louis Duport.

Ademais, no ano de 1796, Jean-Louis Duport já possuía o título de Primeiro Violoncelo da Capela de Sua Majestade o Rei da Prússia, (ver fig. 10). Além disso, ao longo do presente trabalho, são indicados cinco pontos do fólio 109 que estão contidos no Ensaio de J. L Duport, cujo fragmento 4, se refere a um encadeamento de acordes utilizado de maneira expandida no Estudo Nº 7 de Duport. Destacando-se também o fragmento 7, pois o estudo de cordas duplas é abordado de maneira aprofundada pelo violoncelista.

Por outro lado, o autor redige seu Ensaio na primeira pessoa do singular e, no prefácio, trata seu irmão e mestre, J. P. Duport, como um dos violoncelistas que tocaram e experimentaram os exemplos do tratado, conforme disposto abaixo:

> Alguns exemplos serão encontrados no decorrer deste trabalho que parecerão difíceis, mas tive o cuidado de evitar exemplos que são impraticáveis. — Esta não é uma teoria ineficaz. Nenhuma escala, passagem ou peça foi inserida, até que eu mesmo tentei repetidas vezes, e que também foi experimentado por meu irmão, (que foi, é e sempre será meu mestre) além de alguns dos meus alunos talentosos em Berlim e Potsdam (Duport, 1806, p. 3).[143]

Considerando essa citação, podemos concluir que J. L. Duport escreveu seu Ensaio sem a colaboração direta de seu irmão. Isto posto, fica claro que todos os conceitos encontrados no fólio 109, e que estão relacionados ao Ensaio de Duport, originaram-se do próprio Jean-Louis. Desta forma, podemos relacionar o violoncelista que estreou o Op. 5 ao fólio 109, e, por conseguinte, ao bilhete escrito por Beethoven a um dos irmãos Duport — neste caso, Jean-Louis. Elementos que, se conectados entre eles, nos levam a conclusão e que foi, de fato, J. L. Duport quem participou de todo este processo. Além disso, segundo Lockwood, relata uma carta (perdida) mas aqui registrada, em que Jean-Louis agradece a Beethoven pela dedicatória das Sonatas Op. 5 (Lockwood, 2003, p. 102; 2005, p. 127), conforme citação na página 36 do presente trabalho.

Ademais, Parr-Scanlin (2005, p. 35) defende que a presença de longas ligaduras na obra de Beethoven já remete à utilização do arco Tourte (ver fig. 15, arco de Viotti, 1790), ao contrário das ligaduras e articulações curtas e notas tocadas mais fora da corda, conforme utilizadas no período

[143] No original: "*On pourra rencontrer, dans le cours de cet ouvrage, des choses qui paroîtront difficiles, mais j'ai eu soin de n'en pas présenter d'impossibles. Ceci n'est pas une vaine théorie. Je n'ai pas écrit une gamme, un trait, un passage, un morceau, sans les avoir non seulement essayés plusieurs fois moi-même, mais encore sans les avoir fait essayer à mon frère qui a été, est, et sera toujours mon maître : de même qu'à quelques forts élèves que j'ai à Berlin et à Potzdam*" (Duport, 1806, p. 3).

Barroco e até mesmo no Classicismo. Desta forma, como afirma Stowell (2004, p. 45-46), as mudanças na vareta feitas por Tourte para um arco mais longo e com mais estabilidade, viabilizaram a capacidade do músico de manter as características do *legato* e do *cantábile*. O que contribuiu sobremaneira para o avanço da linguagem musical e da exploração de novas texturas neste repertório. Desta forma, Parr-Scanlin (2005, p. 35) aponta, em sua tese, passagens do legato na Sonata Op. 5, Nº 2, particularmente na introdução em *Adagio sostenuto* e *espressivo* no primeiro movimento, em que o violoncelo e o piano apresentam longas ligaduras (ver fig. 113). Desta forma, também deve-se considerar no primeiro movimento da Sonata Op. 5, Nº 1, a introdução em *Adagio sostenuto*, em que o compositor se utiliza de longas ligaduras para o violoncelo, a exemplo dos comps. 3-4 e 7-8, (ver fig. 112). Curiosamente, Parr-Scanlin (2005, p. 35) sugere, através desta passagem da Sonata Op. 5, Nº 2 a possibilidade do violoncelista, neste caso, Jean-Louis Duport, já ter utilizado o arco Tourte, que foi desenvolvido na década de 1780. Uma vez que os modelos Tourte permitiam tocar um maior número de notas com um único movimento do arco. Desta forma, a autora supõe que, sendo considerado a difusão ampla do modelo de arco Tourte, é plausível inferir que Duport tenha utilizado um destes modelos na época em que tocou as Sonatas do Op. 5, ao lado do próprio Beethoven (Parr-Scanlin, 2005, p. 35).



Figura 112: Excerto compreendido entre os comps. 1-10 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, *Adagio sostenuto*.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1863, p. 1).



Figura 113: Excerto compreendido entre os comps. 1-9 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Op. 5, Nº 2, *Adagio sostenuto* e *espressivo*.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1863, p. 33).

Além disso, conforme afirma Watkin:

> apesar da conexão de estilo associado com o arco Tourte, a emergência gradual das marcações de frase durante a vida de Beethoven e a adoção dos instrumentistas de cordas da conveniência de arcadas, as ligaduras continuaram até um certo ponto a ser usadas para ênfase e permaneceram como parte significante do vocabulário expressivo do intérprete (Watkin, 1994, p.106).[144]

Da mesma forma, Moskovitz e Todd também enfatizam que:

> embora não tenhamos registro dos tipos de arcos que os violoncelistas de Beethoven provavelmente usaram, a extrema gama de dinâmicas e o fraseado expansivo em *legato* das partes de violoncelo teriam praticamente exigido um arco ao estilo Tourte e uma aderência 'moderna' (Moskovitz, Todd, 2017, p. 47).[145]

Na verdade, habilidade do controle de arco, com o intuito de auxiliar na expressividade e nas diversas colorações do som, é um assunto enfatizado pelo próprio Duport em seu Ensaio:

---

[144] No original: "*Despite the connected style associated with the Tourte bow, the gradual emergence of the phrase mark during Beethoven's lifetime and the adoption by string players of convenience bowings, the slur continued to some extent to be used for emphasis and remained a significant part of the performer's expressive vocabulary"* (Watkin, 1994, p. 106).

[145] No original: *"And while we have no record of the types of bows that Beethoven's cellists likely used, the extreme dynamic range and expansive legato phrasing of his cello parts would have all but required a Tourte-style bow and 'modern' grip"* (Moskovitz, Todd, 2017, p. 47).

> A variedade na maneira de tocar, as nuances de som e, consequentemente, a expressão, dependem do arco e são questões de gosto e sensibilidade. Não tentarei dar exemplos de tal gosto e sensibilidade, pois isso seria extremamente ridículo; mas direi que, para poder produzir todas aquelas tonalidades de som que o sentimento inspira e o gosto regula, devemos começar adquirindo um domínio perfeito do arco. Um dos meios é procurar equalizar o som que as quatro cordas produzem. Isso pode ser alcançado pela prática de puxar e empurrar o arco perfeitamente uniforme, de uma ponta à outra, e com um grau moderado de força (Duport, 1806, p. 162).[146]

Walden (2004, p. 191-192), por sua vez, aponta que Beethoven tocou pela primeira vez as Sonatas do Op. 5 com um dos irmãos Duport, em Berlim. Além disso, a segunda performance se deu em Viena, no ano de publicação da obra, em 1797, que foi feita juntamente com o violoncelista alemão Bernhard Romberg, ex-colega da orquestra de ópera da Corte de Bonn de Beethoven,[147] outrossim, o violoncelista foi inspiração para a escola alemã de violoncelo que se tornaria dominante durante a maior parte do século XIX (Watkin, 1994, p. 89). Chartré (2016, p. 51) menciona que Romberg passou a utilizar o arco Tourte a partir de 1806. Apesar disso, Watkin (1994, p. 102) pontua que o arco de Romberg media 30,25 polegadas [≈ 76,83 cm], isso era aproximadamente cinco centímetros a mais que o arco de Duport. Ademais, Walden (2004, p. 192) aponta que, apesar da escrita precisa de Beethoven, as duas interpretações provavelmente soaram bem distintas. Pois a qualidade do som era a especialidade dos irmãos Duport, e a robustez sonora sendo o contraste de Romberg. Entretanto, Walden (2004, p. 192) menciona que, entre todos os músicos, e, apesar da amizade de Beethoven com Romberg, o compositor afirmou que Duport lhe proporcionou a maior satisfação. Isto posto, por meio de pesquisas mais recentes, como Lockwood (2005) e Moskovitz e Todd (2017), além do respaldo deste trabalho, sabemos que Jean-Louis Duport fez a estreia das Sonatas Op. 5. Por conseguinte, este elogio de Beethoven se deu a J. L. Duport. O que podemos concluir, que este contato colaborativo entre compositor-intérprete foi um

---

[146] No original: "*La variété du jeu, les nuances du son, et parconséquent l'expression, sont du ressort de l'archet ; et cela est l'affaire du sentiment et du goût. Je ne m'aviserai pas de donner des exemples de goût et de sentiment, cela seroit extrêmement ridicule, mais je dirai que pour parvenir à pouvoir rendre avec l'archet toutes les nuances que le sentiment inspirera et que le goût règlera, il faut commencer par se rendre absolument maître de son archet. Un des moyens est de travailler à égaliser le son que produisent les quatre cordes. On y parviendra en s'exerçant à tirer et pousser l'archet bien droit d'un bout à l'autre et avec une force moyenne*" (Duport, 1806, p. 162).

[147] A partir disso, se descarta a informação, possivelmente não oficial, de que Romberg teria declinado da oferta de Beethoven para escrever um Concerto para violoncelo, pelo suposto fato de que Romberg só tocava as obras de sua própria autoria. Porém, Romberg também fez parte de um trio de piano com Beethoven. O compositor apreciava a habilidade do violoncelista como músico. Entretanto, Romberg achava desafiador compreender as composições de seu amigo. Ele considerava os quartetos da Op. 18 como 'absurdos' e os quartetos Razumovsky como 'impossíveis de serem tocados' (Straeten, 1971, p. 229).

marco importante para a expansão técnica e interpretativa do repertório do violoncelo. Desta forma, provavelmente, a partir da utilização do arco Tourte, foi possível expandir as possibilidades técnica, além das nuances sonoras que Duport propõe em seu Ensaio e que, consequentemente, apresentou nas Sonatas do Op. 5.

Ademais, o último capítulo do Ensaio de Duport aborda, em dez distintos artigos, elementos sobre postura, técnica, condução de arco, além da equalização, gradação e expressão do som. Desta forma, por estas informações estarem localizadas na última parte do Ensaio, além de se destacar, que o último assunto abordado por Duport foi sua opinião sobre a forma e o comprimento do arco: "O comprimento normal do arco do violoncelo é de cerca de 27 polegadas [≈ 68,58 cm], incluindo o talão e o parafuso do arco; e o da crina cerca de 24 polegadas [≈ 60,96 cm].[148] Com isso, não quero dizer que todo mundo deva usar um arco desse comprimento exato" (Duport, 1806, p. 175).[149] A partir disso, sabemos que Duport já utilizava um arco Tourte, com medidas que se aproximam aos arcos que são utilizados nos dias atuais. Além de concluir com uma menção honrosa a François Xavier Tourte, pelo sucesso na fabricação de arcos, como ele geralmente era reconhecido (Duport, 1806, p. 175).

Em vista disso, se sugere que, em 1796, seis anos após Jean-Louis Duport ter fixado residência em Berlim (Lockwood, 2005, p. 111), este tratado provavelmente já estava sendo idealizado com anotações e materiais avulsos. Como o violoncelista bem menciona no início do prefácio de seu Ensaio:

> Mais de vinte anos se passaram desde que fui solicitado pela primeira vez, por amigos, professores e amadores, para escrever sobre o dedilhado do violoncelo. Naquela época, não foi possível realizar esta tarefa, embora estivesse completamente de acordo com meus próprios anseios. Estive muito ocupado e, talvez, muito dado ao prazer, enquanto residia em Paris, para concluir uma obra que exigiria muito tempo e pesquisa. Mas, como nunca perdi este trabalho de vista, preparei materiais fazendo anotações ocasionais sobre o que eu poderia ter a dizer, caso eu conseguisse começar a escrevê-lo. Finalmente, encontrei tempo para me dedicar inteiramente a este trabalho, que fiz com prazer, pois sempre fui apaixonado pelo estudo do violoncelo (Duport, 1806, p. 2).[150]

---

[148] A medida do arco moderno é de aproximadamente 72-73 cm de comprimento, incluindo o talão e parafuso do arco.
[149] No original: "*La longueur commune des archets de Violoncelle est de 27 pouces compris la tête et le bouton de l'archet, et celle du crin d'environ 24 pouces. Je n'entends pas dire par-la que tout le monde doit jouer avec des archets de cette proportion*" (Duport, 1806, p. 175).
[150] No original: "*Il y a plus de vingt ans que j'ai été sollicité par des amis, des artistes, des amateurs, d'écrire sur le doigté du Violoncelle, il ne me fut pas possible d'entreprendre alors ce travail, quoique absolument de mon gout. J'étois trop occupé, peut-être même trop dissipé, lorsque j'habitois Paris, pour pouvoir espérer de terminer un ouvrage*

O próprio Duport (1805, p. 1) relata em uma de suas cartas ao editor Imbault, de 1805 — através de duas correspondências, nos anos de 1804 e 1805, sabemos que Duport já se comunicava com o seu editor dois anos antes da primeira publicação de seu tratado —, ele afirma que "este é o resultado de 25 anos de reflexões e observações, e o trabalho de três anos" (Duport, 1805).[151] Isso implica que ele começou a trabalhar em seu tratado por volta de 1781.[152] O significado exato desta afirmação não está completamente esclarecido. No entanto, é plausível que esse período tenha sido dedicado à escrita de notas e à elaboração dos primeiros rascunhos de seu futuro tratado, conforme já mencionado. Além disso, o tempo adicional de três anos pode ter sido necessário para a sistematização e organização do material, que resultaria na versão final do Ensaio publicado em 1806.

Curiosamente, na época em que Duport estava escrevendo esboços e rascunhos, Beethoven, que tinha apenas 24 anos, já estava compondo suas primeiras obras para violoncelo e piano. Portanto, foi provavelmente Duport quem apresentou ao compositor as possibilidades composicionais do instrumento, quando se conheceram em Berlim, entre a terceira semana de maio a 3 de junho de 1796, quando Beethoven parte da corte da Prússia (Moskovitz, Todd, 2017, p. 8). Assim, naquele mesmo ano, Beethoven compôs suas duas Sonatas Op. 5, com a possível colaboração de Jean-Louis Duport, com quem fez a primeira performance das obras.

Embora, apenas em 1806, ano este em que Duport regressou a Paris, tenha sido publicado a primeira edição do Ensaio que engloba os 21 Estudos. Ademais, visto que a versão original foi escrita em francês, torna justificável o fato de que a publicação tenha sido realizada neste mesmo ano em sua cidade natal, Paris - França.

Em sequência disponibilizamos as duas correspondências, escritas por J. L. Duport ao *Monsieur* Imbault, editor de seu Ensaio, datadas de 1804 e 1805, que gentilmente foram disponibilizadas pela Bibliothèque Nationale de France (BnF) a esta pesquisadora, no formato de fac-símile em PDF. [153]

---

qui demandoit autant de temps que de recherches, mais, comme je ne l'ai jamais perdu de vue, j'en ai préparé les matériaux, en faisant quelque fois des notes sur ce que j'aurois à dire, si je l'entreprenois un jour. Le moment est enfin arrivé où j'ai eu le loisir de pouvoir m'y attacher tout entier, et j'avoue que je l'ai fait avec plaisir, ayant toujours travaillé le Violoncelle avec passion" (Duport, 1806, p. 2).

[151] No original: "*Ceci est le fait de 25 ans de réflexions et d'observations, et le travail de trois années*" (Duport, 1805).

[152] Lodes (2004, p. 25) cita vinte anos, no entanto, nossa fonte primária mostra que foram vinte cinco anos (Duport, 1805).

[153] Agradecemos a professora de francês Helena Vasconcelos pela sua valiosa contribuição com a transcrição e tradução das cartas de Duport ao editor Jean-Jérôme Imbault (1804 e 1805).

Essas duas cartas integram uma troca de correspondências entre Duport e seu editor, *Monsieur* Imbault, ocorrida pelo menos dois anos antes da publicação de seu Ensaio. Nelas encontram-se o esboço da estrutura que Duport concebeu para seu trabalho, organizado em capítulos e artigos. Além disso, ele menciona a procura de seus amigos por uma tradução para o alemão, a fim de que o tratado fosse publicado em ambos os idiomas, francês e alemão — indício de que a edição bilíngue em 1809 pode ter sido realizada ou aprovada pelo próprio Duport. Paralelamente, o autor discorre sobre a necessidade de obter pelo menos duzentas assinaturas, acreditando que essa meta seria facilmente alcançada, o que contribuiria para evitar os falsificadores. Duport também relata o longo período de reflexão e trabalho dedicado à escrita do Ensaio, destacando o cuidado empregado na elaboração da obra.

L. a. Duport (J. L.) 6

La chose Change de face, je Suis violoncelle ayant acquis un peu de
Réputation, Si je fais un pauvre ouvrage je la perd et Suis deshonoré
voila pour quoi j'y ait pensé plus dune fois, et pour quoi jai travaillé
Lentement. enfin après l'avoir retue plusieurs fois j'ai cru pouvoir
y mettre mon nom, Si surtout mes anciens amis et confrere l'approuve
on me conseil ici de ne faire paroitre cet ouvrage qu'après avoir fait
une Souscription, il est certain que j'aurai beaucoup de Souscripteurs pour
la Seul ville de Berlin parce que quelques professeurs a qui je l'ai
Communiqué l'ont beaucoup prosnés. on veut aussi me persuader de
le faire traduire en allemand. afin qu'il puisse paroitre dans les deux
langues, je vous Serez bien obligé de me dire votre façon de penser
penser la dessus, quand a moi je ne voudrois par quil paroisse, avant
que d'avoir au moin deux cent Souscriptions Ce que je crois quil Sera
facile d'avoir, vu que par ce moyen on dégoute les contrefacteur
et que l'auteur qui s'est donné de la peine peut espere un
dedomagement de ces soins.
le titre de cet ouvrage est. traité Sur le doigter du violoncelle
et en voici a peu près le Plan.
article 1er de la position de linstrument
2 de Son accord.
3 de la position de la main, cet article est assé étendue
4 des gammes dans le bas du manche dans tout les tons. Majeur et mineur
5 des gammes Sur la même corde
et Suplement aux mêmes gammes
6 des position dans le manche
7 des gammes par trois et Sans, aide
8 la gamme chromatique qui Sadapte a tous les tons
9 des Sons armoniques
10 de la double Corde, Cet article est divisé de la maniere Suivante

1er de la tierce, Suite de tierces
2 tierce et Seconde, et suite
3 tierce et Sixte et Seconde
4 tierce et Sixte
5 de la quarte
6 de la quinte
7 de la fausse quinte
8 de la quarte Superflue.
9 de la Sixte et Suitte
10 Sixte et quinte Suite
11 Sixte et Septieme
12 Septieme diminué
13 récapitulation de ces differents accord.

11. quelque Coups d'archets et principalement sur Le doigter de l'arpegio et des diferentes extentions qu'on y rencontre.

12 une assé grande quantitée de passage propre a lexercer et a developer Le doigter de l'instrument, et surtout a prouver qu'il néxiste pas de Contrariété dans Le doigter. La maniere de monter et decendre, sur Les même Corde dans diferent tons et toujour régulierement, la preuve de la nécessité de ne pas Lesser Les doigts inutilement Les inConvenients qui en résultte, ainsi que de ne pas changer de position Sans Raison - - et un infinité dautre choses que j'ai taché de Presenter de mon mieu —

13 mon opinion sur la maniere de Batre la Cadence —

14. Sur la nécélité de la révision des unissons et des octaves avec Les àgides, ainsi que mon opinion sur la maniere d'accorder l'instrumen

15 de la Coalition des vibrations Cet article est ma manie ou ma folie, si il nest pas aprouvés, il ni aura rien de Si aisé que De Le supprimer

16.me et dernier article, explication de la distance que Les doigts doivent avoir entre eux dans les 4 premieres positions du manche, et la preuve de l'unité de Ces 4 premieres positions du manche, en Comparant La 2.de la 3e de la 4me avec la 1ere. Sous tous Ces rapports

Si Bréval avoit fait a travail il se seroit convincu qu'il néxiste pas de Contrariété dans le doigté du violoncelle, mais que Se sont nous — mauvaises abitudes qui en sont; et que Ceci dépend beaucoup des premieres Leçon quon a reçue, et du peu de réflection qu'on a fait en Juitte en travaillant, pour Les deracines. mais il me Semble qu'un homme qui fait un ouvrage, doit bien Ce garder des Les passer en principes, et Cest Ce qu'on pourra peu t être lui Reprocher - je vous avouerai que si j'en avois trouvé d'insurmontable j'aurois abandonné La besogne. adieu mon cher ami je vous embrasse de tout mon Coeur et vous demande pardon de vous en avoir écrit si long. mais vous m'avez attaqué sur ma manie du moment. je vous prie de vouloir bien embrasser madame jumpault pour moi, et de lui dire mil choses aimable de ma part. mil Compliment a tout mes amis, et particulierement a mes deux Confreres. Croyez moi toujour pour la vie avec toute l'amitié

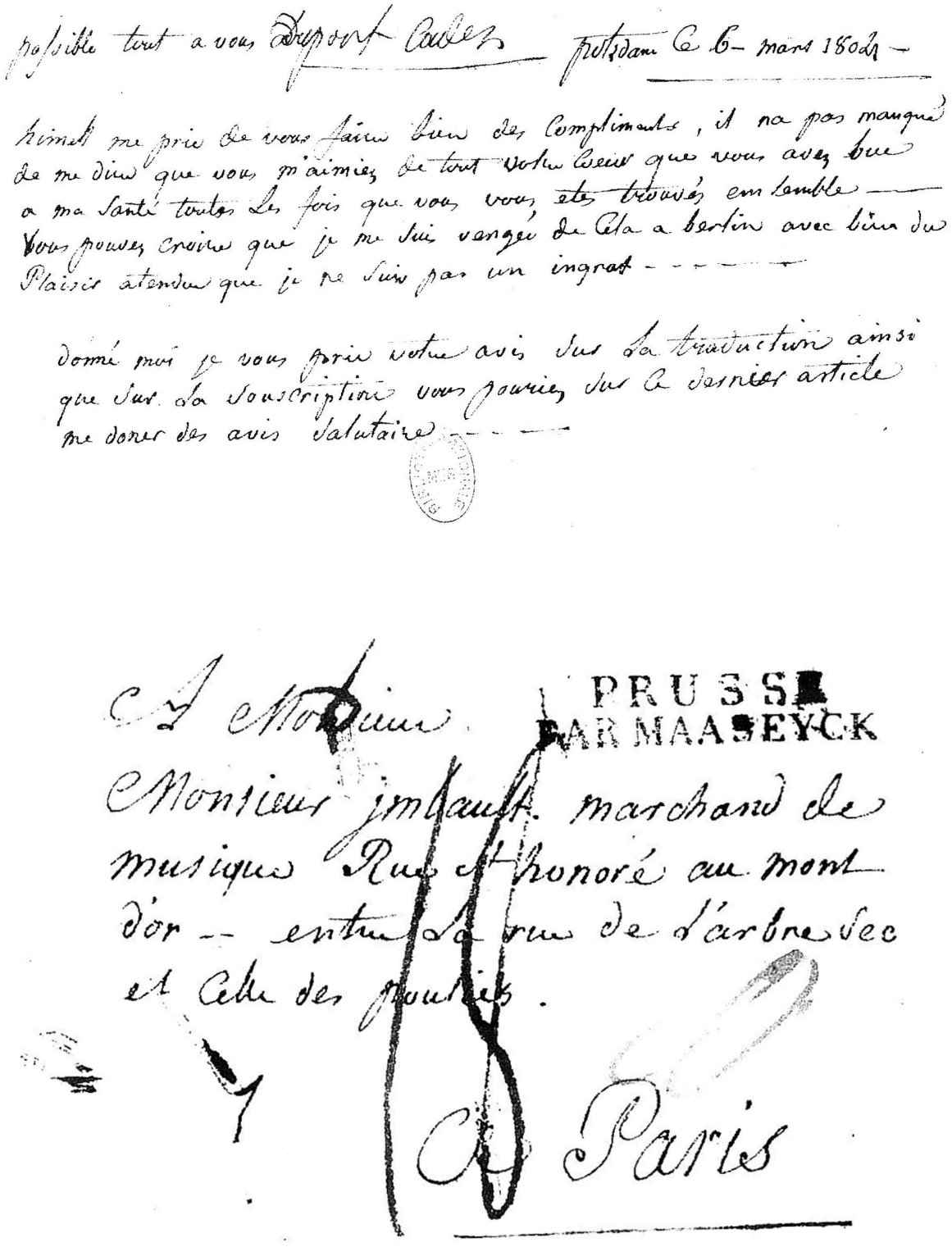


Figura 114: Carta de J. L. Duport destinada ao Monsieur Imbault, em 6 de março de 1804.
Fonte: (Duport, 1804).

Transcrição do documento para francês *standard* da carta de Jean-Louis Duport ao *Monsieur* Imbault (1804):

Página 1:

La chose change de face, je suis violoncelliste [L. a. Duport](J. L.) ayant acquis un peu de réputation, si je fais un pauvre ouvrage je la perde et jus déshonoré voilà pourquoi j'y ait pensé plus d'une fois, et pourquoi j'ai travaillé lentement. Enfin après l'avoir relue plusieurs fois j'ai cru pouvoir ici mettre mon nom, si surtout mes anciens amis et confrère l'approuve on me conseil ici de ne faire paraître cet ouvrage qu'après avoir fait une souscription, il est certain que j'aurai beaucoup de souscripteur pour la veut vite de Berlin parce que quelques professeurs à qui je l'ai communiqué l'ont beaucoup progrés. ont veut aussie me persuader de le faire traduire en allemand afin qu'il puisse paraître dans les deux langues, je vous serez bien obligé de me dire votre façon de penser la dessue, quand a moi je ne voudrais pas qu'il paraitre, avant que d'assoir au moins deux cent souscriptions ce que je crois qu'il sera facile d'avoir, vue que par ce moyen ou dégoûte les contrefacteurs et que l'auteur qui c'est donné de la peine peut espérer un dédommagement de ces soins.

Le titre de cet ouvrage est traité sur le doigté du violoncelle et en voici à peu près de Pland.
Article premier de la position de l'instrument

2 de son accord
3 de la position de la main, cet article est appui étendue
4 des gammes[1] dans le bas du manche d'un tout les tons majeur et mineur
5 des gammes sur la même corde et duplement aux mêmes gammes
6 des positions dans le manche
7 des gammes par trois et sans aide[2]
8 la gamme chromatique qui s'adapte à tous les tons
9 des sons harmoniques
10 de la double corde, cet article est divisé de la manière suivante

1 de la tierce, suites de tierces
2 tierce et le corde, et suite
3 tierce sixte et le corde
4 tierce et sixte
5 de la quinte
6 de la quinte
7 de la fausse quinte
8 de la quarte superflue
9 de la sixte et suite
10 sixte et quinte suite
11 sixte et septième
12 septième diminué
13 récapitulation de ces différents accords

Página 2 :

11 quelque coup d'archets et principalement sur le doigter de l'arpeggio et des différentes extensions qu'on y rencontre.
12 une grande quantité de passage propre à l'exercer et à développer le doigter de l'instrument, et surtout à prouver qu'il n'existe pas de contrariété dans le doigter. La morceaux de monter et descendre, sur le même corde dans différents tons et toujours régulièrement, la preuve de la nécessité de ne pas laisser les doigts inutilement les inconvenientes qui en résulte, ainsi que de ne pas changer de position sans raison et un infinité d'autres choses que j'ai taches de présenter de mon mieu.

13 mon opinion sur la manière de sature la cadence
14 sur la nécessité de la révision des unissons et des octaves avec les avides, ainsi que mon opinion sur la manière d'accorder l'instrument
15 de la coalition des vibrations cet article est ma manie ou ma folie, si il n'est pas approuvée, il ni aura rien de si aidée que de le supprimer

16 et dernier article, explication de la distance que les doigts doivent avoir entre eux dans les quatres premières positions du manche, et la preuve de l'unité de ces quatres premières positions du manche, en comparant la deuxième la troisième de la quatrième avec la première. Vous tous ces raports.

Si bréval avoir fait ce travail il le seroit convince qu'il n'existe pas de contrariété dans le doigté du violoncelle, mais que de sons nos mauvaises habitudes qui en sons; et que ceci dépend beaucoup des premières leçon qu'on a reçue et du peu de réflection qu'on a fait ensuite en travaillant, pour les déraciner, mais il me semble qu'un homme qui fait un ouvrage, doit bien se garder des les papier en principes, et c'est ce qu'on pourra peut être lui reprocher je vous avouerai que si j'en avoir trouvée d'insurmontable j'aurais abandonné la besogne. Adieu mon cher ami je vous embrasse de tout mon cœur et vous demande pardon de vous en avoir écrit si long, mais vous m'avez attaqué sur ma manie du moment. je vous prie de vouloir bien embrasser madame Imbault pour moi, et de lui dire mil choses aimable de ma part mis compliment à tous mes amis, et particulièrement à mes deux ***cenfars****, croyez moi toujours pour la vie avec toute l'amitié.*

Página 3:

possible tout à vous Duport Coulez *Potsdam 6 mar. 1804*

me prie de vous faire bien des compliments, il n'a pas manqué de me dire que vous m'aimiez de tout votre coeur que vous avez vu a ma santé toutes les fois que vous vous êtes trouvés ensemble. Vous pouvez croire que je me suis vengée de cela à Berlin avec bien du plaisir attendue que je ne suis pas un ingrat

donné moi je vous prie votre avis sur la traduction ainsi que sur la souscription vous pourries sur ce dernier article me donner des avis salutaire

Página 4:

Carimbo : *Prusse Parmaaseyck*

À monsieur
Monsieur Imbault marchand de musique Rue Honoré au mont d'or entre la rue de l'arbre vec et cette des ***pouties.***
à Paris.

Tradução para a língua portuguesa:

Página 1:

A coisa muda de figura, eu sou violoncelista [L. a. Duport] (J. L.) tendo adquirido então um pouco de reputação se faço uma peça ruim a perco e caio em desonra essa é a razão de ter pensado mais de uma vez, e porque trabalhei lentamente nisso. Finalmente, depois de ler várias vezes pensei que posso colocar o meu nome, se especialmente meus amigos de longa data e colegas o aprovam me aconselharam a publicar essa obra após fazer uma assinatura (subscrevê-la), é verdade que terei muitos assinantes interessados de Berlim porque há professores que comuniquei e fizeram muitos progressos. Eles também queriam me persuadir de fazer a tradução em alemão para que assim aparecesse nos dois idiomas, ficarei muito grato a você caso me diga sua forma de pensar sobre isso, quanto a mim não gostaria que aparecesse antes de ter pelo menos duzentas assinaturas que penso ser fácil de obter, visto que dessa forma enojamos os falsificadores e que o único autor que se dá ao trabalho pode esperar ser recompensado por esses cuidados.

O título dessa obra é a respeito do dedilhado do violoncelo e esse é mais ou menos o plano
Item de posição do instrumento

2 de seu acorde
3 da posição da mão, esse artigo é um suporte estendido
4 escalas na parte inferior do braço e de todos os tons maiores e menores
5 escalas na mesma corda e duplicando para as mesmas escalas
6 as posições no braço
7 escalas para três
8 escala cromática que se adapta (a "extrair") aos tons

9 sons harmônicos

10 da corda dupla, esse artigo está dividido da seguinte forma

1 terças, sucessão de terças
2 terças e segundas
3 sucessão de terças
4 terças e sextas
5 a quarta
6 a quinta
7 a quinta diminuta
8 quarta aumentada*
9 sucessão de sextas
10 sucessão de sextas e quintas
11 sexta e sétima
12 sétima diminuta
13 recapitulação desses diferentes acordes

Página 2:

11 alguns golpes de arco e principalmente na digitação do arpejo e nas diferentes extensões que encontramos ali.
12 uma grande quantidade de passagens próprias para praticar e desenvolver a digitação do instrumento, acima de tudo, para provar que não existe contrariedade na digitação. As escalas de subir e descer, na mesma corda em diferentes tons e sempre de forma regular, é uma prova da necessidade de não deixar os dedos passarem desnecessariamente pelos incômodos resultantes, bem como não mudar de posição sem razão e uma infinidade de outras coisas que tentei apresentar claramente.
13 minha opinião sobre a forma de saturar a cadência
14 sobre a necessidade de revisar os uníssonos e as oitavas com as cordas soltas, bem como a minha opinião sobre a forma de afinar o instrumento.

15 da coalizão vibratória esse artigo é a minha mania ou a minha loucura, se não o aprovar nada será tão útil quanto realizar sua exclusão.
16 último artigo, é a explicação da distância que os dedos devem ter entre eles nas quatro primeiras posições do braço, e a prova da unidade das quatro primeiras posições do braço, comparando a segunda, a terceira e a quarta com a primeira. Você tem todos esses relatórios.

Se Bréval tivesse feito esse trabalho estaria convencido de que não há contradição na digitação do violoncelo, mas que os sons são provenientes dos nossos maus hábitos que existem; e que isso depende muito das primeiras lições que recebemos e da pouca reflexão que fazemos durante o trabalho, para tirá-los, mas parece-me que um homem que faz uma obra, deve ser cauteloso com seu papel e princípios, e é por isso que talvez possamos censurá-lo admito para você que se eu achasse intransponível teria abandonado o trabalho. Adeus meu querido amigo abraço-o de todo o meu coração e te peço perdão por ter escrito tão longamente, mas você me atacou pela mania do momento. Por favor, beije gentilmente madame Imbault por mim, e diga muitas coisas amáveis de minha parte muitos elogios a todos os meus amigos e particularmente aos meus dois (trecho incompreensível) acredite em mim por toda a vida e amizade.

Página 3:

possível à todos Duport Coulez Potsdam 6 de março de 1804

Ele me pede para lhe enviar muitos elogios (cumprimentos), ele não deixou de me dizer que você me amava de todo o coração e que você viu saúde todas as vezes que estivemos juntos. Você pode acreditar que eu me vinguei disso em Berlim com muito prazer, já que não sou um ingrato

Por gentileza dê-me sua opinião sobre a tradução e também sobre a sua assinatura, você poderia me dar sobre esse último artigo conselhos verdadeiros.

Página 4:

Ao senhor

Senhor Imbault, comerciante de música Rua Honoré no monte de outro entre a rua da árvore.

Paris.

Notas da tradução:
[1] games no original atualmente é gammes: Fragment de l'échelle musicale qui se caractérise par sa structure (https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gamme/36017) [2] trecho incompreensível no original, tradução realizada pela proximidade da palavra com *aider* (ajudar) * superflue: − *MUS., vieilli.* Synon. de *augmenté.Accord de quarte, de sixte superflue. Les harmonistes français du dix-huitième siècle donnent le nom de* superflus *aux intervalles augmentés* (FÉTIS, *Harm.*, 1849, p. 6). (https://www.cnrtl.fr/definition/superflue).

Potsdam Ce 29. juin 1805—

Mon Cher ami

je nai reçu votre Lettre du 11. juin que Le 25. et Cela parce que vous me lavez adressé a berlin au lieu de Potsdam ou je Suis toujour excepté Le tems du Carnaval ou je Suis a berlin pour les operas. vous etes Le plus aimable garçon du monde et vous arengé Les choses pour Le mieux, je vous remercie bien des Corections doctographes que vous m'avez faites, je remercie aussi Mr Le Professeur Laimé des chiffres qu'il a bien voulu remettre en ordre dans Le Doigter, je m'etois bien douté, que malgré toute latention possible, il me Seroit échapé quelque fautes. je ne puis pas vous dissimuler que j'avois été charmé que vous ayez laissé quelque mots qui disent que j'ai entrepris absolument pour cet ouvrage traiter du doigter, et que Ce que je dis Sur l'archet nest que de Simple Réflection, car Soit dit entre nous — je regarde l'Archet comme la methaphisique des ~~instruments~~ instruments a Corde, et voilà pour quoi je n'en voulois pas dire un mot. Le fait est que je n'avois pas entrepris l'article du doigté Si je ne davois pas Crue absolument utille, et que je ne l'aurois pas mis au jours Si je n'avois pas eu L'espoir de remener Les professeurs eux meme a la vraie unité de Principe, qui n'etois pas encore bien établie. Ceci est le fruit de 25 ans de reflections et d'observations, et de travaille de trois année, au lieu que Ce que je dis Sur l'archet nest que de Simple Reflections jetée a la hatte Sur le papier, parce que vous l'avez voulut. car je n'avois jamais pensé de ma vie a ecrire Sur l'archet

Vue que je n'i voie aucune utilité, vous sentés que je ne fait pas de Comparaison de l'un a l'autre, j'abandonne mes idées sur — l'archet et je les verois retranché du livre avec la plus grande indifférence, au lieu que je crois qu'il ni a pas une page du doigté qui ne soit utille au tout. voilà pour quoi j'aurois — désiré que ce que je dis sur l'archet fut annoncé avec beaucoup de modestie, et Comme un article qui n'entroit pas dans mes projets.

aprésent parlons d'autre choses. j'ai un ami a berlin qui déssireroit faire un petit Commerce de musique d'idé lui en est venu sur ce que je lui ait dit que vous aviés désirée plusieurs fois de trouver quelqu'un qui voulut le charger de vendre ici de la musique de votre fond et que vous lui feriés des avantage, mais que je n'avois jamais pu vous recomander des gens sur. a la vérité j'en ai rencontré plusieurs qui m'avoit chargé de vous écrire pour a la. mais je ne l'ai jamais fait — parce que je vous aurois fait faire de mauvaises Connaissance, ici ce n'est pas le cas; la personne dont il est question, est tres honeste, et je puis vous en répondre Comme de moi même — il seroit question de savoir vos arengements, vous me portés de 50. pour Cents, mais est ce qu'and on achette, ou bien en Commission, Car pour achetter a son Compte, il pourroit y avoir des risque a courir, Car malgré le gros bénéfice que presente 50. pour Cents, si on ne vendoit que la moitié de la musique que lui feriés venir, il y auroit encore de

je ne dis rien a l'égard [illegible] pour vous dire et avec sincérité que je suis [illegible] a votre service. Mais je crains peu le travail du Conservatoire; Comme je n'ai pas l'honneur d'être [illegible] de cette Corporation, j'aimerois mieux [illegible] du Premier violoncelle de la chapelle du Roi. Le Spectacle [illegible]

à perte, a Cause des frais de ports &c &c &c ——
je vous serois donc bien obligé de me dire comment vous traitez
avec les débitants Etrangé. et sur votre réponce pour vous —
ferons une demande. P.S. bene je vous donne ma parole dhonneur que vous
n'ayez pas a craindre que on donne votre musique a
a present gratis de mon Ouvrage, vous ne demande Combien vous
devez m'en donner Comme auteurs. je réponds a Cela Le moins possible
je vous en demanderez 4. un pour moi un pour mon frere et 2
deux exemplaires qui mont infiniment aidée pour la Copie. —
plus je vous en demanderois 40. Exemplaire pour vendre,
Souhaitte être dans le Cas de vous en demander d'avant.
mais ~~de~~ Cela me paroit Suffisant pour Commencer
la personne dont je vient de vous parler n'a pas encore fait de
démarche pour la permission de Ce Commerce, mais elle la fera
et jespere que d'après votre réponce nous pourons vous faire
une demande, qui Sera Soumise a votre jugement a Cause
des nouvautés; et vous pourriez joindre mon envoye a Celui
la. adieu Cher amie je vous embrasse de tout mon Coeur.
et Suis pour la vie avec toute Samitié possible tout a vous
Jupont Cadet

Dans le Cas ou vous vous arengeriez avec M.r Deroudville, ~~la~~
qui est le nom de la personne dont je vous parle plus haut —
je ferois annoncé mon ouvrage dans la gasette a Son adresse
avec la notes des ouvrages que vous me marqué dans votre
Lettre —— Potzdam Ce 29. juin 1805 —
Mes Complimens respectueux a Madame Jimbault

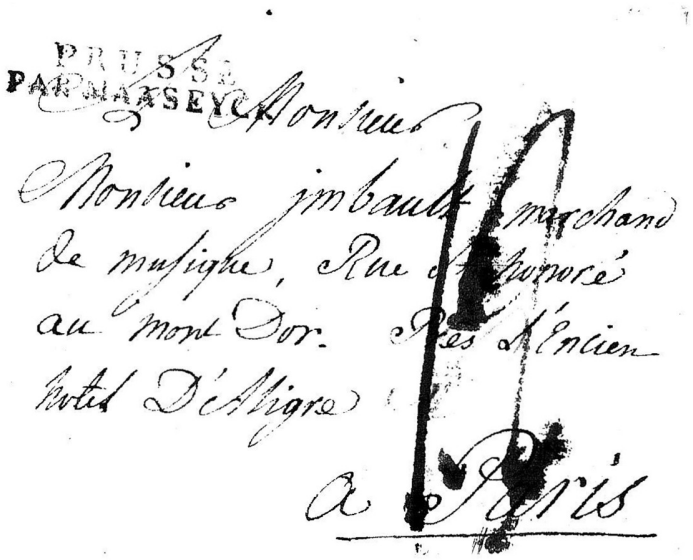


Figura 115: Carta de J. L. Duport destinada ao Monsieur Imbault, em 29 de junho de 1805.
Fonte: (Duport, 1805).

Transcrição do documento para francês *standard* da carta de Jean-Louis Duport ao *Monsieur* Imbault (1805):

Página 1:

Mon cher ami *Potsdam ce 29 juin 1805*

je n'ai reçu votre lettre du 11 juin que le 25 et cela parce que vous me dans adressée à Berlin au lieu de Potsdam ou je suis toujours excepté le temps du carnaval ou je suis à Berlin pour les opéras. Vous êtes le plus aimable garçon du monde et vous arrangé des choses pour le mieux, je vous remercie bien des corrections d'orthographes que vous m'avez faits, je remercie aussi madame le Yasseurs d'aimé des chiffres qu'il a bien voulu remettre en ordre dans le doigter, je m'étais bien douté, que malgré toute l'attention possible, il me serait échappé quelque fautes. Je ne suis pas vous dissimuler que j'aurais été charmé que vous ayez laissé quelque mots qui disent que j'ai entrepris absolument cet ouvrage pour traiter du doigter, et que ce que je dis sur l'arche n'est que de simple réflexion, car soit dit entre nous parce je regarde d'Archet comme la métaphysique des instruments à corde, et voilà pourquoi je n'en vouloir par dire un mot. Le fait est que je n'aurais pas entrepris à l'article du doigter si je ne l'avoir pas ému absolument utile, et que je ne l'avais

pas mis au jours si je n'avoir pas eu l'espoir de ramener les professeurs eux même a la vraie unité de principe, qui n'était pas encore bien établie. Ceci est le fait de 25 ans de réflexions et d'observations, et le travail de trois années, au lieu que ce qui je dis sur Larchet n'est que de simple réflections jetée à la hatte dessus le papier, parce que vous laissez voulut car je n'avoir jamais pensé de ma vie à écrire sur Larchet.

Página 2:

vue que je n'ai vue aucune utilité,vous senté que je ne fait pas de comparaison de l'un a d'autre, j'abandonne mes idées sur Larchet et je les veroit retranché du livre avec la plus grande indifférence, au lieu que je crois qu'il n'y a pas une page du doigter qui ne soit utile au tout voilà ,pourquoi j'aurais désiré que ce que je dis sur Larchet fut annoncé avec beaucoup de modestie, et comme un article qui n'entre pas dans mes projets.

apresent parlons d'autres choses. J'ai un ami à Berlin qui désirerait faire un petit commerce de musique l'idee lui en est venue sur ce que je lui ait dit que vous avis désirée plusieurs fois de trouver quelqu'un qui voulut le charger de vendre ici de la musique de votre forme et que vous lui pris des avantage, mais que je n'avois jamais peu vous recommander des just sur la vérité j'en ai rencontré plusieurs qui m'avoir chargé de vous écrire pour cela mais je ne l'ai jamais fait parce que je vous aurais fait faire de mauvaises connaissance ici ce n'est pas le cas; la personne dont il est question, est très honeste, est je puis pas en répondre connu de moi même. Il seroit question de savoir vos arrangements, vous me parlée de cinquante pour cents mais est ce quand on achète ou bien en commission, car pour acheter à vous compte, il pouvait y avoir des risque a courir, car malgré le gros bénéfice que représente cinquante pour cents, si on ne verrois que la moitié de la musique que lui ferais venir il y aurait encore de

Escrito de lado da folha:

Je ne suis pas instruit pour vous dire si vous fera bien où mal de faire paraître dans l'étranger ou à Paris en premier, mais je crains peu de travail du conservateur; comme je n'ai pas l'honneur

d'être membre de cette corporation, donné moi mon titre de premier violoncelle de la chapelle du Roi de Prusse.

Página 3:

la perte, à cause des frais de points victoire je vous serais donc bien obligée de me dire comment vous traiter avec les débitants etrangée et sur votre réponse pour vous feront une demande. Ta bere je vous donne ma parole d'honneur que ours a présent parlons de mon ouvrage (n'avez pas à craindre qu'on donne votre musique a Loyer), vous me demandez combien vous devez m'en donner comme auteur. Je réponds à cela le moins papilles je vous en demanderez quatre un pour moi un pour mon frère et deux écoliers qui m'ont infiniment aidée pour la copie plus je vous en demanderais quarante exemplaires pour vendre, souhaite être dans le cas de vous en demander d'avant mais cela me parait suffisant pour commencer. La personne dont je vivent de vous parler n'a pas encore fait de démarche pour la permission de ce commerce mais elle la ferai et j'espere que d'après votre réponse nous pouvons vous faire une demande, qui sera soumise à votre jugement à cause des nouveautés; et vous pourriez joindre mon envoyé à celui là. Adieu chère amie je vous embrassa de tout pour mon coeur et pour la vie avec toute l'amitié possible tout à vous

Duport

Dans le cas ou vous vous arengeries avec madame Derounville, qui est le nome de la personne dont je vous parle plus haute je ferais annoncé mon ouvrage dans les gazete a vous adresse avec la note des ouvrages que vous me manqué dans votre lettre.

Potsdam ce 29 juin 1805 mils compliment respectueux à madame Imbault.

Página 4:

Carimbo: *Prusse Parmaaseyck*
À monsieur
Monsieur Imbault marchand de musique, Rue Honoré au Mont D'or. Près L'ancien Hôtel D'Aligre. À Paris

Tradução para a língua portuguesa:

Página 1:

Meu querido amigo Potsdam 29 de junho de 1805

Eu não recebi a sua carta do dia 11 de junho e sim no dia 25 porque você enviou para Berlim ao invés de Potsdam onde eu estou sempre exceto no período do carnaval onde estou em Berlim para o *"Les operas".* Você é o garoto mais amável do mundo e te desejo o melhor, muito obrigada pelas correções de ortografia que você me fez. Agradeço também a Madame Le Yasseurs agradeço pelas cifras que ela teve a gentileza de colocar a ordem dos dedos, que eu estava em dúvida, mesmo com toda atenção dada alguns erros me escaparam. Não escondo que eu teria ficado satisfeito se você dissesse algumas palavras a respeito da minha dedicação por essa obra sobre o dedilhado e o que eu disse sobre o arco não é uma simples reflexão caso seja dito entre nós que vejo o arco como uma metafísica de instrumentos de corda e por isso que eu não quis dizer uma palavra sobre isso. O fato é que eu não teria feito um artigo sobre dedilhado se não tivesse achado utilidade, não teria descoberto se eu não tivesse a esperança de trazer de volta os professores ou mesmo a verdadeira unidade do princípio que ainda não estava bem estabelecido. Este é o resultado de 25 anos de reflexões e de observações, trabalho de três anos, ao invés do que digo sobre o arco não são simples reflexões jogadas no papel porque você deixou a desejar que jamais na minha vida pensei escrever sobre o arco

Página 2:

como não vejo nenhuma utilidade, você sabe que eu não faço comparações entre eles, abandono minhas ideias sobre o arco e as vejo retiradas do livro com grande indiferença no lugar de acreditar que ele não tem uma página de dedilhado revisado útil, e por isso eu o teria desafiado que o que disse sobre o arco foi anunciado com bastante modéstia e como um artigo que não seria viável nos meus projetos.

Agora vamos falar sobre outras coisas. Eu tenho um amigo em Berlim que deseja começar um pequeno comércio de música a ideia surgiu quando eu contei que você desejou várias vezes achar alguém que se interessasse por vender aqui a música de sua forma e você se beneficiaria, mais eu jamais o recomendaria jogos sobre a verdade e encontrei vários que me pediram para escrever para você mas eu não o fiz porque o faria ter desavenças por aqui e esse não é caso; da pessoa em questão, é muito honesta, e não posso responder mesmo reconhecendo que é uma questão de saber a respeito dos seus arranjos que você me disse pelo menos cinquenta por cento mas quando o compramos ou mesmo em forma de comissão, porque ao comprar contigo ele poderia correr riscos, apesar do grande benefício que representa cinquenta por cento com metade da música haveria ainda a possibilidade de

Escrito de lado da folha:

Não fui instruído a dizer se será bom ou ruim publicar primeiro no exterior ou em Paris, mas tenho pouco medo do trabalho do curador; como não tenho a honra de ser membro desta corporação, dê-me o título de primeiro violoncelo da capela do Rei da Prússia.

Página 3:

perdê-la, por causa das taxas de pontos de vitória que eu o vejo obrigado e me dizer como você lida com os comerciantes estrangeiros e sobre a sua resposta para fazer um pedido. Te dou a minha palavra de honra que agora vamos falar sobre a mesma obra (não tema sua música ser dada à Loyer) você me perguntou quanto você deveria me dar como autor. Eu respondo que peço em menor quantidade, eu te peço quatro uma para mim uma para meu irmão e para dois estudantes que me ajudaram muito com a obra. Além disso, gostaria de pedir quatro exemplares para vender, caso precise de mais pedirei, mas penso ser o suficiente para começar.

A pessoa de quem estou falando ainda não obteve a permissão para o comércio, mas eu farei isso e espero que a partir da sua resposta nós possamos fazer um pedido, que será submetido ao seu julgamento por conta das novidades; e você poderia aproveitar o meu envio. Adeus meu querido amigo um beijo de todo o meu coração e estou contigo com minha amizade para sempre.

Duport

Caso você consiga se acertar com a senhora Derounville, que é o nome da pessoa de quem lhe falei anteriormente, eu farei anunciar minha obra nos jornais, endereçada a você, juntamente com a lista das obras que você mencionou estarem faltando em sua carta.

Potsdam, 29 de junho de 1805. Muitos cumprimentos respeitosos à senhora Imbault.

Página 4:

Carimbo: Prusse Parnaseyck
Ao Senhor
Senhor Imbault comerciante de música, Rua Honoré au Mont D'or, perto do antigo hotel D'Aligre Paris.

Na primeira edição do Ensaio de Duport é mencionado, em nota do editor, que:

> Não era intenção do Sr. Duport ter falado sobre o arco, e só foi produzido a pedido de seus amigos. Assim, desde que o manuscrito desta obra foi entregue nas mãos do editor, foi decidido colocar rapidamente no papel as reflexões que constituem o presente capítulo (Duport, 1806, p. 156).[154]

Nota-se, portanto, que, embora Duport manifeste em suas cartas ao editor Imbault certa resistência em abordar o tema do arco em seu tratado — não por considerar que nada teria a acrescentar, mas por enxergar o arco como uma verdadeira "metafísica dos instrumentos de corda" (Duport, 1805, p. 1) —, sua relutância revela um sentimento de reverência e profundidade em relação ao assunto. Essa concepção pode sugerir que o arco, para Duport, ultrapassa o domínio técnico, assume um papel quase filosófico na arte da interpretação. Ainda assim, atendendo aos insistentes pedidos de seus amigos e editor, o violoncelista acabou por incluir o Capítulo XVIII, inteiramente dedicado ao arco. Nele, distribui suas reflexões em dez artigos, nos quais trata de aspectos como posição, condução e variados golpes de arco, produção do som e nuances, além de

[154] No original: *"l'Intention de Mr. Duport n' étoit pas de parler de l'archet. Ce n'est qu'à la sollicitation de ses amis, et depuis que la gravure de l'ouvrage est commencée, qu'il s'est décidé à jetter rapidement sur le papier, les reflexions qui forment ce présent titre"* (Duport, 1806, p. 156).

características da forma e comprimento do arco, encerrando com um agradecimento a François Xavier Tourte, pelo último estágio de desenvolvimento do arco da família das cordas, com os quais tocamos até os dias de hoje.

Em sequência, fotos do local no qual funcionava a editora Imbault, a partir do endereço, Rua Saint-Honoré, Nº 125 – Paris, da publicação da primeira edição do Ensaio de Duport, como também presente nas correspondências enviadas ao seu editor. Além de fotos atuais do Humboldt Forum, museu dedicado à história humana, arte e cultura, que foi restaurado, localizado no Palácio de Berlim, onde provavelmente ocorreu o encontro entre Beethoven e J. L. Duport em 1796.



Figura 116: Fotos atuais da Rua Saint-Honoré, Nº 125 – Paris, local onde funcionava a casa da editora Imbault, segundo a publicação do Ensaio de Duport e correspondências enviadas ao seu editor.
Fonte: a autora.



Figura 117: Fotos atuais do Humboldt Forum, museu dedicado à história humana, arte e cultura, localizado no Palácio de Berlim na Ilha dos Museus no centro histórico de Berlim.
Fonte: a autora.[155]

3.5. Análise de dedilhados e suas respectivas caligrafias

Analisando-se as primeiras edições do conjunto das cinco Sonatas de Beethoven, verifica-se que constam pouquíssimas indicações de dedilhados. Ainda que fique o questionamento da autoria destas sugestões de performance, é possível se extrair uma quantidade considerável de informações. Desta forma, a partir de uma passagem situada próxima ao final do primeiro movimento da Sonata do Op. 5 Nº 1, delimitada nos comps. 382-383, um conjunto de dedilhados se destaca em particular. O violoncelo inicia uma escala ascendente de Dó maior, que então se torna uma sequência cromática. Neste contexto, segundo Moskovitz e Todd (2017, p. 18), Beethoven ou possivelmente o próprio Jean-Louis Duport, inseriram uma sugestão de dedilhados para o compasso cromático da escala. Estes dedilhados permaneceram integrados à parte do violoncelo da primeira edição do Op. 5 Nº 1, da Artaria, constituindo um exemplo raro de dedilhado de violoncelo que foi autorizado pelo próprio compositor (Moskovitz, Todd, 2017, p. 18). Dessa forma, podemos interpretar como um indício da colaboração efetiva entre compositor e o intérprete no processo composicional e interpretativo da obra.

[155] Aqui expressamos nossos agradecimentos ao Dr. Pedro Bielschowsky, professor de violoncelo da Universidade Federal de Brasília - UnB, por disponibilizar gentilmente estas duas fotos atuais do Palácio de Berlim, que foi restaurado.



Figura 118: Excerto da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, *Allegro*.
Fonte: (Ed. Artaria, 1797, p. 5 - 1ª edição).

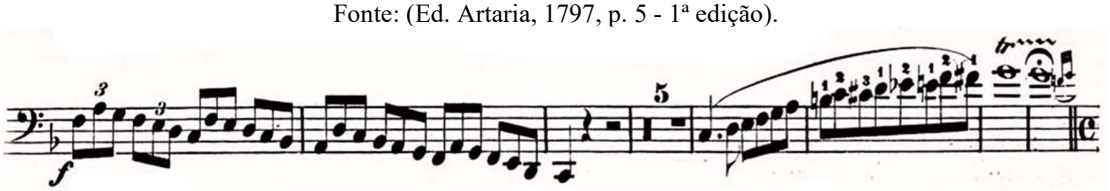


Figura 119: Excerto dos comps. 375-383 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, *Allegro*.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel. 1863, p. 5).



Figura 120: Excerto dos comps. 375-383 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Op. 5, Nº 1, *Allegro*.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004, p. 31).

A existência desta passagem faz alusão a uma sequência cromática abordada por Duport em seu tratado, o que nos sugere o aprofundamento da colaboração entre violoncelista e compositor. De fato, Duport aborda minuciosamente as intricadas nuances dos dedilhados cromáticos em seu Ensaio. No qual o autor explicita que:

> Esta escala é ascendida por três dedos, o quarto ou dedo mínimo sendo suprimido como dispensável, porque as cordas soltas sempre caem onde, de outra forma, seria necessário. Abstenho-me, portanto, de dá-lo com o emprego do quarto dedo; e isso por dois motivos. Primeiro, porque se opõe a um padrão regular de dedilhado; e em segundo lugar, porque as cordas soltas são de grande ajuda como pontos de convergência para a afinação: pois, se é difícil tocar uma progressão diatônica perfeitamente afinada, uma progressão cromática deve ser ainda mais difícil (Duport, 1806, p. 41).[156]

Na verdade, trata-se de um princípio de escolha de dedilhado empregado até os dias de hoje. Porém, apesar da regra do dedilhado para cromatismos funcionar para quase todas as passagens, Duport aponta em seu Ensaio algumas exceções, como por exemplo na escala de Si*b*, na quarta posição da corda Lá, no qual se utiliza do dedilhado 1-2-3-4 para tocar a nota Sol, a fim de se evitar

[156] No original: "*Cette Gamme se monte avec trois doigts ; le petit ou quatrième doigt est supprimé comme inutile, parcequ'on rencontre toujours l'à-vide là où il est nécessaire. Je me garderai donc bien de la proposer avec l'emploi du quatrième doigt, et cela pour deux raisons. La première, c'est qu'il s'oppose à la régularité du doigté ; la seconde, c'est que les à-vides sont d'un grand secours pour le ralliement de l'intonation, et que s'il est difficile de jouer juste par marche diatonique, il l'est bien davantage par marche chromatique"* (Duport, 1806, p. 41).

concluir a escala com o primeiro dedo, o que seria muito intricado (Duport, 1806, p. 43). Neste caso, se questionaria o fato do ponto de chegada coincidir com uma mudança de posição (ver fig. 122). Assim, o autor apresenta algumas opções de dedilhados, a exemplo do uso da sequência 1-2-1-2 (ver fig. 124), como pode-se visualizar na sequência de dedilhados na Sonata Op. 5, Nº 1, (ver fig. 120).



Figura 121: Escala de Si*b* cromática. Localizada na p. 43 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 43).



Figura 122: Transcrição para o sistema de notação moderna da escala em Si*b* maior da p. 43 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.



Figura 123: Escala de Si*b* cromática. Localizada na p. 43 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 43).



Figura 124: Transcrição para o sistema de notação moderna da escala em Si*b* maior da p. 43 do Ensaio de Duport.
Fonte: a autora.

Desta forma, podemos apontar uma semelhança desta passagem específica do final do primeiro movimento da Sonata Op. 5 Nº 1, de quatro compassos na região da dominante de Fá maior — ou seja, em Dó maior — com o Estudo Nº 3 do Ensaio de Duport, que aborda escalas cromáticas na maior parte de sua estrutura e, da mesma forma, na tonalidade de Dó maior. Seguindo rigorosamente as instruções contidas no tratado, nos comps. 91-95 do Estudo Nº 3 (Duport, 1806,

p. 188), visualizamos uma sequência de dedilhados que utiliza três dedos. No entanto, ao final da passagem, Duport sugere o dedilhado 1-2-1-2-3 (ver fig. 128), para que o Dó — enquanto ponto de chegada — seja tocado com o terceiro dedo, que posteriormente é intercalado com o Si com o segundo dedo, o que praticamente se constitui em um trinado por extenso. Vale destacar que, em seu tratado, Duport exemplifica uma passagem que serve como exercício para tocar o trinado de forma clara e precisa com a utilização de colcheias (Duport, 1806, p. 10).



Figura 125: Exemplo de representação do trinado. Localizado na p. 10 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 10).



Figura 126: Transcrição para o sistema de notação moderna do exemplo de representação do trinado na p. 8 do Ensaio de Duport (Ed. de Lindner, 1880).
Fonte: a autora.

Deste modo, essa intercalação entre as notas Dó e Si no Estudo Nº 3, na verdade, pode ser considerada como a exemplificação de um estudo de trinado.



Figura 127: Excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3. Localizado na p. 188 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 188).



Figura 128: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3. Localizado na p. 188 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

De maneira similar, pode-se verificar no excerto da Sonata Op. 5, Nº 1 o conjunto de dedilhados com uma sequência de três dedos — que Duport sugere para passagens cromáticas —, seguido da utilização do dedilhado 1-2-1-2-1 que, na sequência, leva a chegar na nota Sol com o dedo 2, a fim de realizar o trinado com o terceiro dedo (ver fig. 118). Além do exemplo acima, podemos visualizar um mesmo conjunto de dedilhados 1-2-1-2-1-2 nos comps. 155-156 do Estudo Nº 9 de Duport (1806, p. 205). Neste caso, a nota que inicia a sequência de dedilhados 1-2-1-2-1-2 é Mi, enquanto a sugestão de dedilhados cromáticos 1-2-1-2-1 se inicia na nota Ré na primeira edição da Sonata publicada pela Artaria (ver fig. 118).



Figura 129: Excerto dos comps. 155-156 do Estudo Nº 9. Localizado na p. 205 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 205).

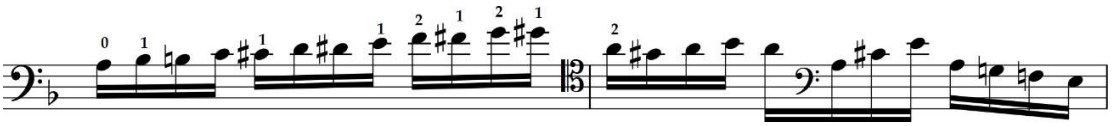


Figura 130:Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 155-156 do Estudo Nº 9. Localizado na p. 205 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

Apesar das regras de dedilhado da escala cromática abordadas por Duport, além das respectivas exceções contidas no Ensaio, pode-se visualizar este mesmo exemplo do Estudo Nº 3 (comps. 93-94), no qual o autor utiliza o dedilhado 1-2-3-4 dentro da escala cromática, seguido do conjunto de dedilhados 1-2-1-2. Sem, no entanto, a necessidade de apresentação desta exceção, uma vez que, se empregarmos a regra de dedilhados cromáticos em sua íntegra, estes se encaixariam perfeitamente, como pode-se ver no exemplo abaixo.

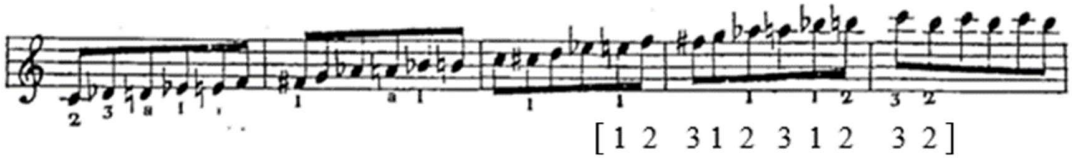


Figura 131: Excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3, com um conjunto de dedilhados em anexo, sugerido pela autora. Localizado na p. 188 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: (Duport, 1806, p. 188).



Figura 132:Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 91-95 do Estudo Nº 3, com um conjunto de dedilhados em anexo, sugerido pela autora. Localizado na p. 188 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

Deste modo, podemos perceber que, mesmo com regras e exceções, os padrões de dedilhados podem ser flexíveis de acordo com cada situação e necessidade do instrumentista, assim, conforme apresentado por Duport no Estudo Nº 9.

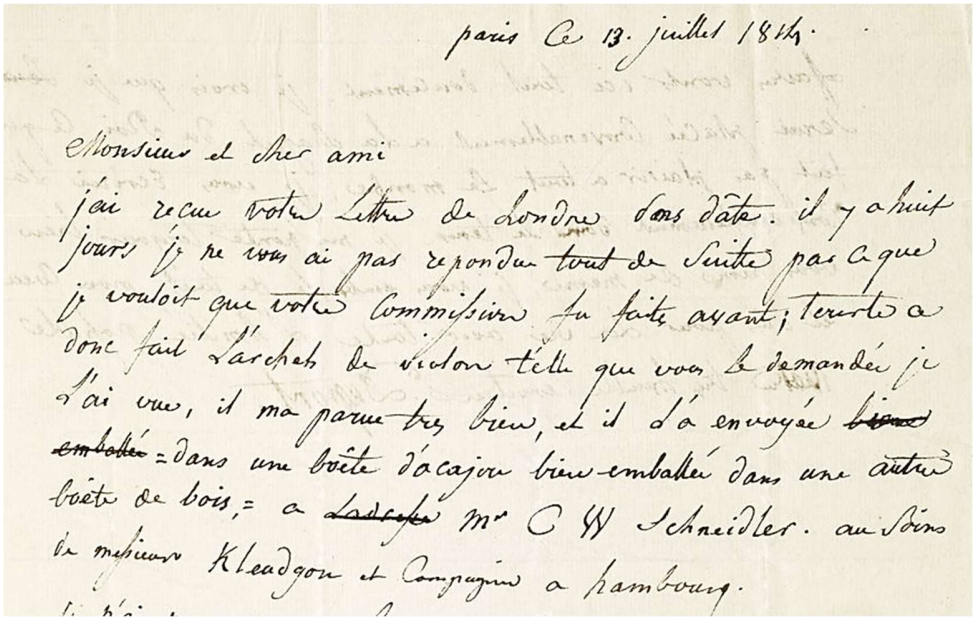
Neste sentido, através dos exemplos apontados acima, é possível identificar influências pontuais de Jean-Louis Duport na concepção das cinco Sonatas de Beethoven. Através da análise das conexões estabelecidas, a partir destas referências do próprio Ensaio do violoncelista, se percebem aspectos que provavelmente foram compartilhados com o compositor.

Segundo López-Íñiguez (2019, p. 10), podemos elucidar a importância do fólio 109 para Beethoven, a partir de suas escalas e os excertos que abordam possibilidades de dedilhados para o violoncelo. Uma vez que o compositor era mais familiarizado com dedilhados de violino — na verdade, tinha ainda mais compreensão sobre a viola —, visto que Beethoven sabia tocar este instrumento. Assim, esta folha pode ter oferecido o conhecimento necessário, a partir do raciocínio lógico e sistematização elaborada de Duport, a fim de uma melhor compreensão acerca da técnica, dedilhados e possibilidades composicionais para o violoncelo.

A partir destes indícios, podemos inferir que, de fato, este fólio é de autoria do próprio Jean-Louis Duport. Independente de que se foi ou não copiado pelo próprio punho de seu autor, uma vez que não se conhece nenhum manuscrito do punho de Duport nos dias atuais, o que inviabiliza uma comparação direta da caligrafia musical presente neste fólio. Infelizmente, esta ausência de material comparativo é um impedimento para uma análise aprofundada da semelhança entre registros.

Embora careçam de manuscritos musicais originais de Duport, é válido mencionar a presença de correspondências assinadas pelo violoncelista catalogadas na Bibliothèque Nationale

de France, que oferecem uma perspectiva de sua caligrafia. Contudo, estes documentos não contêm notações musicais (Drosopoulou, 2022).


paris Ce 13. juillet 1814.

Monsieur et Cher ami

j'ai reçu votre Lettre de londre sans date. il y a huit jours je ne vous ai pas repondu tout de Suite parce que je voulois que votre Commission fu faite avant; Tenorio a donc fait l'archet de victor telle que vous le demandés je l'ai vue, il ma parue très bien, et il l'a envoyée ~~bien emballé~~ = dans une boëte d'acajou bien emballé dans une autre boëte de bois, = a ~~Ladresse~~ Mr C W Schneidler. au Soins de messieurs Kleadgen et Compagnie a hamboug.

Figura 133: Trecho da carta de Jean-Louis Duport a *Monsieur* Hollander, em 13 de julho de 1814, encontrada no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF).[157]
Fonte: (Duport, 1814).

Apesar disso, dentre essas cartas do catálogo da Bibliothèque Nationale de France observa-se que Duport escreve alguns números de datas postais, além de números dentro do texto das correspondências. Inclusive em duas cartas destinadas a *Monsieur* Imbault, editor da primeira edição de seu Ensaio, uma delas em 6 de março de 1804 e a outra em 29 de junho de 1805. Isto posto, se conclui que pelo menos dois anos antes da publicação do Ensaio, Duport, que, segundo as duas correspondências, se encontrava em Potsdam, já se comunicava sobre esta publicação com a editora Imbault, em Paris (ver cartas nas figs. 114-115).

Conforme López-Íñiguez (2019, p. 9), a análise dos poucos números presentes no testamento de Anton Kraft, comparados aos dedilhados do fólio 109, não revelou semelhanças significativas. Embora o testamento tenha sido assinado pelo violoncelista em 1820, a autora ressalta a possibilidade de que a caligrafia tenha mudado ao longo do tempo. Diante disso, ao examinarmos as quatro cartas que temos em posse como referência da caligrafia de Duport, é

[157] Correspondência gentilmente cedida pela Bibliothèque Nationale de France (BnF) a esta pesquisadora, no formato de fac-símile em PDF.

evidente que estas foram escritas por uma pena de tinteiro de ponta fina. Em vista disso, a letra mais rebuscada nos sugere que estas foram escritas de maneira cuidadosa. Além da nossa referência do fólio 109, que segundo Cooper (1987, p. 326, 331) a tinta é indicada como preta, ou quase preta e bastante uniforme. Ademais, por aparentar a falta de alguns componentes como clave, barras de compasso, a escrita desta folha nos aponta que foi escrita de maneira apressada, e, de certa forma, descuidada, como já mencionado. Portanto, a partir destas duas fontes primárias de caligrafia de numerais, pode-se vislumbrar algumas semelhanças.

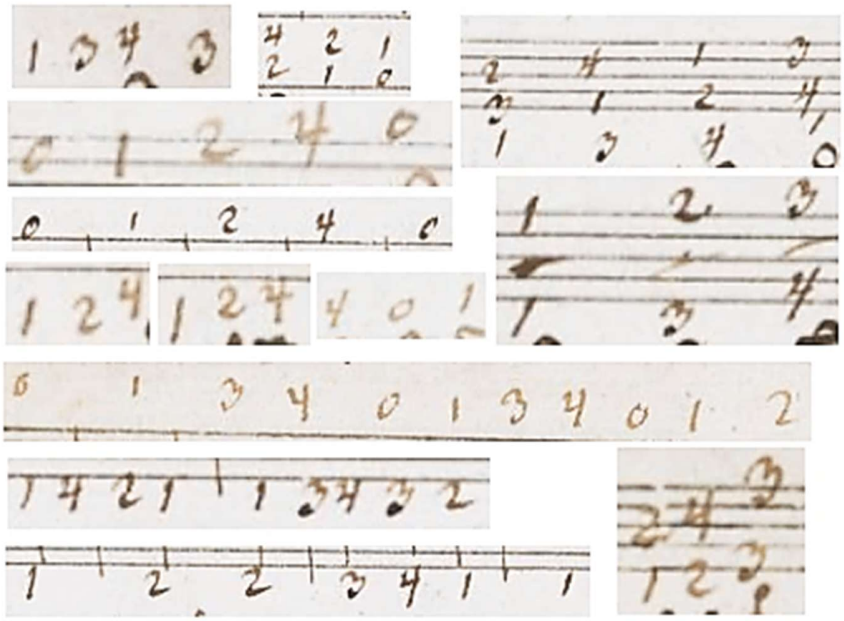


Figura 134: Recorte de dedilhados do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka.
Fonte: (Beethoven, 1786-1799, p. 109).

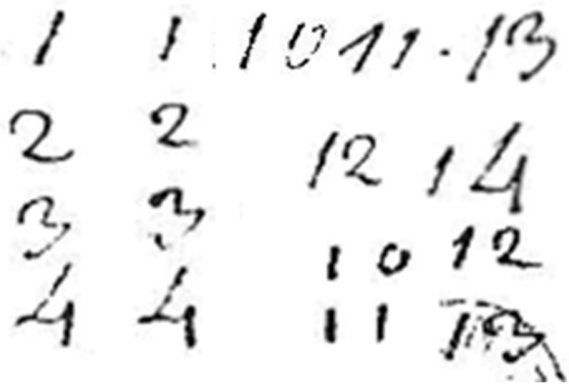


Figura 135: Extrato de números anotados por Jean-Louis Duport na carta à *Monsieur* Imbault, do ano de 1804, encontrada no acervo da Bibliothèque Nationale de France (BnF).
Fonte: (Duport, 1804).

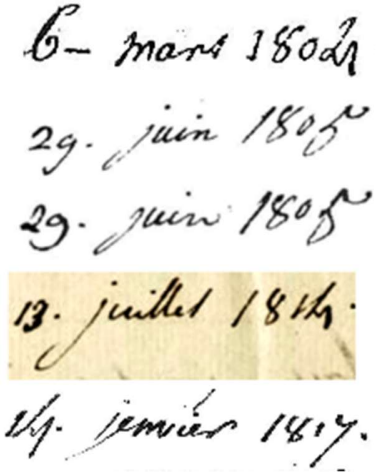


Figura 136: Recorte das datas das cartas de Jean-Louis Duport dos anos de 1804, 1805, 1814, 1817, encontradas no acervo da Bibliothèque Nationale de France (BnF).
Fonte: (Duport, 1804, 1805, 1814, 1817).

A partir destas referências e seus distintos materiais utilizados na escrita, visualizamos que a escrita do fólio 109 foi feita com uma pena mais grossa, e a caligrafia das cartas de Duport foi usado uma pena de tinteiro bem fina. Além disso, apesar destas referências terem números que podem ser comparados, sabemos que existe um espaço de tempo entre 1796 e 1804-1817. Desta forma, é possível que haja alterações na escrita com o passar dos anos, como mencionou López-Íñiguez. Isto posto, podemos analisar os dedilhados 0, 1, 2, 3 e 4 destas duas referências, que podem apresentar algumas semelhanças, ainda que inconclusivas.

Deste modo, se observa que o número 1 nas duas referências é escrito como um pequeno traço, e uma pequena quina inicial no número, além de possuir algumas vezes uma leve inclinação para a direita. O número 2 possui semelhança nas duas referências, pois se percebe uma curvatura um pouco inclinada formando um arco no topo, que finaliza o percurso do traço de maneira rápida, as vezes reto, como a data de 29 de junho de 1805, e outras vezes côncavo, como os números da carta de 1804. O número 3, pode nos conectar ao fólio 109, pela característica de sua caligrafia arredondada e inclinada para a esquerda, e que apresenta um leve acúmulo de tinta no final da perna do numeral. O número 4 não se observa muita semelhança, mas percebemos que os números das cartas de Duport dos anos 1804 e 1814 possuem modificações ao longo destes dez anos. Os números 4 do fólio possuem duas formas de escrita, a primeira é que a caligrafia apresenta o traço horizontal do número cruzando o segundo traço vertical, a segunda é o número 4 aparentar ser escrito com um traço só conectado para a formação do numeral. Por fim, podemos comparar o

número zero a partir do início do traço arqueado e fechamento do círculo com os ponteiros de um relógio. Para Duport, se começa a escrever o número zero no ponteiro do relógio que marca uma hora, que possui tendência a ter uma diagonalidade para a direita, como o zero no ano de 1805. Já alguns zeros, quanto mais arredondados, mostram a marca da pena no ponteiro marcando entre meia noite e uma hora. O fólio 109, apresenta alguns exemplos de cordas soltas com os zeros levemente na diagonal ou em pequenos círculos, um pouco mais arredondados. Desta forma, esta breve análise comparativa entre os números exemplificados, pode nos sugerir probabilidades, ainda que inconclusivas, de que a caligrafia do fólio 109 possa ser do punho do próprio J. L. Duport.

Segundo Drosopoulou (2022), existem algumas partituras de violoncelo na coleção de música do rei, localizadas na Staatsbibliothek zu Berlin, que incluem dedilhados e anotações de execução marcados em giz de cera vermelho. Em vista disso, se especula a possibilidade de terem sido escritos por Jean-Louis Duport ou até mesmo seu irmão, Jean-Pierre Duport, que também instruiu o Rei Friedrich Wilhelm II no violoncelo. Uma dessas partituras contém páginas da primeira parte de violoncelo dos 6 Quintetos de cordas Op. 31, de Luigi Boccherini, compostos em 1780.[158] Nestes recortes podemos visualizar alguns conjuntos de dedilhados, escritos em giz de cera vermelho. Isto significa que, as comparações de números que podemos fazer a partir destes recortes da partitura de violoncelo dos Quintetos de Boccherini, é de que foram anotados com um material cuja escrita é feita com certa dificuldade, até mesmo pela grossura da ponta de um giz, sem muito capricho na caligrafia.

Assim, podemos perceber uma certa dificuldade em arredondar a caligrafia, como vemos no numeral 8, no 0, no nome da nota Lá ou Si bemol. Entretanto os números 1, 2 e 4 em giz de cera em relação aos dedilhados do fólio 109 possuem muitas semelhanças na caligrafia e, no que nos sugere, o percurso da maneira de como foram escritos os numerais, principalmente quando visualizamos os conjuntos de dedilhados 1, 2, 4 nas partes do rei e no fólio 109 (ver fig. 142).

[158] O referido manuscrito está disponível para acesso e pesquisa em: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN778541177&PHYSID=PHYS_0121&DMDID=DMDLOG_0004 .



Figura 137: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 64.
Fonte: (Boccherini, Luigi, 1780, p. 64).



Figura 138: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 65.
Fonte: (Boccherini, Luigi, 1780, p. 65).

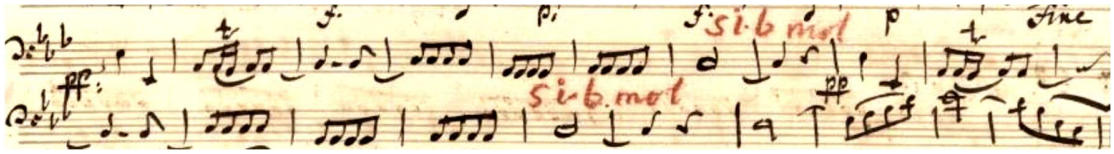


Figura 139: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 70.
Fonte: (Boccherini, Luigi, 1780, p. 70).



Figura 140: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini do verso da p. 74.
Fonte: (Boccherini, Luigi, 1780, p. 74).



Figura 141: Excerto do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini da p. 75.
Fonte: (Boccherini, Luigi, 1780, p. 75).



Figura 142: Recorte do fólio, f. 109 frente, do caderno de esboços Kafka, com alguns extratos do dedilhado 1,2,4 da p. 74 e 75 do Quinteto de cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini.
Fonte: a autora.

Buscamos identificar a autoria do fólio 109 a partir do reconhecimento da grafia dos números presentes nas cartas do próprio Jean-Louis Duport, utilizadas como principal referência, e compará-las com o fólio 109, além da partitura do primeiro violoncelo do Quinteto de Cordas Op. 31, Nº 5, de Luigi Boccherini. Embora as comparações revelem várias semelhanças aqui apresentadas entre as referências, elas ainda não fornecem a certeza de que Duport seja, de fato, quem escreveu do próprio punho o fólio 109.

Apesar disso, não descartamos que esta folha inserida no manuscrito Kafka tenha sido escrita com as ideias de Duport, pois os fragmentos ali presentes são definitivamente do tratado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, que estava em elaboração naquele momento conforme demonstrado na seção anterior. Desta forma, podemos concluir que, a pedido de Beethoven, Duport, ou algum de seus discípulos copiou algumas das bases de seus conceitos, com o intuito de apresentar a Beethoven as possibilidades do violoncelo a partir da sistematização que Duport viria a elaborar no tratado, que só seria publicado em 1806.

Certamente, a interação ocorrida entre Beethoven e Duport em 1796, teve um impacto significativo, que colaborou para a consolidação de uma linguagem violoncelística que se desenvolveria ao longo do século XIX. Através deste fólio, com anotações importantes do idiomatismo do violoncelo, além da performance conjunta das duas primeiras Sonatas do Op. 5. Essa colaboração expandiu as possibilidades do instrumento, que se estendeu para a elaboração dos Opp. 69 e 102. Além da composição de três conjuntos de variações para violoncelo e piano. Desta forma, este contexto mudou o rumo do violoncelo já no final do século XVIII.

CAPÍTULO 4

Jean-Louis Duport e a expansão da escrita para o violoncelo: um legado para além do século XIX

Na busca por identificar as relações e influências que Duport pode ter exercido sobre as gerações subsequentes, encontramos uma conexão curiosa e, ao mesmo tempo, bastante significativa a partir de seu Estudo Nº 7 em Sol menor. Este estudo aborda um aspecto que foi explorado e expandido em obras importantes, escritas em períodos posteriores, e que fazem parte do repertório do violoncelo. Para este Estudo, inteiramente composto por sequências de arpejos, Duport (1806, p. 80), em seu Ensaio, define apenas como arpejos, pois o violoncelista prioriza, nesta seção, a abordagem sobre a construção de dedilhados para arpejos realizados em três ou quatro cordas. Desta forma, o autor faz menção a diferentes exemplos de arcadas. No entanto, Duport menciona que "um arpejo consiste nas notas de um acorde tocado em rápida sucessão, o arco passa alternadamente de uma corda para outra" (Duport, 1806, p. 80). Além disso, indica que, ao realizar os arpejos, o arco deve sempre tocar três cordas, e ocasionalmente quatro. Dessa forma, o arco é constantemente utilizado em três seções. Observa-se ainda que, para o violoncelo, é mais comum iniciar com o arco em movimento ascendente (Duport, 1806, p. 80).

Na busca pela denominação que define o golpe de arco empregado nos arpejos do Estudo Nº 7, verificamos que Walden define esta articulação como *ondeggiando*, explicado nos seguintes termos:

> Um arco ligado, *ondeggiando* amplia o conceito de oscilação entre as cordas. Cupis ilustrou seu uso com arpejos, demonstrando que a direção do arco era regulada de forma semelhante à das *batteries* e do *brisure*. Os padrões de arpejo que iniciam em uma corda mais grave começam com o arco para cima e vice-versa para aqueles que iniciam em uma corda mais aguda (Walden, 2004, p. 164).[159]

Da mesma forma, Ivan Galamian (1962, p. 83) descreve este golpe de arco arpejado em seu livro *Principles of violin playing and teaching*:

---

[159] No original: "*A slurred bowing, ondeggiando extends the concept of oscillating between strings. Cupis illustrated its use with arpeggios, demonstrating that bow direction was regulated similarly to that of batteries and brisure. Arpeggio patterns which begin on a lower string commence up-bow and vice versa for those starting on an upper string*" (Walden, 2004, p. 164).

> Esses arpejos de quatro cordas são fáceis, porque a mudança de cordas contribui para o salto. O impulso principal é dado na nota mais grave com a ação vertical dos dedos e da mão. Muitas vezes, especialmente em andamentos mais rápidos, esse impulso chega até o movimento do arco para cima, mas às vezes um impulso secundário será necessário na primeira nota da arcada para cima. A mudança de cordas é feita inteiramente pelo braço, que em velocidades mais rápidas se moverá descrevendo um arco homogêneo e ininterrupto (Galamian, 1962, p. 83).[160]

Em seguida, podemos verificar o excerto do Estudo Nº 7 em Sol menor de Duport, [161] no qual o compositor articula os arpejos de maneira sequenciada em conjuntos de quatro semicolcheias com uma única ligadura.

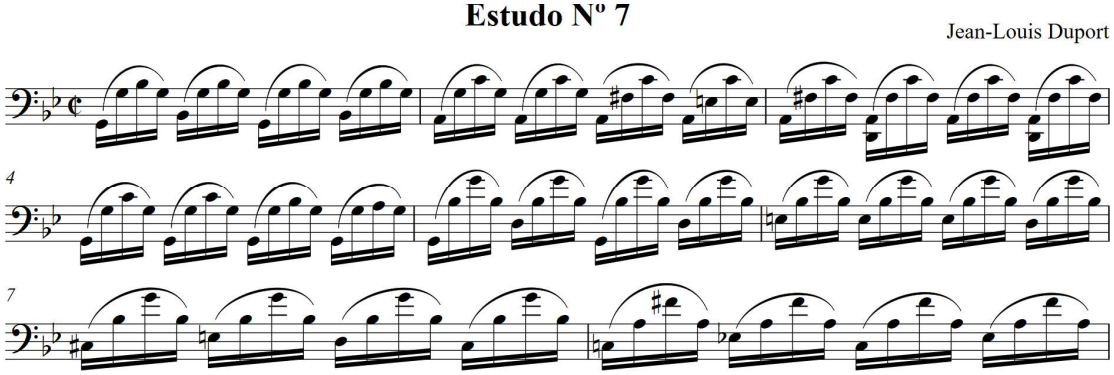


Figura 143: Excerto do Estudo Nº 7 de Jean-Louis Duport
Fonte: a autora.

Certamente Duport não foi o criador do golpe de arco *ondeggiando* ou o primeiro a utilizar esta articulação no violoncelo — pois a encontramos, por exemplo, no *Méthode nouvelle raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle* (1772) do violoncelista François Cupis de Renoussard (1732-1808), um dos discípulos de Martin Berteau. Desta forma, esta articulação aparece brevemente como um dos exemplos das diferentes possibilidades de arcadas para arpejo, como também em uma pequena variação de dois pentagramas da lição 34 de seu método (Cupis, 1772, p. 10 e 42). Apesar disso, Duport foi um dos pioneiros em registrar e exemplificar de maneira

[160] No original: "*Such four-string arpeggios are easy, because the change of strings in itself is helpful to the bounce. The principal impulse is given on the bass note with vertical finger action and vertical hand action. Often, especially in faster tempos, this impulse will carry over into the up-bow, but sometimes a secondary impulse will be needed on the first note of the up-bow. The change of strings is done entirely by the arm, which in faster speeds will move in one smooth and uninterrupted arc"* (Galamian, 1962, p. 83).

[161] Existe uma pequena diferença entre o Estudo Nº 7 da primeira edição de J. L. Duport (1806) e a edição de F. Grützmacher (1895) — que já se encontra na escrita moderna. A edição de Grützmacher não possui o comp. 46 como na primeira edição de Duport, que é referente a repetição do comp. 45.

consistente esta articulação em arpejos no seu tratado, como um efeito técnico-idiomático para o violoncelo, a partir do Estudo Nº 7, que, por sua vez, influenciou A. Piatti, como abordado a seguir.

Neste contexto, direcionamos nossa atenção para o jovem violoncelista italiano, Alfredo Piatti (1822-1901), que em 1832, aos dez anos de idade, procurou admissão como bolsista do Conservatório de Milão, tornando-se aluno de Vincenzo Merighi (1795-1849) por cinco anos (MacGregor, 2001).[162] Nesta época, Merighi já trabalhava na edição do Ensaio de Duport para o idioma italiano,[163] que foi publicado apenas em 1836, pela editora F. Lucca. Curiosamente, após uma apresentação naquele mesmo ano, Piatti foi presenteado com o Ensaio de Duport pelo Conte di Hartig, governador da Lombardia (Barzanò, Belissario, 2001, p. 187),[164] como prêmio e incentivo da academia.

[162] "Vincenzo Merighi, nasceu em Parma em 7 de dezembro de 1795, foi professor no Conservatório de Milão de 1826 a 1849 e, como tal, professor de Alfredo Piatti. Merighi, que é considerado fundador da Escola lombarda de violoncelo, teve entre seus alunos, além de Piatti, Alexander Pezze, Guglielmo Quarenghi e Leonardo Moja" (Straeten, 1971, p. 580). Do original: "*Vincenzo Merighi, born at Parma, December 7, 1795, was professor at the Milan Conservatoire from 1826 to 1849, and as such the teacher of Alfredo Piatti. Merighi, who is looked upon as head of the Lombardian school of violoncello playing, numbered among his pupils, besides Piatti, Alexander Pezze, Guglielmo Quarenghi and Leonardo Moja"* (Straeten, 1971, p. 580).

[163] Vincenzo Merighi também foi responsável pela edição bilingue francês-italiano do Método per il violoncello di J. J. F. Dotzauer, publicada em Milão (1838).

[164] Reedição por Janet et Cotelle de 1824, usando as páginas da primeira edição de Imbault.

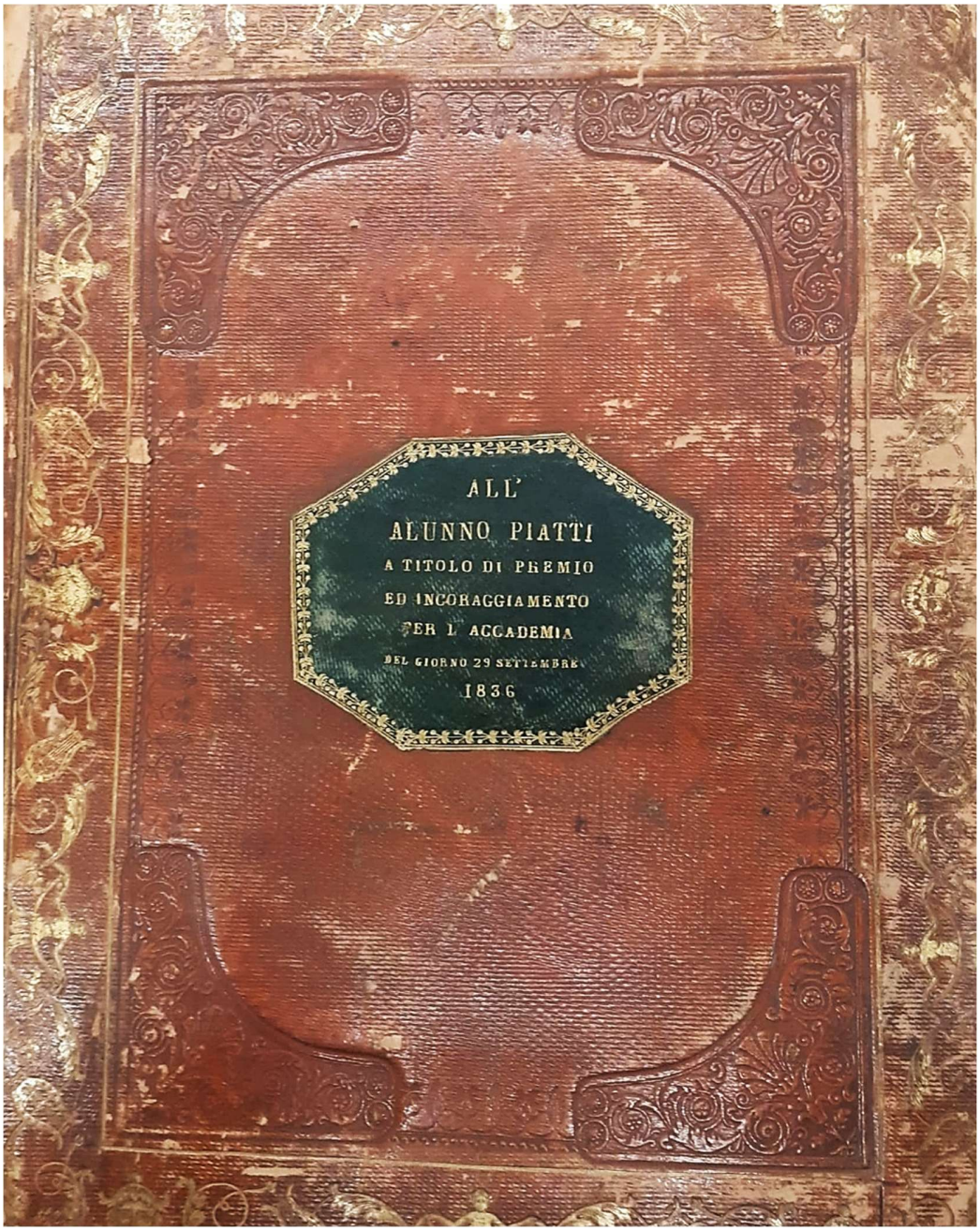


Figura 144: Ensaio de Duport presenteado pelo Conte di Hartig a Alfredo Piatti em 1836. Escrito em sua capa em italiano: "*All' alunno Piatti a tijolo di premio ed incoraggiamento per l' accademia del giorno 29 settembre 1836*", que em português se traduz como "Ao aluno Piatti a título de prêmio e encorajamento da academia a partir do dia 29 de setembro de 1836"
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo.[165]

[165] Aqui expressamos nossos agradecimentos à pesquisadora Dra. Annalisa Lodetti Barzanò (Associazione Alfredo Piatti, Bérgamo) por sua valiosa contribuição como especialista em Piatti e por nos fornecer a foto da capa e estas duas fotos internas do Ensaio de Duport, que se encontra no acervo da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em Bergamo. Não obstante, estivemos em visita ao referido museu, em novembro de 2024, onde esta cópia estava exibida em uma vitrine.

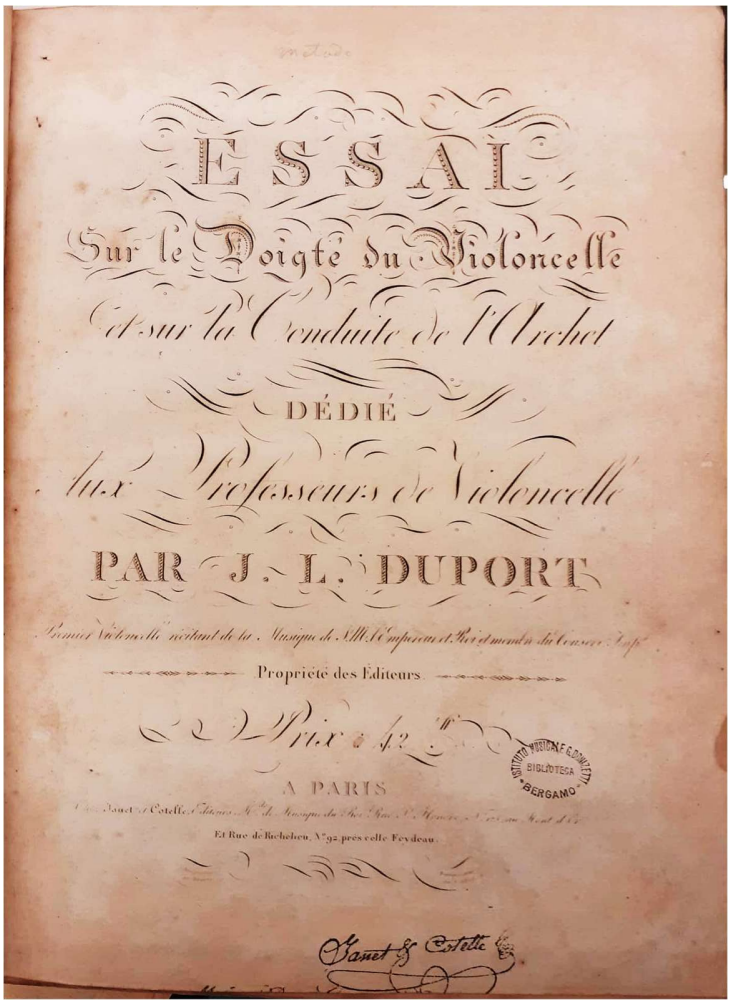


Figura 145: Capa do Ensaio de Duport presenteado pelo Conte di Hartig a Piatti em 1836. Nota-se na barra da página a identificação da Ed. Janet et Cotelle, além disso, que existia alguma inscrição como mencionado pela Dra. Barzanò.
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo.[166]

[166] Segundo Barzanò: "A edição é aquela que o IMSLP identifica como uma edição da Janet et Cotelle, placa 296 (reedição usando as placas de Imbault), [c.1824]. Fotografei a página de título, as primeiras páginas da introdução e um detalhe da página 13 com uma correção. Não há outros sinais de uso, exceto a borda direita das páginas, que está geralmente limpa até cerca da metade do volume e se torna progressivamente mais escura e com marcas de dedos em direção ao final. Em 1836, quando recebeu o volume como prêmio, os exercícios da primeira parte certamente eram fáceis demais para Piatti, e ele provavelmente se interessava apenas pelos últimos exercícios. Contudo, acredito que um volume dado a ele como prêmio deveria ter um valor em si mesmo e não seria apenas um livro de exercícios para uso. Talvez, na parte inferior da página de título, cortada para a encadernação, houvesse uma inscrição autografada do editor atestando a fidelidade da edição ao original? Infelizmente, não podemos saber" (Barzanò, 2024, como mensagem de Messenger).
Do original: "*The edition is the one that IMSLP reports as a Janet et Cotelle edition, plate 296 (Re-issue using Imbault's plates), [c.1824]. I photographed the title page, the first pages of the introduction and a detail of p.13 with a correction. There are no other signs of use except the right edge of the pages which is generally clean up to about halfway through the volume and becomes increasingly dark and with fingerprints towards the end of the volume. In 1836, when he was given the volume as a prize, the exercises in the first part of the volume were certainly too easy for Piatti and he was probably only interested in the last exercises. I think, however, that a volume that was given to him*

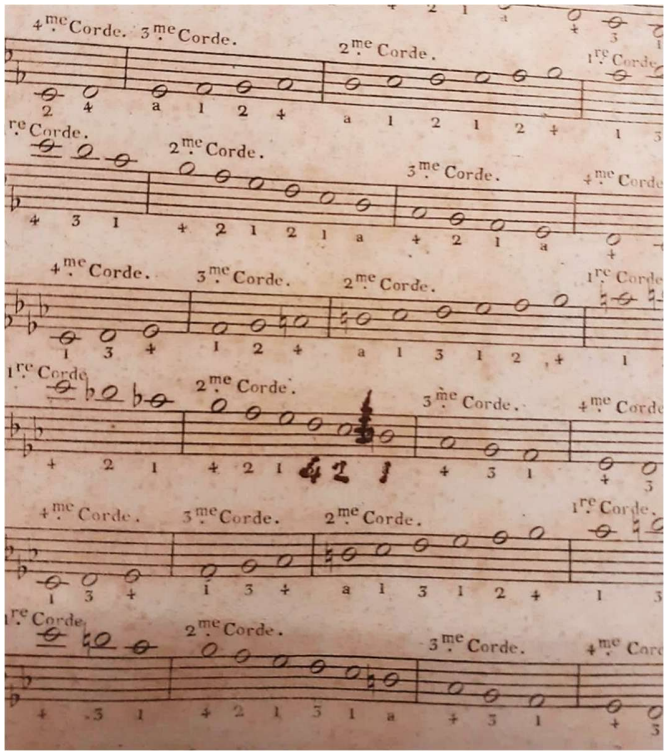


Figura 146: Página 13 do Ensaio de Duport presenteado pelo Conte di Hartig a Piatti em 1836. Esta pág. possui uma correção, apontada por Dra. Barzanò, na escala descendente de Mi*b* menor, pois existe um Ré natural equivocado em que foi cortado e ajustado o dedilhado,[167] provavelmente pelo próprio Piatti.[168]
Fonte: Acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti em Bergamo.

Portanto, é muito provável que Piatti tenha trabalhado os Estudos de Duport com seu professor, enquanto Merighi trabalhava na edição em italiano, ou quando Piatti foi agraciado com um exemplar deste Ensaio em 1836, como aponta Barzanò (2024, como mensagem de Messenger) sobre a presença mais acentuada de marcas escuras de manuseio ao longo da borda direita das páginas, especialmente da metade para o final do Ensaio — notadamente a parte II, referente aos 21 Estudos. Fato este evidenciado pelo seu interesse específico no Estudo Nº 7, que se manifesta de duas formas distintas: primeiramente, em 1840, quando Piatti escreve uma obra intitulada *Canto*

as a prize had to have a value in itself and was not a book of exercises to be used. Perhaps at the bottom of the title page, cut for the binding, there was an autograph inscription from the publisher attesting to the faithfulness of the edition to the original? Unfortunately, we cannot know" (Barzanò, 2024, como mensagem de Messenger).

[167] A edição em italiano de Vincenzo Merighi foi a primeira a apresentar a correção desta escala em Mi*b* menor do Ensaio de Duport. Neste sentido, embora não tenhamos elementos para fazer tal afirmativa, Merighi deve ter visualizado este erro durante o processo de revisão do Ensaio, ou em um eventual encontro/aula com Piatti.

[168] Na Ed. de Lindner esta mesma escala descendente apresenta a escolha de dedilhado corrigido, além de não possuir o Ré natural.

sopra uno Studio di Duport,[169] para voz, violoncelo e piano (ver Apêndice III). Nesta composição, a parte de violoncelo é essencialmente o Estudo Nº 7 de Duport em sua íntegra, na qual Piatti apenas repete os quatro primeiros compassos do Estudo, a fim de estabelecer uma breve introdução à entrada da voz. Na parte vocal, Piatti incorpora o texto da poesia intitulada *La Lontananza – Anacreontica IV* de Felice Romani (1788-1865),[170] poeta e libretista italiano, adaptando-a à melodia da canção, além de estruturar uma parte de acompanhamento do piano, escrita de maneira original por Piatti.[171]



Figura 147: Excerto do manuscrito do *Canto sopra uno Studio di Duport* de Alfredo Piatti.
Fonte: Manuscrito original disponibilizado pelo acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti.

[169] Obra localizada na Biblioteca do Istituto Musicale Gaetano Donizetti, em Bergamo, que é casa das coleções de A. Piatti e P. Locatelli.
[170] O livro *Liriche*, publicado em 1841, cataloga em dois volumes a coleção de poemas de Felice Romani, em vista disso, este poema se encontra no Volume 2 *Odi, Romanze e Anacreontiche*, intitulado "*La Lontananza – Anacreontica IV,* que provavelmente esteve disponível em publicações menores, pois existe uma assinatura "Genova, 1818" na parte inferior da segunda página (Romani, 1841, p. 297-298).
[171] Registro desta obra pode ser assistido no *link* de Youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=FIBQz7t2dWg . Conforme apresentado em nosso terceiro recital de doutorado, em julho de 2024.

Curiosamente, no *Canto sopra uno Studio di Duport* Piatti acentua a primeira nota de cada conjunto de quatro semicolcheias, além de escrever "*sempre marcato il basso*"[172] para a linha melódica do baixo, com a intenção de definir múltiplas vozes.

[172] Baixo sempre marcado.



Figura 148: Excerto do *Canto sopra uno Studio di Duport* de Alfredo Piatti. [173]
Fonte: a autora, a partir de manuscrito original disponibilizado pelo acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti.

[173] Partitura da edição em sua íntegra do *Canto sopra uno Studio di Duport* no Apêndice III.

Ademais, não sendo isso suficiente, no ano de 1865, Piatti compõe os seus 12 Caprichos para violoncelo *solo*, Op. 25, que foram publicados em 1874. Não coincidentemente, o Capricho de Nº 7, em Dó maior, contém o mesmo estilo de escrita do Estudo Nº 7 de Duport, ou seja, grafado integralmente em arpejos.[174] Na verdade, esta escrita pode ser vista como uma expansão da articulação em arpejos, com a utilização de três ou quatro cordas, distribuídos em seis semicolcheias com duas ligaduras, ao invés das quatro semicolcheias com uma ligadura, como exploradas por Duport. Além disso, foi encontrado no manuscrito dos Caprichos para violoncelo *solo* de Piatti um acompanhamento de piano para o Capricho Nº 7, isto posto, até onde se tem conhecimento, não há evidências de outros acompanhamentos relacionados aos seus Caprichos, o que aponta certa predileção de Piatti por este Capricho em particular e, ao mesmo tempo, abre mais possibilidades de inclusão desta obra em programas de recitais com piano.

[174] A semelhança aqui também se refere à coincidência numérica, ao nosso ver, proposital.

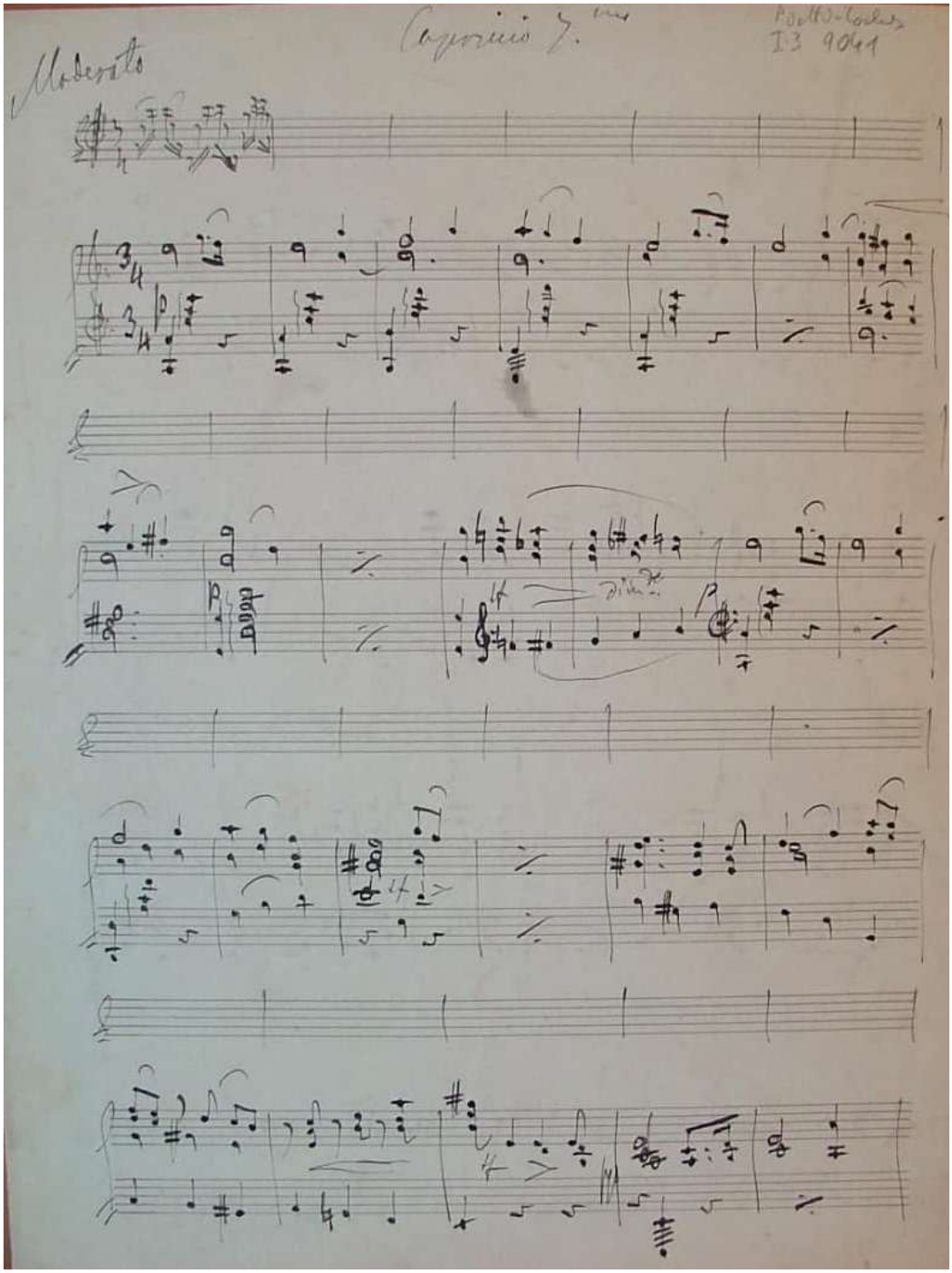


Figura 149: Primeira página do acompanhamento para piano do Capricho Nº 7 composto por Piatti.
Fonte: manuscrito original disponibilizado pelo acervo da coleção Piatti-Lochis, da Biblioteca Civica Angelo Mai, na seção da Biblioteca Istituto Musicale Gaetano Donizetti em colaboração com a Associazione Alfredo Piatti.

Sabendo da indicação deste golpe de arco como *ondeggiando*, decidimos intitular a sequência de arpejos com esta articulação de arcada que envolve o emprego de três ou quatro cordas

como “escrita textural”, pois a execução desta articulação soa, de fato, como uma massa sonora que reflete a condução harmônica. Ademais, a partir do apoio que o arco exerce em determinada nota, cria o efeito de uma melodia simultânea ao movimento harmônico, como pode ser verificado no excerto do Capricho Nº 7 de Piatti abaixo. No entanto, para enfatizar a escrita de múltiplas vozes, o violoncelista escreve “*ben marcato il basso*”,[175] além de destacar uma segunda voz na linha do baixo, utilizando-se do apoio das notas mais graves. Neste caso, Piatti escreve uma linha melódica simultaneamente a um movimento harmônico, que cria uma textura musical relativamente intrincada para um instrumento melódico como o violoncelo, como resultado do *Ondeggiando* em andamento rápido. Em outras palavras, uma textura implícita por uma linha melódica auto acompanhada, na qual um instrumento não harmônico é capaz de executar múltiplas vozes, criando uma linha melódica acompanhada.



Figura 150: Excerto dos comps. 1-6 do Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti.
Fonte: a autora.

Além da expansão dos arpejos no Capricho Nº 7, que envolve seis semicolcheias, Piatti amplia a extensão intervalar do arpejo para quatro oitavas, na seção final da obra. Intervalo este que contempla todo o registro do violoncelo.

[175] Assim como Piatti escreveu “*sempre marcato il basso*” no *Canto sopra uno Studio di Duport*, o violoncelista replica no Capricho Nº 7 esta mesma ideia de múltiplas vozes. O que não está presente no Estudo original Nº 7 de Duport.

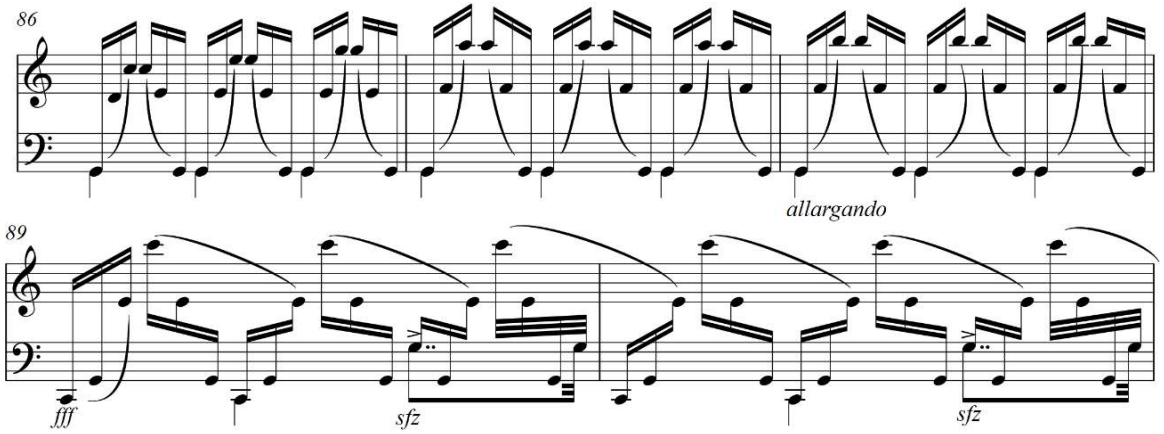


Figura 151: Excerto dos comps. 86-90 do Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti.
Fonte: a autora.

Para a realização dos arpejos presentes no Estudo Nº 7 de Duport, bem como no Capricho Nº 7 de Piatti, é fundamental o domínio da distribuição do peso do braço direito em níveis diferentes de resistência das quatro cordas. Duport (1806, p. 165) aborda no Artigo VII do Capítulo XVIII de seu tratado, que o ataque e a pressão da passagem do arco na corda devem ser ajustados proporcionalmente à resistência e ao comprimento das cordas, na busca de equalizar as nuances sonoras durante a passagem do arco entre três ou quatro cordas do violoncelo. A partir deste controle refinado do arco, Duport destaca que: "Estou plenamente ciente de que os vários tipos de arcadas são de grande importância na expressão e que serão adquiridos mais facilmente por esse meio, pois oferecem consideravelmente mais atração por sua variedade [...]" (Duport, 1806, p. 163).[176] Desta forma, além do desenvolvimento da forma da mão esquerda, é possível considerar que uma das intenções deste Estudo seja justamente de refinar o controle da função mecânica, consequentemente, por meio das articulações de cada um dos cinco dedos da mão direita para a condução do arco, a fim de unificar, no sentido de igualdade e qualidade, o som produzido no instrumento.

Notadamente, para Piatti, a prática de arpejos também serve para o desenvolvimento de uma boa formação da mão direita do arco. Como igualmente ocorre, por exemplo, em seu Capricho Nº 5, em que combina arpejos com técnicas de *ricochet,* além de *staccato volante*, o que exigem o

[176] No original: "*Je sais bien que la variété des coups d'archet entre pour beaucoup dans l'expression, et cette expression s'acquerrera d'autant plus aisément que ce travail offre infiniment d'attrait par sa variété* [...]" (Duport, 1806, p. 163).

controle preciso da distribuição do arco, ao mesmo tempo em que se utiliza da flexibilidade das articulações dos dedos da mão direita.

Piatti, em uma seção de seu *Méthode de Violoncelle*, apresenta exercícios para o pulso da mão direita utilizando-se de colcheias com distâncias intervalares de segundas a oitavas. Isto posto, Piatti aponta que: "A transição de uma corda para outra é realizada pelo pulso, sem mover a parte superior do braço" (Piatti, 1882, p. 27),[177] por conseguinte, a passagem do arco de uma corda à outra reflete no desenvolvimento da flexibilidade no movimento das articulações dos dedos da mão direita. Esta mesma abordagem pode ser vista na execução dos arpejos da referida escrita textural.

Ginsburg (1983, p. 89) indica que as técnicas virtuosas encontradas nas obras de Piatti evidenciam sua importância histórica e contribuições para o desenvolvimento técnico e do repertório do violoncelo. Deste modo, Ginsburg afirma que as obras de Piatti apresentam:

> "Ricas passagens de técnica em *legato* e *staccato*, uso amplo e variado de cordas duplas, incluindo décimas, acordes e arpejos, desenvolveu técnicas de golpes de arco, com destaque para os golpes graciosos e "saltados" em particular (*spiccato*, *staccato volante* em arpejos, entre outros), diferentes tipos de técnicas harmônicas (harmônicas naturais e artificiais), uma "cadeia" de trinados, passagens cromáticas brilhantes e técnica de "auto acompanhamento" — todos estes elementos servem para caracterizar Piatti como um representante da corrente romântica virtuose. No segundo período de sua atividade criativa, marcado pela composição de concertos e sonatas, a técnica do instrumento não desempenhou um papel tão auto dominante, embora o caráter virtuoso também fosse destacado. Isso é visto em exemplos do Segundo Concerto (Ré Menor) com cordas duplas e "auto acompanhamento"" (Ginsburg, 1983, p. 89).[178]

Segundo os apontamentos de Ginsburg, pode-se identificar a presença de três termos em inglês que são mencionados, ao mesmo tempo em que juntos apontam à referida escrita textural: "*flying spiccato*" em arpejos, o golpe de arco "*bouncing*", e principalmente o "*self-accompaniment*", nomenclaturas que, publicadas em tradução para o idioma inglês na década de 1980, o autor encontrou para referenciar a técnica de múltiplas vozes auto acompanhada,

---

[177] No original: "*The transition from one string to another is performed by the wrist, without moving the upperpart of the arm*" (Piatti, 1882, p. 27).

[178] No original: "*Rich passage technique in legato and staccato, wide and various use of double stops including tenths, chords and arpeggios, developed stroke technique, gracious and "bouncing" in particular (spiccato, flying spiccato in arpeggios, etc.), different kinds of harmonic techniques (natural and artificial harmonics), a "chain" of trills, brilliant chromatic passages, and "self-accompaniment" technique-all serve to characterize Piatti as a representative of the virtuoso romantic trend. In the second period of his creative activity, marked by his composition of concertos and sonatas, the technique of the instrument did not play so self-dominating a role, though virtuoso character was also featured. This is seen in examples from the Second Concerto (D Minor) with double stops and "self-accompaniment""* (Ginsburg, 1983, p. 89).

notadamente apresentada nas obras de Piatti já mencionadas, como também por exemplo em seu Concerto Nº 2 Op. 26 (1877), além do Concertino para violoncelo Op. 18 (1863).

Ademais, vale destacar que Piatti ainda elaborou um de seus arranjos mais importantes, ao reconstruir a Sonata em Ré maior para violoncelo e piano de Pietro Locatelli (1695-1764),[179] publicada em 1894, com material oriundo das Sonatas em Ré maior Nº 6 (*Allegro* e Minuetto) e em Ré menor Nº 12 (*Adagio*) para violino e contínuo, ambas do Op. 6, ou seja, uma combinação de três movimentos, de duas Sonatas distintas. Em seu arranjo, Piatti insere uma *coda* final, de autoria própria, utilizando a referida escrita textural, desta vez em arpejos com oito semicolcheias e duas ligaduras. Este, um padrão de técnica de arco comumente associado ao repertório do violino. Porém, entre o final do século XVIII e início do século XIX, nenhum compositor importante do cenário musical europeu havia empregado esta articulação de forma extensiva no repertório do violoncelo até então. Assim, podemos indicar J. L. Duport como o precursor da utilização dessa escrita textural para violoncelo, influenciando Piatti e compositores posteriores, como demonstrado adiante. Note-se, no entanto, a presença de pontos de *staccato* na *coda* da Sonata de Locatelli, conforme elaborada por Piatti. O que deixa ainda mais evidente o nível de detalhamento e sutileza do golpe de arco ao qual nos referimos como escrita textural. Uma combinação de sequência de arpejos em múltiplas cordas, executados em velocidade rápida, com o detalhamento do "*ricochet*", que faz a vareta do arco saltar, enquanto a crina se mantém em contato com a corda. Neste caso, a presença dos pontos de *staccato* representa uma evolução da notação deste golpe de arco.

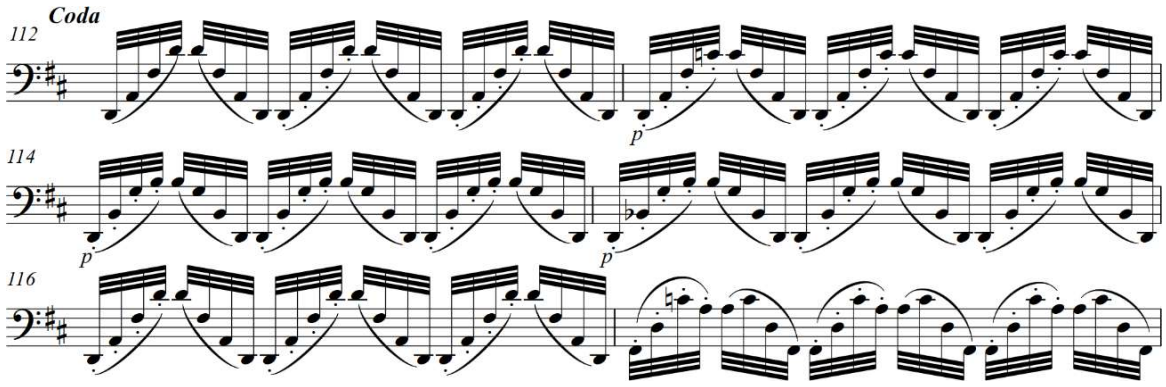


Figura 152: Excerto da *coda* final da Sonata em Ré maior para violoncelo e piano de Alfredo Piatti.
Fonte: a autora.

[179] Da mesma forma que Alfredo Piatti, Pietro Locatelli também nasceu na cidade de Bergamo, Itália.

Esta possibilidade idiomática, enquanto elemento da escrita textural, se desenvolve ainda mais em 1896, quando encontramos presente na área do segundo tema do primeiro movimento do monumental Concerto para violoncelo em Si menor, Op. 104 de A. Dvořák.[180] Desta forma, a referida articulação, que por muito tempo foi predominantemente utilizada com a função de mero acompanhamento, assume um papel de elemento textural como parte do encadeamento harmônico do segundo grupo temático, complementado pela condução harmônica realizada pelas madeiras (flauta, clarinete e oboé), deste que vem a ser um dos concertos mais importantes da literatura do instrumento.[181]

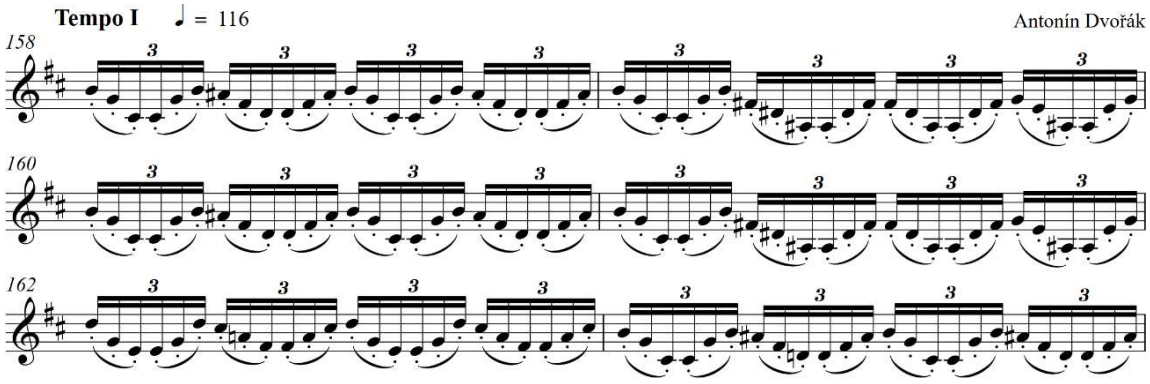


Figura 153: Excerto da área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto para violoncelo em Si menor, Op. 104, de Antonín Dvořák.
Fonte: a autora.

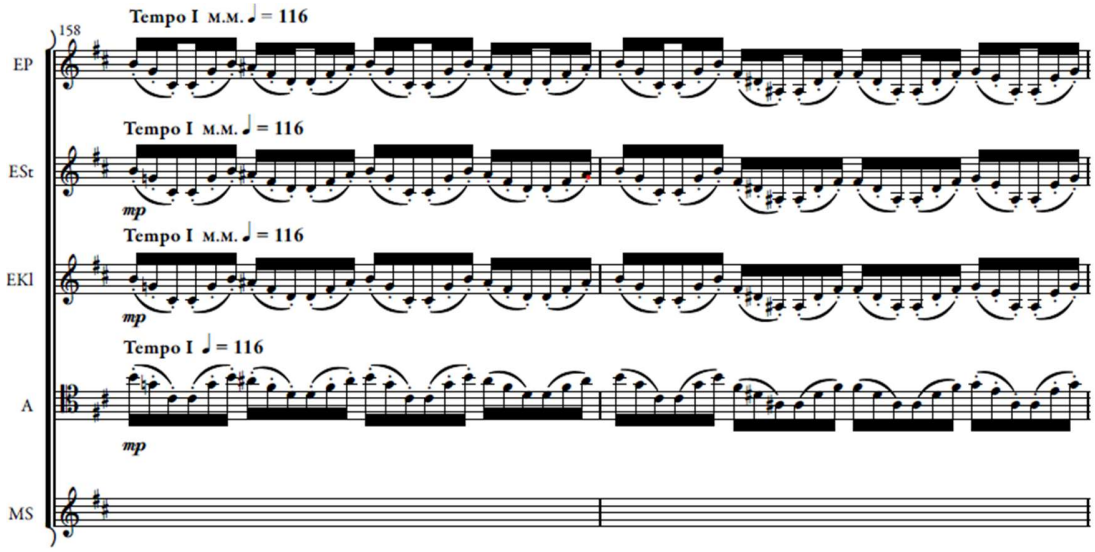
O violoncelista Yuriy Leonovich fez uma edição comparativa do Concerto em Si menor, Op. 104 de A. Dvořák (Ed. Leonovich, 2022)[182] baseada na transcrição de cinco fontes: a primeira

[180] Uma obra ou conjunto de obras é considerado monumental quando influencia significativamente o curso estilístico da história da música ou, até mesmo, a escrita para um determinado instrumento, a exemplo do ciclo das seis Suítes de Bach, as cinco Sonatas de Beethoven e o Concerto de Dvořák. Desta forma, o Concerto para violoncelo em Si menor, Op. 104 de A. Dvořák, exemplifica essa grandiosidade, sendo uma das obras mais importantes do repertório para o instrumento e um marco do período romântico. Sua orquestração grandiosa caracterizada pelo equilíbrio entre o violoncelo solista e a orquestra, além disso, este Concerto exige extremo virtuosismo do violoncelista, com passagens tecnicamente desafiadoras e lirismo intenso que evidencia a expressividade do instrumento.

[181] Certamente o Estudo Nº 7 de Duport não é a primeira obra que utiliza esta articulação para o violoncelo, mas provavelmente é uma das mais relevantes. Esta pesquisa mostra o desenvolvimento de uma das influências que Duport deixou por meio de seu tratado, neste caso, o Estudo Nº 7 em anexo, que por sua vez, influenciou Piatti, nas três obras em destaque neste trabalho. Embora esta pesquisa não liste todas as obras que empregam a referida escrita textural, durante o século XIX percebemos uma expansão e utilização desta escrita. Deste modo, queremos enfatizar esta articulação, que foi pouco utilizada no século XVIII — sendo seu uso de forma técnica ou como breve acompanhamento —, mas que culminou no segundo tema do primeiro movimento de uma das obras mais importantes da literatura do instrumento, o Concerto para violoncelo em Si menor, Op. 104, de A. Dvořák, conforme discutido adiante.

[182] Edição disponível em: https://yuriyleonovich.com/product/799241-dvorak-cello-concerto-op-104-urtext-comparative-edition-score

edição da parte orquestral (*score*) (março, 1896), a primeira edição da parte do violoncelo *solo* (março, 1896), a primeira edição da redução para piano (março, 1896), o manuscrito autógrafo da parte orquestral (*score*),[183] além de um manuscrito incompleto da parte do violoncelo *solo* (anônimo) e que retrata a obra em fase de composição, com uma *coda* final encurtada e compassos em branco no primeiro movimento.[184] Isto posto, verifica-se que, no manuscrito autógrafo de Dvořák, a escrita textural, presente na área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto, inicia com o uso do *staccato* ligado, seguido por semicolcheias apenas com ligaduras, que subentende-se que seria um *simile*. Como visto, na primeira edição já está consolidada a escrita textural em todo o excerto.



[183] Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP463856-PMLP14438-Dvorak_-_Cello_Concerto_Facsimile.pdf (IMSLP).

[184] O manuscrito da parte de violoncelo *solo* mais antigo do Concerto em Si menor, Op. 104 de Dvořák, foi encontrado no arquivo pessoal de Alwin Schroeder (1855-1928), que permaneceu sob a guarda da família de um de seus alunos mais estimados por volta da década de 1920 (Whitaker, 2023). Schroeder apresentou a obra com a Orquestra Sinfônica de Boston nos dias 18 e 19 de dezembro de 1896, poucos dias depois da estreia nos Estados Unidos, realizada pelo violoncelista americano Franz Listemann em 6 de dezembro de 1896, em Nova York — onde a maior parte da obra foi composta (Smaczny, 1999, p. 93). Ao que parece, segundo Solow (2025, como mensagem de e-mail) a performance de Listemann em Nova York consistiu apenas dos dois últimos movimentos. O que transforma a performance de Schroeder na estreia norte americana da obra.

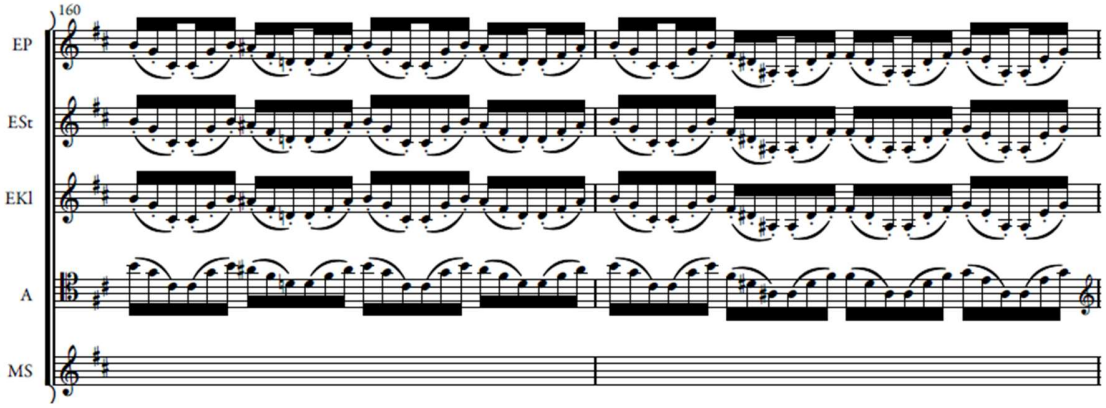


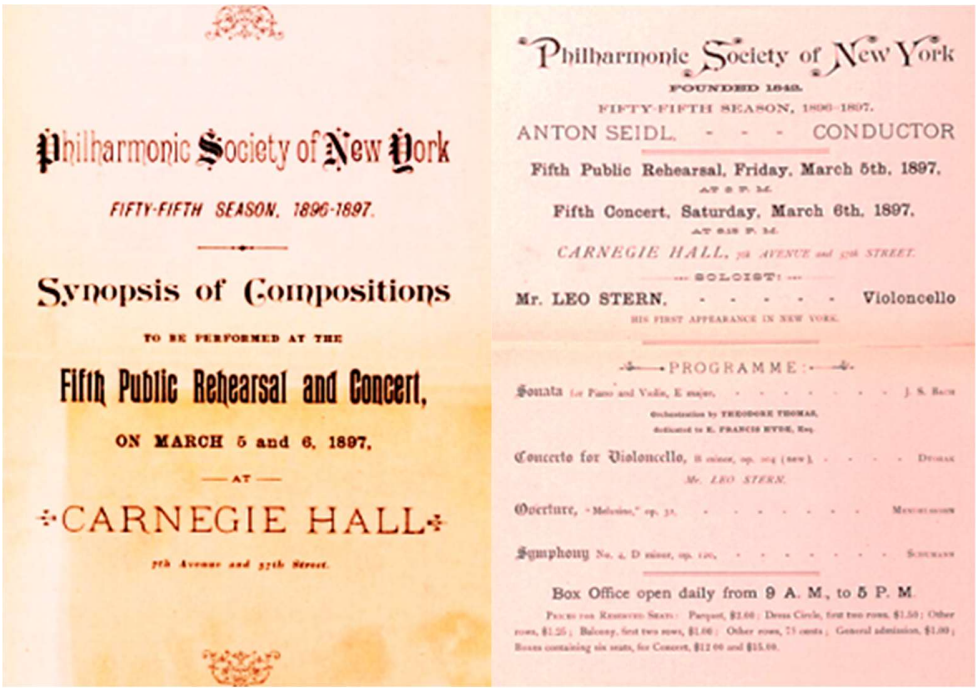
Figura 154: Excerto da área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto em Si menor de Antonín Dvořák, Op. 104, comps. 158-161, referente a cinco fontes: 1ª edição (*score*), 1ª edição (violoncelo *solo*), 1ª edição (redução para piano), o manuscrito autógrafo (*score*) e o manuscrito (violoncelo *solo*).
Fonte: (Dvořák Ed. Leonovich, 2022).

Uma análise minuciosa do manuscrito autógrafo da grade orquestral nos revela detalhes que elucidam o processo composicional da obra, ao mesmo tempo em que evidencia o processo de revisão realizado ao longo de sua elaboração, como também a importância de, pelo menos, três violoncelistas, que, até certo ponto, colaboraram com o compositor, como apontam Smaczny (1999, p. 86-87), Whitaker (2023), e Krehbiel (1897) em suas notas de programa da Philharmonic Society of New York: Josef Hollmann (1852-1927), Alwin Schroeder,[185] e Hanuš Wihan (1855-1920). Esses aspectos nos fornecem melhor compreensão da evolução do pensamento e da escrita de Dvořák até a data de estreia.

Dvořák originalmente planejou que o violoncelista tcheco Hanuš Wihan realizasse a estreia da obra em um concerto da Sociedade Filarmônica de Londres, sob sua própria regência. Entretanto, por conflitos de agenda, Wihan não pôde se comprometer com a data proposta, em vista disso, sugeriu uma alternativa de mudar a data para abril de 1896 (Smaczny,1999, p. 91). No entanto, a Sociedade Filarmônica de Londres manteve a apresentação na data inicial, além de informar a Dvořák a contratação do violoncelista britânico Leopold Stern (1862-1904) para este

[185] Segundo as notas de programa da Filarmônica de Nova York, naquela época intitulada de Philharmonic Society of New York, no concerto do dia 6 de março de 1897, no Carnegie Hall com Stern à frente da orquestra para tocar o Concerto em Si menor, Op. 104 — um ano depois de sua estreia —, apontam que: "acredita-se que grande parte das sugestões de passagens de bravura no concerto foi sugerido pelo Sr. Alwin Schroeder de Boston, que foi frequentemente consultado por Dvořák enquanto a composição estava em andamento" (Krehbiel, 1897). Do original: "*It is said that much of the bravura work in the concerts was suggested by Mr. Alwin Schroeder of Boston, who was frequently consulted by Dr. Dvořák while the composition was in hand*" (Krehbiel, 1897).

concerto. Deste modo, a estreia mundial oficial foi realizada por Stern sob a regência de Dvořák, em 19 de março de 1896 (Smaczny,1999, p. 90-91).



Philharmonic Society of New York

FIFTY-FIFTH SEASON, 1896-1897.

Synopsis of Compositions

TO BE PERFORMED AT THE

Fifth Public Rehearsal and Concert,

ON MARCH 5 and 6, 1897,

— AT —

CARNEGIE HALL

7th Avenue and 57th Street.

Philharmonic Society of New York

FOUNDED 1842.

FIFTY-FIFTH SEASON, 1896-1897.

ANTON SEIDL, - - - CONDUCTOR

Fifth Public Rehearsal, Friday, March 5th, 1897,

AT 8 P. M.

Fifth Concert, Saturday, March 6th, 1897,

AT 8:15 P. M.

CARNEGIE HALL, 7th AVENUE and 57th STREET.

SOLOIST:

Mr. LEO STERN, - - - - - Violoncello

HIS FIRST APPEARANCE IN NEW YORK.

PROGRAMME:

Sonata [illegible] J. S. Bach

Orchestration by THEODORE THOMAS,

dedicated to E. FRANCIS HYDE, Esq.

Concerto for Violoncello, [illegible] Dvořák

Mr. LEO STERN.

Overture, [illegible] Mendelssohn

Symphony [illegible] Schumann

Box Office open daily from 9 A. M., to 5 P. M.

[illegible]

Figura 155: Programa da Philharmonic Society of New York no Carnegie Hall, em que Leopold Stern solou o Concerto em Si menor, Op. 104 de Dvořák, em 6 de março de 1897.
Fonte: (Krehbiel, 1897).

Vale destacar que, em 1883, Stern se tornou aluno na Royal Academy of Music, onde estudou com Alessandro Pezze e Alfredo Piatti, que viveu em Londres por cerca de 50 anos (de 1847 a 1897). Posteriormente, continuou seus estudos por um ano em Leipzig com Julius Klengel (Walden, 2001), e Karl Davydov — que também foi professor de Wihan,[186] em São Petersburgo (Campbell, 2004, p. 51).[187]

É curioso notar que, aquilo que denominamos escrita textural, na verdade, não veio a ser a primeira escolha de Dvořák para os comps. 158-165 e 285-292, do primeiro movimento, como podemos ver no manuscrito da parte orquestral datado de 1894-1895. De acordo com Smaczny

[186] Curiosamente, Wihan possui uma conexão direta através de sua linhagem de professores de violoncelo, com Jean-Louis Duport — no sentido de que, neste período, a cultura musical era principalmente de tradição oral, além de se consolidar em uma forte relação de mestre e discípulo. Nesse contexto, é possível traçar uma linha que conecta J. L. Duport a H. Wihan: Duport teve como aluno Johann Jacob Kriegk, que, por sua vez, foi professor de Friedrich Dotzauer; este ensinou Karl Schuberth, que posteriormente deu aulas para Karl Davidov, mestre de H. Wihan (Campbell, 2004, p. 31, 49).

[187] Existe uma divergência de informação dentro da pesquisa biográfica sobre em qual lugar Stern teve aulas com Davidov: em Leipzig segundo Walden (2001), ou São Petersburgo como afirma Campbell (2004, p. 51).

(1999, p. 87), uma performance privada na casa de Josef Hlávka — fundador da Academia Tcheca de Artes e Ciências e confidente de Dvořák —, em Lužany, foi apresentada por Wihan com o próprio Dvořák ao piano, em setembro de 1895 — seis meses antes da estreia oficial em Londres.

Quanto à adição da escrita textural nos comps. 158-165 e 285-292, do primeiro movimento, pesquisas indicam (Smaczny,1999; Šourek, 1955) que Dvořák manteve uma relação estreita com Wihan — a quem a obra foi dedicada — que deu sugestões extensas a Dvořák durante o processo composicional. Algumas dessas sugestões foram prontamente aceitas e outras — como adicionar uma Cadência virtuosística ao terceiro movimento, escrita pelo próprio Wihan — não chegaram à partitura final (Smaczny, 1999, p. 90). Notadamente, como ponte de conexão com o presente trabalho, Smaczny afirma:

> Wihan sugeriu uma série de mudanças significativas na parte solo no primeiro e segundo movimentos, algumas das quais Dvořák viu o benefício e aceitou. Uma das sugestões mais marcantes de Wihan dizia respeito ao acompanhamento solo de violoncelo na seção de transição na exposição solo do primeiro movimento (compassos 158-65). As intenções originais de Dvořák eram uma oscilação elaborada de semicolcheia, mas um tanto monótona, [...]; ele então mudou para uma forma mais elaborada de figuração de semicolcheia [...] que em muitos aspectos era ainda menos satisfatória. Wihan parece tê-lo persuadido a adotar uma figura muito mais ousada, baseada em tercinas de semicolcheias descendente e ascendentes [...], na qual ele finalmente decidiu (Smaczny, 1999, p. 87).[188]

Na edição crítica de Otakar Šourek (1955) baseada no manuscrito orquestral do compositor, também faz referência a esta passagem sugerida por Wihan a Dvořák:

> Antes de Dvořák ter sua partitura copiada para impressão, ele realizou a revisão usual: adicionou em tinta vermelha algumas retificações na música e orquestração, além de algumas inserções. Hanuš Wihan também escreveu suas sugestões quanto à revisão da parte do violoncelo solo diretamente na partitura: no primeiro movimento, nos compassos 158-176, 285-303 [...] (Šourek, 1955, p. 142).[189]

---

[188] No original: "*Wihan suggested a number of significant changes to the solo part in the first and second movements, some of which Dvořák saw the benefit of and accepted.' One of the most striking of Wihan's suggestions concerned the cello solo accompaniment in the transition section in the solo exposition of the first movement (bars 158-65). Dvořák's original intentions had been a workmanlike, but rather dull, semiquaver oscillation […]; he then moved towards a fussier form of semiquaver figuration […] which in many ways was even less satisfactory. Wihan seems to have persuaded him to adopt the much bolder figure based on falling and rising semiquaver triplets […] on which he finally settled*" (Smaczny, 1999, p. 87).

[189] No original: "*Before Dvořák had his score copied for the press, he carried out the usual revision: he added in red ink some emendments in the music and orchestration, and some insertions. Hanuš Wihan, too, wrote his suggestions as to the revision of the solo violoncello part directly into the score: in the first movement, in bars 158-176, 285-303* […]" (Šourek, 1955, p. 142).

Deste modo, fica evidente que Wihan foi o responsável por sugerir a Dvořák essa escrita tão específica para o violoncelo *solo*. Isso se confirma pelo fato de que, conforme observado por Whitaker (2023): "O manuscrito recentemente descoberto, que tem seções em branco, pode ter sido parte de uma consulta inicial que Dvořák teve com seu colega alemão-americano, o violoncelista Alwin Schroeder, em Nova York"[190] — uma versão do concerto anterior ao encontro com Wihan —, que também antecede à morte de Josefina, em 27 de maio de 1895, e a consequente inserção de uma das canções favoritas de sua cunhada, *Lasst mich allein* — em inglês, *Leave me Alone* — a primeira do ciclo de quatro canções do Op. 82 de Dvořák (Smaczny,1999, p. 81). Esta versão em posse de Schroeder contém uma *coda* consideravelmente reduzida, além de diversas discrepâncias com relação à versão final, que atestam ser aquele um trabalho ainda em andamento. Como podemos visualizar a seguir, no manuscrito da parte de violoncelo *solo* (1894-1895), a passagem ainda apresenta alguns compassos em branco,[191] exatamente aqueles referentes ao que denominamos de escrita textural.

Este manuscrito foi exibido pela primeira vez ao público na cidade de Nova York em abril de 2014, na Dvořák American Heritage Association, em conjunto com a Violoncello Society Inc, tendo sido escrito entre 1894 e 1895. Além disso, contém um final muito mais curto no último movimento (*coda*), o que demonstra que a maior parte da composição foi feita enquanto Dvořák ainda morava na cidade de Nova York. Embora o tema da canção de Dvořák "*Leave me Alone*" já estivesse presente no segundo movimento, ele não aparece na *coda* final do último movimento deste manuscrito. Ademais, o primeiro movimento apresenta grandes lacunas nos comps. 158-165 e 285-292, que foram deixados completamente em branco. Isso indica que, embora ainda inacabada, a obra já estava bem avançada antes de o compositor retornar definitivamente a Praga, em abril de 1895. De fato, Schroeder executou a obra com a Orquestra Sinfônica de Boston em 18 e 19 de dezembro de 1896, poucos dias após sua estreia nos Estados Unidos, com o violoncelista Franz Listemann e a Philharmonic Society of New York, que ocorreu em 6 de dezembro de 1896 (Smaczny, 1999, p. 93). Segundo Solow (2025, como mensagem de e-mail), essa apresentação em

---

[190] No original: "*The recently discovered manuscript, which has blank sections, may have been part of an early consultation that Dvořák had with his German-American colleague, cellist Alwin Schroeder, in New York.*" (Whitaker, 2023).

[191] Aqui expressamos nossos agradecimentos a Jeffrey Solow, professor de violoncelo e música de câmara da Temple University (Filadélfia), e ex-presidente da Violoncello Society of New York, por disponibilizar gentilmente a cópia do manuscrito da parte de violoncelo *solo*, encontrado nos arquivos de Alwin Schoreader, além de fornecer extensa documentação e informações detalhadas sobre este manuscrito em particular, bem como sobre a estreita relação entre Dvořák e o violoncelista germânico-americano Alwin Schroeder, registradas em trocas de e-*mails*.

Nova York incluiu apenas os dois últimos movimentos da obra, o que torna a apresentação de Schroeder a estreia norte-americana da obra completa — informação confirmada pela Coleção Digital do Carnegie Hall, visto que o programa parece ser de um concerto um tanto festivo, com cinco solistas diferentes sob a regência de Walter Damrosch.

Assim, duas notas de programa da Philharmonic Society of New York destacam a importância de Alwin Schroeder no processo composicional da obra. Estas se referem aos concertos de Leopold Stern, realizados em 5 e 6 de março de 1897, no Carnegie Hall, com a Philharmonic Society of New York, sob a regência de Anton Seidl (a estreia de Stern em Nova York e a primeira execução completa da obra na cidade de Nova York); além de outro concerto com Beatrice Harrison, realizado em 6 de fevereiro de 1916, que interpretou o concerto de Dvořák com a mesma orquestra, na mesma sala de concertos, sob a regência de Josef Stransky. Em ambas as notas do programa, é mencionado que Dvořák consultou Schroeder frequentemente durante o processo composicional e que a maioria das "passagens de bravura" deste concerto foram resultado dessa colaboração (Krehbiel, 1887; Humiston, 1916).



Figura 156: Excerto referente aos compassos em branco do manuscrito da parte de violoncelo *solo* (1894-1895) originalmente do acervo do violoncelista Alwin Schroeder.[192]
Fonte: (Dvořák, 1894-1895).

[192] Este manuscrito foi exibido pela primeira vez ao público na cidade de Nova York em abril de 2014, na Dvořák American Heritage Association (DAHA).



Figura 157: Excerto referente aos compassos em branco do manuscrito da parte de violoncelo *solo* (1894-1895) originalmente do acervo do violoncelista Alwin Schroeder.
Fonte: (Dvořák, 1894-1895).

No entanto, Solow (2025, como mensagem de e-mail) sugere que Wihan escreveu esta passagem, referente à escrita textural, de próprio punho para Dvořák. O que reflete a importância da colaboração compositor-intérprete.

Todavia, o fato de Dvořák ter trabalhado extensivamente na linha *solo* do violoncelo em ambas as passagens, na busca de uma sonoridade específica para o instrumento, com a colaboração de Wihan, resultou no desenvolvimento da referida escrita textural (ver figs. 158-161). Aspecto que cronologicamente demonstra a evolução desta escrita, em particular, que vai do Estudo de

Duport Nº 7, passando pelo Capricho Nº 7 de Piatti, e que culmina nesta passagem específica da área do segundo tema do Concerto para violoncelo de Dvořák.[193]

Em vista disso, no primeiro pentagrama, nota-se que Dvořák experimentou uma sequência de intervalos em terças com ligaduras, notadamente com o uso de uma tinta preta referente a que o compositor estava escrevendo a partitura orquestral. No segundo pentagrama, o compositor modifica essa sequência de terças de forma padronizada, desta vez, possivelmente utilizando um lápis grafite ou de tinta mais clara — o que sugere que ainda estava experimentando texturas sonoras e articulações, ambas as possibilidades cruzadas de tinta, em sinal de descarte em favor da terceira opção. Por fim, no terceiro pentagrama, existe uma sequência de arpejos, que fazem uso de três cordas em semicolcheias ligadas — a referida escrita textural, que Wihan sugeriu para Dvořák —, a serem tocadas em tempo primo, de semínima equivalente a 116 bpm, como destacado no manuscrito.



Figura 158:Excerto dos comps. 156-160, p. 20, da área do segundo tema em Si menor - exposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (*score*).
Fonte: (Dvořák, manuscrito autógrafo, 1894-1895, p. 20).



Figura 159: Excerto dos comps. 161-165, p. 21, da área do segundo tema em Si menor - exposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (*score*).
Fonte: (Dvořák, manuscrito autógrafo, 1894-1895, p. 21).

[193] A literatura não fornece evidências de uma conexão direta entre Wihan e Piatti — entretanto encontrarmos a informação que Wihan executou um dos Concertos para violoncelo de Piatti em 1882 (wikipedia, 2023). Embora, é possível supor que, no período em que Dvořák escrevia seu Concerto Op. 104, a referida escrita textural já era um recurso idiomático amplamente reconhecido pelos violoncelistas. Isso se deve, muito provavelmente, à influência transmitida de Duport a Piatti e, a partir deste, às gerações seguintes, incluindo Wihan, cuja sugestão a Dvořák reflete esse conhecimento.



Figura 160: Excerto do comps. 292-297, p. 37 da área do segundo tema em Si maior - reexposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (*score*).
Fonte: (Dvořák, manuscrito autógrafo, 1894-1895, p. 37).

Este exemplo em particular deixa bem claro o uso dos pontos de *staccato* que tão bem caracterizam a sonoridade da escrita textural, como uma combinação de arpejos rápidos em *ondeggiando,* conforme mencionada por Walden (2004, p. 164-165), com a sutileza do *ricochet*.



Figura 161: Excerto dos comps. 298-304, p. 38 da área do segundo tema em Si maior - reexposição do primeiro movimento do Concerto em Si menor de A. Dvořák, Op. 104, referente ao manuscrito autógrafo (*score*).
Fonte: (Dvořák, manuscrito autógrafo, 1894-1895, p. 38).

Como esta referida articulação era uma escrita nova para o violoncelo — em termos de grafia e potencialidade instrumental —, o próprio Duport não escreveu os arpejos em *ondeggiando* com *staccato* em todos os lugares. No entanto, é possível imaginar que vem a ser algo que se alcança com a velocidade/tempo de execução, e consequente velocidade de arco no Estudo Nº 7, conforme mencionado pelo violoncelista em seu tratado (Duport, 1806, p. 80), que viria a criar a sonoridade deste efeito. Por isso, consideramos mais adequado denominar como escrita textural esta articulação em arpejos que utiliza três ou quatro cordas, com uma ou duas ligaduras em rápida sucessão, e que, apesar da utilização ou não do *staccato*, vem a estabelecer uma escrita de múltiplas vozes com texturas distintas. Desta forma, visualizamos uma expansão da escrita textural na qual o Estudo Nº 7 de J. L. Duport evolui para o Capricho Nº 7 de A. Piatti, cujo desenvolvimento se

desdobra no excerto do segundo tema do Concerto em Si menor, Op. 104 de A. Dvořák.[194] Sendo, este último, o ápice desta escrita, presente no concerto mais emblemático do violoncelo.

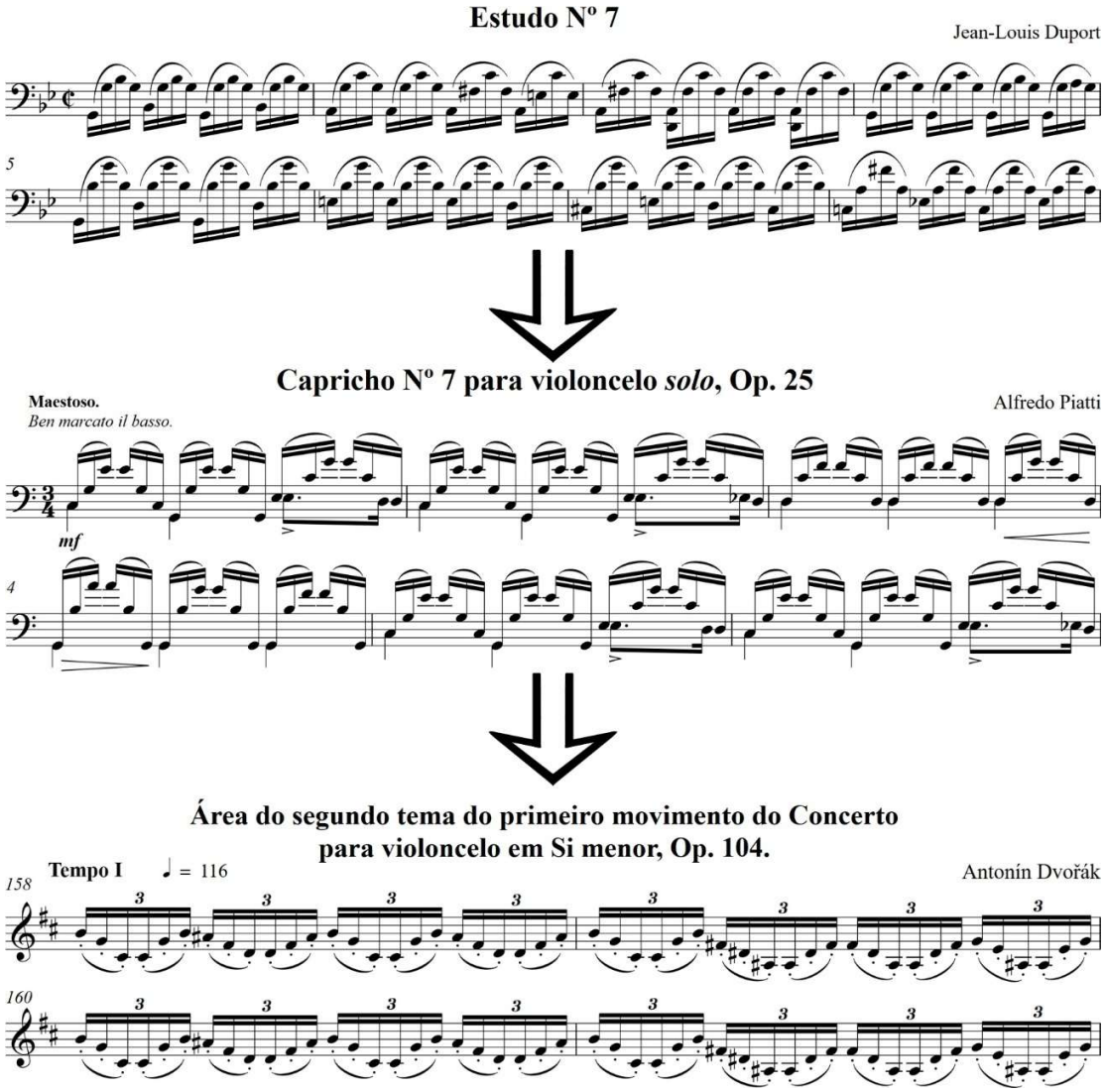


Figura 162: Expansão da escrita textural a partir do Estudo Nº 7 de J. L. Duport ao excerto da área do segundo tema do primeiro movimento do Concerto em Si menor, Op. 104, de A. Dvořák.
Fonte: a autora.

[194] Bian (2017, p. 36 e 47), em sua tese sobre a análise pedagógica do Concerto em Si menor, Op. 104 de A. Dvořák, sugere como exercícios essenciais para o desenvolvimento técnico necessário à execução da área do segundo tema do Concerto, os Caprichos Nº 5 e Nº 7 de A. Piatti. Deste modo, o autor relaciona a referida escrita textural, ao mesmo tempo em que confirma a conexão que este trabalho faz entre o Capricho Nº 7 de Piatti com a área do segundo tema do Concerto.

Marco evolutivo que demonstra a importância daquela simples folha de papel, de autoria de Duport, denominada de fólio 109, mais especificamente o fragmento 4, um simples encadeamento de seis acordes, que abriu portas para o desenvolvimento de uma escrita específica e todos os desdobramentos aqui apontados, no período exato de cem anos, partindo das anotações do fólio 109 em 1796 e culminando na estreia e primeira edição do Concerto de Dvořák em 1896.

4.1. Da expansão da escrita para a implementação no âmbito da linguagem nacionalista

Estes desdobramentos nos fazem pensar na possibilidade de desenvolvimento da escrita idiomática para o violoncelo, a partir de três degraus evolutivos, do que chamamos de escrita textural, a partir da exploração do *ondeggiando*, nos quais constam nesta linha evolutiva o Estudo Nº 7 de Duport, o Capricho Nº 7 de Piatti, até chegarmos nesta passagem específica do Concerto de Dvořák. A partir deste ponto, as possibilidades de escrita para o violoncelo se ampliam e compositores passam a adequar este elemento de acordo com sua estética e identidade composicional, como nos exemplos que apresentamos a seguir, da Sonata *solo* de Z. Kodály, a Suíte *solo* de G. Cassadó e O Trenzinho do Caipira de H. Villa-Lobos. Estas obras, naturalmente, representam adequações desta possibilidade de escrita violoncelística à linguagem de cada compositor, notadamente quanto ao elemento nacionalista, intrínseco a cada uma delas.

Seguindo esta linha do tempo, em 1915, podemos visualizar claramente uma adequação desta escrita em duas seções do terceiro movimento da Sonata para violoncelo *solo* em Si menor de Zoltán Kodály, Op. 8, mais especificamente entre os comps. 273-314 e 637-657 (Kodály, 1921, p. 14 e 19). Assim, o compositor expande esta articulação por meio dos deslocamentos das ligaduras em oito semicolcheias, além disso, Kodály amplia o arpejo na última seção do terceiro movimento utilizando semicolcheias em quintinas e sextinas. Desta forma, adaptando este aspecto de escrita à característica do elemento da expressão da cultura popular da Hungria e Romênia refletida nesta Sonata. Como afirma Aquino (2004, p. 80) "a Sonata Op. 8 está permeada de elementos que demonstram a preocupação do compositor com a música dos camponeses de seu país", além de elementos da cultura cigana.

Ademais, para diferenciar as múltiplas vozes, Kodály aponta que a linha superior seja enfatizada com a indicação escrita de "*il canto ben marcato*". Isso, de alguma forma, se conecta à

anotação de Piatti em seu Capricho Nº 7, no qual ele escreve "*Ben marcato il basso*", com a intenção de enfatizar uma voz específica em uma escrita arpejada estendida.

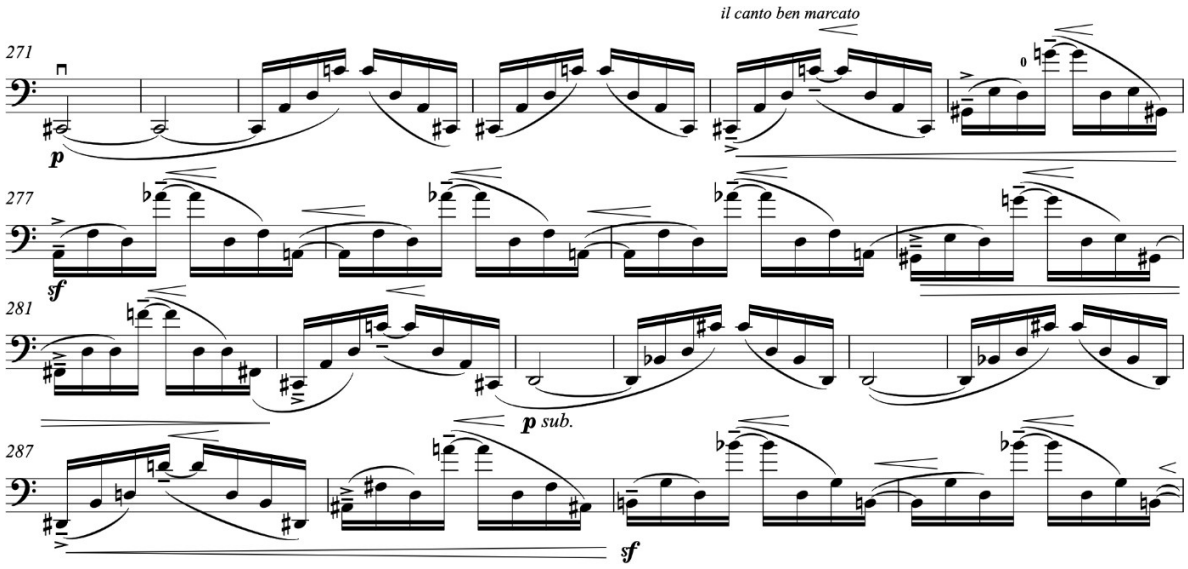


Figura 163: Excerto dos comps. 271- 290 do terceiro movimento da Sonata para violoncelo *solo* de Zoltán Kodály, Op. 8.[195]
Fonte: a autora.

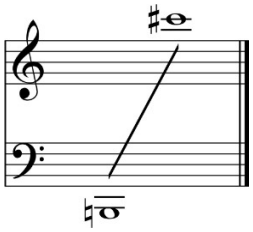


Figura 164: Extensão do registro do violoncelo no terceiro movimento da Sonata para violoncelo *solo* de Zoltán Kodály, Op. 8.
Fonte: a autora.

[195] Aquino indica que: "a peça requer afinação não usual do instrumento, em *scordatura*, revivendo uma prática instrumental dos séculos XVI e XVII. Neste caso, as cordas graves são afinadas meio tom abaixo, Si e Fá# respectivamente, o que altera as características do violoncelo, resultando em uma sonoridade de caráter melancólico e misterioso. Para facilitar a leitura, a *scordatura* é indicada no início da Sonata. Desta forma, as notas executadas nas cordas graves estão grafadas como se o instrumento estivesse com sua afinação habitual" (Aquino, 2004, p. 81).

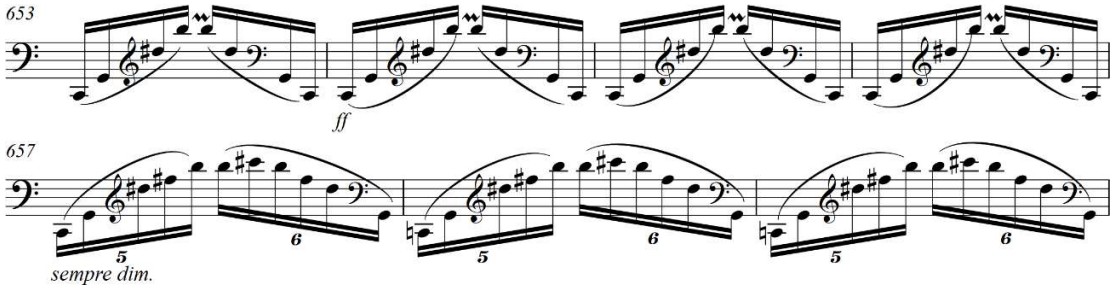


Figura 165: Excerto dos comps. 653-659 do terceiro movimento da Sonata para violoncelo *solo* de Zoltán Kodály, Op. 8.
Fonte: a autora.

Nos dois exemplos acima, é possível ainda se verificar a referência à seção final do Capricho Nº 7 de Piatti, mais especificamente em relação aos comps. 86 a 90, conforme apresentado na fig. 166, com a expansão de registro dos respectivos arpejos, que alcançam quatro oitavas.

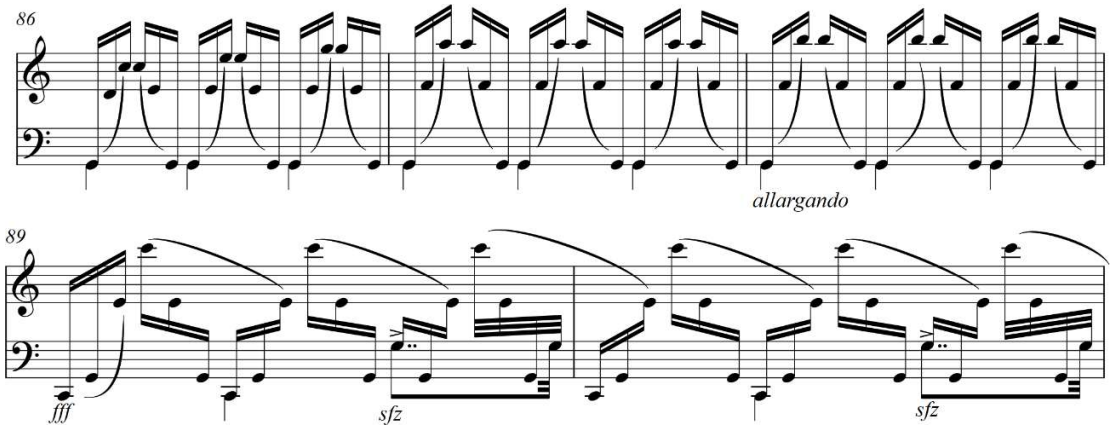


Figura 166: Excerto dos comps. 86-90 do Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti.
Fonte: a autora

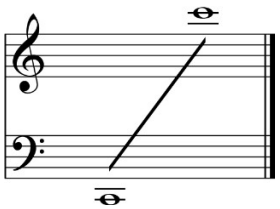


Figura 167: Extensão do registro do violoncelo no Capricho Nº 7 de Alfredo Piatti.
Fonte: a autora

Esta mesma adequação ao elemento da expressão da cultura popular pode ser verificada nos comps. 60-63 do primeiro movimento da Suíte para violoncelo *solo* de Gaspar Cassadó (1926). Obra que retrata elementos da cultura espanhola e da música flamenca. Como mencionado por Guerra (2011, p. 42) "entre os compassos 60-63, Cassadó faz uso, mais uma vez, do gesto rasgueado. Esse procedimento composicional resulta em um efeito característico da música flamenca".[196]

Segundo Sadie (1988, p. 613) o *rasgueado* é uma técnica originada de instrumentos como o violão e a viola flamenca, caracterizado pelo movimento de dedilhar descendente das cordas do instrumento com o polegar ou o dorso das unhas da mão direita e o movimento ascendente sobre as cordas com a ponta dos dedos ou o polegar. Essa execução é feita de forma rápida, com um arpejo em ambos os sentidos, ascendente e descendente. Desta forma, pela descrição desta articulação, verifica-se que existe uma proximidade do resultado sonoro, do que na Espanha chama-se de *rasgueado* e o que denominamos neste trabalho como escrita textural. Apesar de que, no exemplo da fig. 168, não contenha os pontos, a unha do executante da guitarra flamenca gera esta articulação equivalente ao pontilhado. Isto posto, lembramos que uma das mais difíceis articulações no violão é exatamente o *legato*, pela própria estrutura do instrumento, o que mais soa é a articulação do *staccato*, que, aliado ao aspecto técnico do *rasgueado*, além da própria sonoridade das cordas, esse efeito é recriado nos comps. 60-63 do Preludio-Fantasia da Suíte para violoncelo *solo* de G. Cassadó, aproximando-se do aspecto sonoro que denominamos de escrita textural.

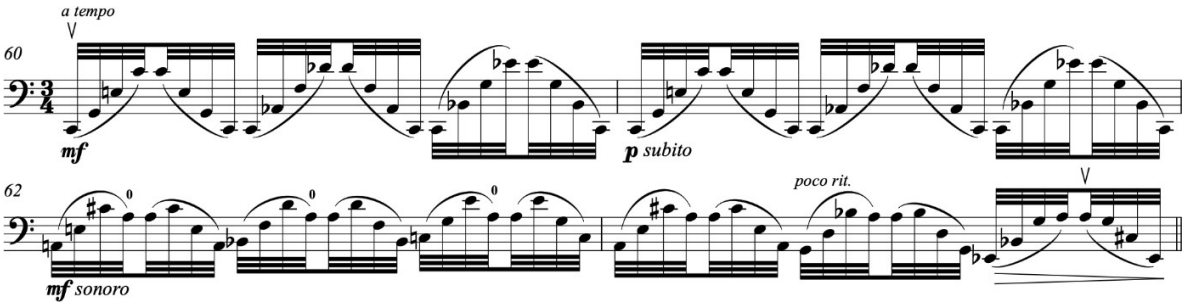


Figura 168: Excerto do Preludio-Fantasia da Suíte para violoncelo *solo* de Gaspar Cassadó.
Fonte: a autora.

[196] Para melhor entendimento sobre elementos folclóricos e estilísticos da música espanhola na Suíte para violoncelo *solo* de Cassadó, ver a dissertação de Guerra (2011) Suíte para violoncelo *solo* de Gaspar Cassadó: linguagem nacionalista e a cultura popular espanhola.

No contexto do repertório de música brasileira, um momento representativo daquilo que denominamos de escrita textural para violoncelo é encontrado na obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), particularmente no quarto movimento das Bachianas Brasileiras Nº 2, intitulado Toccata - O Trenzinho do Caipira, composta em 1930-1931, em sua versão para violoncelo e piano (1931). Neste caso, Villa-Lobos, enquanto violoncelista,[197] habilmente emprega essa escrita textural com o intuito de retratar a locomotiva em movimento. Inicialmente, o compositor utiliza uma abordagem convencional, marcada pelo uso de seis semicolcheias em duas ligaduras.[198] Contudo, ao representar o efeito do trenzinho freando, em sua parada na estação, Villa-Lobos manipula esta sonoridade a partir do uso do deslocamento da acentuação e das ligaduras, além de recorrer a figuras rítmicas como quintinas, quartinas e tercinas, a fim de retratar sonoramente o desacelerar, através da escrita textural. Essas técnicas exemplificam a maestria de Villa-Lobos na manipulação das possibilidades expressivas do violoncelo, instrumento que tão bem conhecia, contribuindo para a riqueza e singularidade de sua linguagem musical. Como podemos ver nos seguintes exemplos da versão do Trenzinho do Caipira.



Figura 169: Excerto do quarto movimento das Bachianas brasileiras Nº 2, versão para violoncelo e piano do Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos, comps. 143-174.
Fonte: a autora.

[197] Para melhor compreensão sobre a relação de Heitor Villa-Lobos com o violoncelo, ver Aquino (2021) em seu artigo *Villa-Lobos and the Cello: A Voice for Brazil.*

[198] Embora a sonoridade seja distinta a escrita textural, Villa-Lobos busca replicar o efeito sonoro das antigas locomotivas a vapor, que provavelmente não existiria nesta versão para violoncelo e piano se desconsiderássemos tudo o que foi abordado previamente neste trabalho.

Na tentativa de identificar obras de compositores anteriores a Jean-Louis Duport, que empregaram a escrita textural, como Martin Berteau (1691-1771), Jean-Baptiste Barrière (1707-1747), Carlo Graziani (1710-1787), Salvatore Lanzetti (1710-1780), François Cupis de Renoussard (1732-1808) e Luigi Boccherini (1743-1805), não encontramos peças com esta articulação, que tivessem a relevância histórica ou que fosse significativa para o repertório do violoncelo — esta investigação foi feita a partir de um levantamento de obras em domínio público, disponíveis para consulta.[199]

Apesar desta breve pesquisa, destacamos o nome de Boccherini, como o único destes compositores, que conseguimos encontrar alguma passagem de obra para violoncelo com o uso da referida escrita textural — ressalta-se que encontramos esta articulação no método para violoncelo de Cupis (1772), aqui já mencionado, em uma breve passagem de exemplos de diferentes tipos de arcada.

Portanto, destacamos o terceiro movimento, *Allegro*, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, de Luigi Boccherini, que possui em seu manuscrito uma passagem para violoncelo *solo* que se remete a escrita textural, em seus primeiros dois compassos (ver fig. 170), mas, em sequência, o compositor não continua a escrever as ligaduras desta referida articulação. Isto posto, obtemos duas edições deste Concerto, a edição de George Papin (1898) com um arranjo de acompanhamento para piano, na qual menciona em sua capa que a parte do violoncelo foi transcrita conforme a original. Entretando, nesta edição as quiálteras em arpejos estão escritas com a ligadura apenas em duas das três semicolcheias (ver fig. 171). Somente na edição de Mahave-Veglia a escrita textural foi, de fato, evidenciada em todos os compassos (ver fig. 172).

---

[199] Notadamente, a escrita textural se distancia do que J. S. Bach escreveu nos comps. 45-60 do Prelúdio da Suíte III em Dó maior, uma vez que essa passagem, caracterizada por um pedal em Sol, não apresenta a mesma articulação nem a mesma velocidade de arco do que aqui descrevemos como escrita textural. Consequentemente, sua sonoridade não evidencia a sobreposição de vozes distintas, uma das características da referida escrita. Neste sentido, verifica-se no manuscrito do Prelúdio da Suíte III de Anna Magdalena Bach uma articulação diferente em arpejos, que liga três semicolcheias para uma solta. Ademais, a performance do Prelúdio da Suíte III de J. S. Bach, do violoncelista holandês Anner Bylsma, conhecido por sua interpretação baseada no movimento da performance historicamente informada, disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=b7dTIoaRT40&t=130s, apresenta exatamente o que está escrito neste referido excerto do manuscrito.



Excerto dos comps. 48-59 do manuscrito do Prelúdio da Suíte III de J. S. Bach – editada por Anna Magdalena Bach
Fonte: (Manuscrito de Anna Magdalena Bach, [1727-1731], p. 12).



Figura 170: Excerto dos comps. 190-202 do terceiro movimento, *Allegro*, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, p. 26-27.
Fonte: (Boccherini, [s. d], p. 26-27).



Figura 171: Excerto dos comps. 190-202 do terceiro movimento, *Allegro*, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, de Luigi Boccherini, edição de George Papin.
Fonte: (Boccherini, 1898, p. 5).

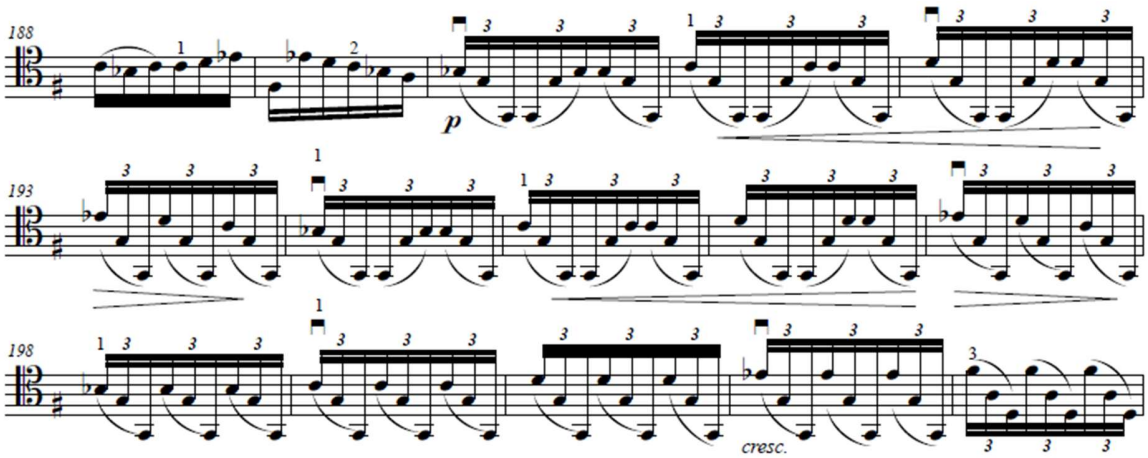


Figura 172: Excerto dos comps. 190-202 do terceiro movimento, *Allegro*, do Concerto em Sol maior, Nº 7, G.480, de Luigi Boccherini, edição de Mahave-Veglia.
Fonte: (Boccherini, [s. d], p. 9).

Destacamos também que, segundo Speck e Chapman (2005, p. 201):

> De todos os concertos para violoncelo de Boccherini, apenas um conquistou um lugar permanente nas salas de concertos atuais: o Concerto em Si*b* maior, G482. Junto com os dois Concertos para violoncelo em Dó maior e em Ré maior (Hob. VIIb: 1 e 2) de Haydn, este representa efetivamente o concerto para violoncelo do século XVIII no repertório do músico moderno (Speck, Chapman, 2005, p. 201).[200]

Além deste breve exemplo de escrita textural no Concerto em Sol maior, encontramos dois trechos no Concerto em Mi*b* maior, Nº 1, G. 474, mas segundo as informações de capa, sabemos que um desses trechos com a escrita textural é uma cadência de Gilberto Crepa,[201] além de sua revisão. Ao mesmo tempo, Speck e Chapman (2005, p. 201) mencionam que "não se podem tirar conclusões definitivas sobre o número de concertos para violoncelo de Boccherini, que foram significativamente complementados nas últimas quatro décadas". [202] Deste modo, não sabemos ao certo, se a segunda passagem, encontrada no terceiro movimento, *Rondo*, deste Concerto faz parte, de fato, dos manuscritos de Boccherini, pois como mencionado em sua capa, esta edição é a primeira publicação, mas que foi "construída" a partir dos manuscritos de Boccherini — deste modo, não sendo uma edição *urtext* (ver fig. 173-174).

[200] No original: "*Of all Boccherini's cello concertos, only one has won a permanent place in today's concert hall: the Concerto in Bb major, G482. Together with both of the cello concertos in C major and in D major (Hob. VIIb: 1 and 2) by Haydn, this effectively represents the cello concerto of the 18th century in the repertory of the modern player*" (Speck, Chapman, 2005, p. 201).

[201] Gilberto Crepa (também grafado como Crepax) foi o primeiro violoncelo da Orquestra de Teatro Alla Scala de Milão, e professor do Conservatório de Milão. Durante a maior parte de sua carreira, tocou em um violoncelo de Pietro Giacomo Rogeri, de 1717, previamente pertencido a Alfredo Piatti.

[202] No original: "*No definitive conclusions can be reached about the number of Boccherini's cello concertos, which have been significantly supplemented in the past four decades*" (Speck, Chapman, 2005, p. 201).

Concerto in Mi bem. maggiore

per violoncello

Revisione e cadenza di GILBERTO CREPA

Parte pianistica di MAFFEO ZANON

Costruita sulla traccia dell'autografo Boccheriniano

(Pubblicato per la prima volta)

Figura 173: Capa da edição de Maffeo Zanon do Concerto em Mi*b* maior, G. 474, de Luigi Boccherini, que diz que foi construída por meio dos manuscritos Boccheriano e esta é sua primeira publicação.
Fonte: (Boccherini, [s. d.], p. 1).

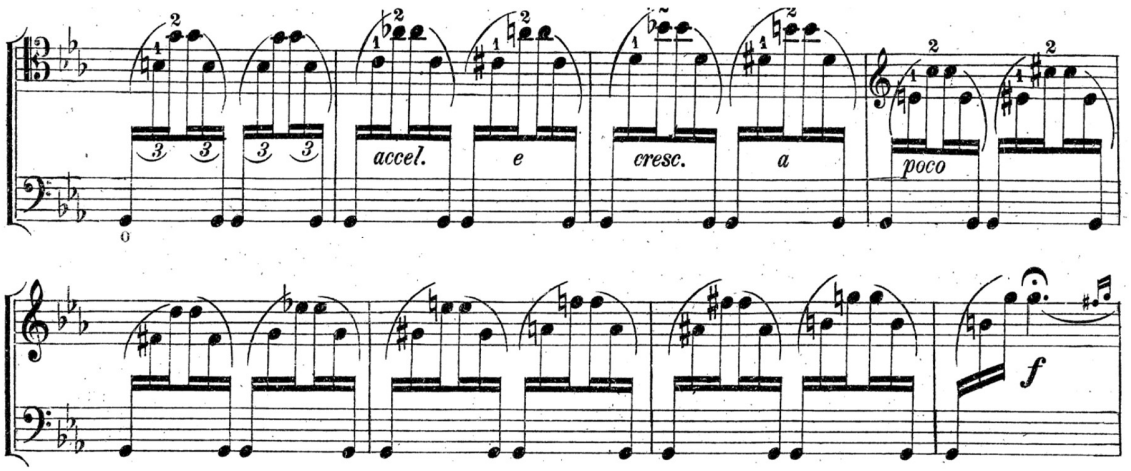


Figura 174: Excerto dos comps. 129-136 do *Rondo* do Concerto em Mi*b* maior, G. 474, de Luigi Boccherini
Fonte: (Boccherini, [s. d.], p.7).

Speck e Chapman (2005, p. 202) ainda apontam que o violoncelista alemão da escola de Dotzauer, Friedrich Grützmacher (1832-1903), alinhado com os valores, tendências e práticas predominantes de sua época, não buscava preservar tradições culturais antigas, mas sim adaptar obras de Boccherini a uma interpretação mais dinâmica, realizando assim modificações substanciais na peça para atender ao gosto e estética de sua época. Como exemplo disso, podemos destacar a edição de Grützmacher do Concerto em Si*b* maior, G. 482 de 1895,[203] além da Sonata

[203] Edição que descaracterizou a obra original.

V em Dó menor de Boccherini, que foi arranjada por Grützmacher, a partir de fragmentos de manuscrito, e teve sua primeira publicação em 1878.

Isto posto, a partir da análise da utilização, expansão e desenvolvimento de arpejos sequenciados, que empregam três ou quatro cordas do violoncelo em um único movimento de arco, que denominamos como escrita textural, torna-se evidente o legado deixado pelo tratado de Jean-Louis Duport — neste caso, a partir do Estudo Nº 7 — no espaço temporal de pouco mais de um século, a partir de sua publicação. Essa articulação, embora tenha suas raízes na tradição europeia, foi continuamente estendida e reinterpretada por compositores ao longo dos séculos XIX e XX, como exposto acima. Deste modo, podemos identificar seu emprego tanto no contexto da linguagem tradicional quanto para destacar elementos nacionalistas relacionados aos compositores aqui citados.

Ademais, a análise do impacto do tratado de Duport revela que figuras importantes como Alfredo Piatti e compositores posteriores a ele, como Dvořák, Kodály, Cassadó e Villa-Lobos, puderam expandir o uso desta articulação em suas próprias obras, adaptando-a às suas próprias estéticas e linguagens composicionais — em novos contextos e escalas de repertório — ainda que oriundas do pioneirismo de Duport e de seu tratado, cujo legado, como vemos, vai muito além do século XIX. O que evidencia seu impacto para a sistematização da técnica e da pedagogia do violoncelo, mas, sobretudo, para o desenvolvimento da escrita e idiomatismo do instrumento.

4.1.1. A influência dos Estudos de Jean-Louis Duport

Além do desenvolvimento da referida escrita textural, abordada nesta pesquisa, a partir do Estudo Nº 7 de Duport com o objetivo de expressar elementos da linguagem nacionalista nas obras de compositores do século XIX e início do século XX, podemos destacar uma outra relação dos Estudos de Duport com a obra de Gaspar Cassadó. O compositor e violoncelista espanhol escreveu um acompanhamento para piano, no ano de 1925, do Estudo Nº 6 do Ensaio de Duport, que é referente ao *Allegro* em Sol maior de M. Berteau.[204] Apesar deste Estudo já possuir uma parte de acompanhamento para um segundo violoncelo, Cassadó resolveu compor um novo acompanhamento para piano. O que nos mostra o conhecimento e a relevância deste tratado para

[204] Este Estudo foi apresentado no terceiro Recital de Doutorado (ver Apêndice II).

além do século XIX, assim como o interesse de Cassadó pelos Estudos de Duport. Isto posto, identificamos também uma possível relação do Estudo Nº 8 do tratado, em Ré maior, que foi escrito por Jean-Pierre Duport, com o segundo movimento intitulado de Sardana (*Danza*) da Suíte para violoncelo *solo* de Cassadó — que também está na tonalidade de Ré maior.[205]

O referido Estudo Nº 8, juntamente com o Estudo Nº 7, como já mencionado, não possuem acompanhamento para um segundo violoncelo, entretanto, sua escrita demonstra a capacidade de um único violoncelo tocar múltiplas vozes simultaneamente. Deste modo, Duport, em seu tratado, mostra esta possibilidade, na qual identificamos uma referência dos comps. 1-3 e 18-22, principalmente, do Estudo Nº 8, *Adagio cantábile*, com o *Poco meno*, na estruturação dos comps. 55-74, da Sardana da Suíte para violoncelo *solo* — curiosamente, ambas as passagens possuem andamentos lentos. A relação destas duas obras se dá, mais precisamente, com o motivo musical em que o violoncelo toca uma nota longa na primeira corda e movimenta uma segunda voz na segunda corda com colcheias.

Guerra menciona que a Seção B, comps. 55-74, da Sardana "pode-se verificar claramente a interação entre duas vozes contrastantes, além de uma modulação cromática de Lá maior para Lá bemol maior, no comp. 67, preparando, em seguida, o retorno à tonalidade de Ré maior (a partir do comp. 75)" (Guerra, 2011, p. 63). Além disso, Guerra também relaciona as duas vozes que o violoncelo produz com instrumentos folclóricos da Espanha:

> O início da Seção B (comp. 55-74) sugere uma imitação da interação entre o *flabiol* e o *tamborí*. Nessa seção, ainda se pode ver claramente a disposição das duas vozes, sendo que a melodia acontece inteiramente na corda Lá do violoncelo, remetendo à sonoridade do *flabiol*. Já na corda Ré, o ritmo é pontuado repetitivamente, referindo-se às batidas do *tamborí*, que, curiosamente, é um elemento também presente na sardana "Flor Nevada" de Guiteras, com o contraste entre as duas vozes, além da semelhança rítmica que faz referência às batidas do *tamborí* (Guerra, 2011, p. 63).[206]

Deste modo, não podemos afirmar que a Seção B, *Poco meno*, da Sardana de Cassadó possui inspiração no Estudo Nº 8 de Jean-Pierre Duport — apesar de ser evidenciado o contato do violoncelista espanhol com estes Estudos, através da composição do acompanhamento para piano

[205] "Dança popular, não ritual, da região da Catalunha" (Guerra, 2011, p. 17).

[206] Segundo Baines (1952, p. 10) O *flabiol* é uma pequena flauta que possui um orifício posterior para o polegar e cinco orifícios na frente, dos quais os dois inferiores são para ventilação e estão duplicados na parte traseira, pois este instrumento é tocado apenas com a mão esquerda, sendo o polegar e três dedos. Já o *tamborí* é um pequeno tambor de apenas quatro polegadas [10,16 cm]de diâmetro, tensionado por pequenas varas, que fica preso por uma corda ao redor do corpo e repousado sobre o braço esquerdo para ser tocado com uma baqueta pela mão direita (Baines, 1952, p. 10).

do Estudo Nº 6. Porém, o Ensaio de Jean-Louis Duport — 120 anos antes desta referida Suíte para violoncelo *solo* — apresenta esta possibilidade, em que o violoncelo tem de tocar distintas vozes, além da clara semelhança que o instrumento produz, na movimentação de duas vozes distintas, entre o *Adagio cantábile* e o *Poco meno* da Sardana (ver fig. 175-177). Isto posto, constatamos o uso de possibilidades técnicas apresentadas por Duport, que ao longo do tempo foram expandidas, para representar elementos nacionalistas, como por exemplo, o uso das duas vozes simultâneas no violoncelo que imitam o *flabiol* e *tamborí*. Desta forma, fica evidente que Duport contribuiu com a expansão das possibilidades de escrita e idiomatismo do instrumento, abrindo portas do novo século para o desenvolvimento de particularidades composicionais distintas.

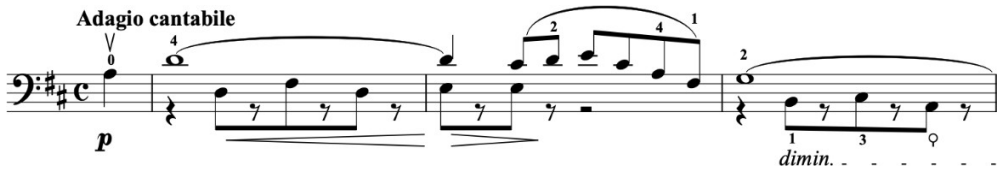


Figura 175: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 1-3 do Estudo Nº 8 em Ré maior de Jean-Pierre Duport. Localizado na p. 198 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.



Figura 176: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 18-22 do Estudo Nº 8 em Ré maior de Jean-Pierre Duport. Localizado na p. 198 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.



Figura 177: Excerto referente aos comps. 55-74 da Sardana (*Danza*) da Suíte para violoncelo *solo* de Gaspar Cassadó.
Fonte: a autora.

CAPÍTULO 5

O dedo de Duport: da performance do Op. 5 ao desenvolvimento de uma escrita idiomática para o violoncelo a partir das novas possibilidades de sonoridade e de articulações do arco Tourte

O encontro de Beethoven e Jean-Louis Duport em Berlim vai muito além da estreia das duas primeiras Sonatas para piano e violoncelo, Op. 5. Na realidade, retrata a colaboração significativa entre os dois, que, ao mesmo tempo, marca um ponto de inflexão na história do violoncelo ao abrir as portas do séc. XIX para novas possibilidades de escrita para o instrumento. Como afirma Lockwood (1986, p. 20):

> a originalidade mais profunda dessas obras não está no design formal ou mesmo temático, mas nos métodos variados pelos quais Beethoven explora as capacidades sonoras e de registro dos dois instrumentos, individualmente e em inúmeras combinações. Ele enquadra a continuidade de cada movimento como uma sucessão de elementos temáticos que são apresentados em complemento um ao outro em registro, sonoridade, figuração e função (Lockwood, 1986, p. 20).[207]

Duport não apenas tocou as obras ao lado do jovem Beethoven, mas também desempenhou um papel fundamental ao oferecer contribuições valiosas, com indicações sobre a escrita idiomática para o violoncelo nas duas primeiras Sonatas, ao mesmo tempo em que o compositor provavelmente consolidou estes aspectos nos trabalhos seguintes.

Desde o século XVII as figuras com notas pontuadas se associam ao simbolismo da realeza e solenidade na música. Isto posto, Beethoven abre a sua primeira Sonata para piano e violoncelo com o igual protagonismo já no primeiro compasso, em que os dois instrumentos tocam em uníssono quatro notas (Dó-Fá-Dó-Lá) que impõem a tonalidade de Fá maior, ao mesmo tempo em que, com o uso da colcheia pontuada e semicolcheia, referencia o Rei Friedrich Wilhelm II (Moskovitz, Todd, 2017, p. 32).[208] Como afirmam Moskovitz e Todd:

---

[207] No original: "*the deeper originality of these works lies not in formal or even thematic design but in the varied methods by which Beet-hoven explores the sonorous and registral capacities of the two instruments, individually and in myriad combinations. He frames the continuity of each movement as a succession of thematic elements that are presented in complement to one another in register, sonority, figuration, and function*" (Lockwood, 1986, p. 20).

[208] No final do século XVII, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) introduzia suas aberturas operísticas com introduções lentas marcadas por figuras pontuadas — que no sec. XVIII se popularizaram como "abertura francesa" e foram introduzidas em diversos gêneros musicais —, as quais eram compreendidas como uma representação simbólica da chegada de Luís XIV (1643-1715), o Rei Sol (Moskovitz, Todd, 2017, p. 32).

> No caso da Op. 5 No. 1, o estilo de notas pontuadas da introdução lenta é uma referência patente à dedicatória à Realeza, ao monarca prussiano, e, mais ainda, à sua presença literal, quando Beethoven executou a obra com Duport em 1796. Como se quisesse transmitir sua mensagem, Beethoven insinua o ritmo em vinte dos trinta e quatro compassos da introdução — quase 60 por cento —, mantendo-os frescos e envolventes por meio de variantes engenhosas (Moskovitz, Todd, 2017, p. 32).[209]

Notadamente, não apenas na Sonata Nº 1, como também na Sonata Nº 2, que também possui uma longa introdução lenta repleta de escalas descendentes com a figura rítmica de semicolcheia pontuada e fusa, que se inicia com o piano, e, ao longo da introdução, o violoncelo passa a conversar com o instrumento, se utilizando do mesmo material musical.

Entre os comps. 6-10 da Sonata Nº 1, para Moskovitz e Todd (2017, p. 34), Beethoven cria um ambiente com um tema suave e expressivo, dentro do registro *cantabile* do violoncelo. O que, muito provavelmente, é cuidadosamente elaborado a fim de causar admiração tanto no rei quanto em Duport. Em sequência, o compositor se utiliza de uma "figuração em *detaché* do violoncelista começando no décimo primeiro compasso, uma reminiscência daquela usada por Duport como base para um de seus estudos" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 34),[210] que se refere ao Estudo Nº 5 de Duport.



Figura 178: Excerto dos comps. 11-12 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, *Adagio sostenuto*, de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004).



Figura 179: Excerto comps. 1-2 do Estudo Nº 5 em Dó menor do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 192).

[209] No original: "*In the case of Op. 5 No. 1, the dotted-note style of the slow introduction is a patent reference to the royal dedicatee, the Prussian monarch, and, what is more, to his literal presence when Beethoven performed the work with Duport in 1796. As if to drive his message home, Beethoven insinuates the rhythm into fully twenty of the introduction's thirty-four measures - nearly 60 percent - kept fresh and compelling through ingenious variants*" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 32).
[210] No original: "*the cellist's detached figuration starting in the eleventh measure, reminiscent of that used by Duport as the basis for one of his etudes*" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 34).



Figura 180: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 1-2 do Estudo Nº 5 em Dó menor.
Localizado na p. 192 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.

Uma comparação pertinente é apresentada por Lockwood (1977, p. 178-179) nos comps. 17 e 19 do *Rondo* da Sonata Nº 2 em Sol menor, Op. 5, em que um par de arpejos descendentes em cascata, ornamentados na linha do violoncelo, sendo o primeiro em Sol maior e o segundo em Ré maior. Deste modo, Lockwood (1977, p. 178-179) compara à um gesto descendente presente nos comps. 45-48 no Estudo Nº 3 em Dó maior de Duport, que apresenta como figura cadencial, sendo este exemplo semelhante ao referido arpejo ornamental em Ré maior de Beethoven.



Figura 181: Excerto dos comps. 16-20 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Nº 2, Op. 5, *Rondo*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Artaria, 1819, p. 5 - 2ª edição).



Figura 182: Excerto comps. 43-48 do Estudo Nº 3 em Dó maior do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 187).



Figura 183: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 43-48 do Estudo Nº 3 em Dó maior.
Localizado na p. 187 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.*
Fonte: a autora.

Lockwood (1977, p. 179) corretamente aponta para uma relação dos comps. 297-302 do *Rondo* da Sonata em Sol menor, Op. 5 Nº 2 — que apresenta saltos em oitavas no registro médio e baixo do violoncelo — com o Estudo Nº 20 em Si menor, que explora esta mesma configuração de saltos, em especial em oitavas. Embora passagens com saltos apareçam em obras de outros

compositores, como Boccherini, nelas ocorrem predominantemente no registro agudo e em um contexto concertante (Lockwood, 1977, p. 180). Outras passagens semelhantes podem ser encontradas em outros Estudos, incluso nas Sonatas, Op. 4, de J. L. Duport, também dedicadas ao Rei da Prússia. Neste sentido, Duport, no Estudo Nº 20, indica que:[211]

> Este exercício deve ser executado com a ponta do arco, combinando força e leveza, pois, caso se deixe levar pelo talão do arco, a execução se tornará pesada, rígida e até mesmo imprecisa. O arco nunca deve perder o contato com a corda nos trechos em que atravessa outra corda; do contrário, produzirá um impacto audível, o que seria desagradável (Duport, 1806, p. 256).[212]



Figura 184: Excerto dos comps. 297-304 da Sonata para piano e violoncelo Nº 2, Op. 5, *Rondo*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Artaria, 1819, p. 8 - 2ª edição).



Figura 185: Excerto comps. 1-4 do Estudo Nº 20 em Si menor do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 256).

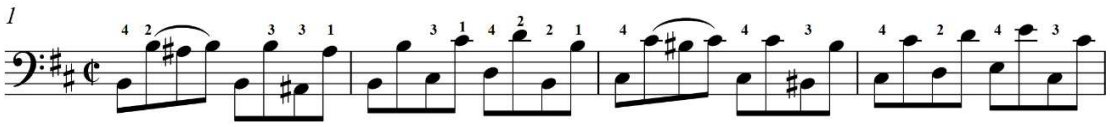


Figura 186: Transcrição para a notação moderna do excerto dos comps. 1-4 do Estudo Nº 20 em Si menor.
Localizado na p. 256 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.

Jean-Louis Duport retornou a Paris após a Batalha de Jena-Auerstedt (Walden, 2004, p. 17), travada em 14 de outubro de 1806, liderada pelo Imperador Napoleão I, que marcou um grande

[211] Salientando que este breve texto de Duport aparece na parte II de seu Ensaio (1806). Estando omisso nas edições subsequentes.
[212] No original : "*Cet Exercice doit être joué de la pointe de l'archet, avec force et légèreté, car si on se laisse gagner par le talon de l'archet, le jeu sera lourd, dur, et même brouillé. L'archet ne doit jamais quitter la corde, dans les passages où il passe pardessus une corde, sans quoi, on entendroit un coup, ce qui seroit désagréable*" (Duport, 1806, p. 256).

ponto de virada nas Guerras Napoleônicas. A Grande *Armée* francesa derrotou o exército prussiano do Rei Frederick Wilhelm III (1770-1840), [213] que resultou no domínio da Prússia ao Primeiro Império Francês (Mark, 2023). Esse evento foi responsável pela dissolução do Sacro Império Romano-Germânico, ao mesmo tempo em que teve um impacto significativo na vida musical alemã, e, por consequência, o fim das orquestras de ópera (Chen-Merret, 2006, p. 59), além da diminuição do patrocínio governamental para as artes, em particular, para a música da corte. Nesse contexto de mudanças, o ano de 1806 também coincide com a publicação do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.* Nesta direção, Chen-Merret (2006, p. 59) aponta que em 1807 Duport já não estava mais tão acessível para Beethoven, uma vez que havia retornado a Paris. Não obstante, Beethoven seguiu incorporando as possibilidades de escrita para o violoncelo apresentadas por Duport em sua produção subsequente, ou seja, na Sonata Op. 69, como também nas Sonatas Op. 102.

> No entanto, seções da Sonata para Violoncelo, Op. 69 contêm exemplos de notação musical que têm semelhanças circunstanciais com exemplos musicais encontrados no Ensaio de Duport. Vistos como exemplos individuais, eles podem parecer coincidências, mas cumulativamente também podem ser vistos como Beethoven usando notação, dedilhados e arcos que Jean-Louis Duport o teria aconselhado em 1796,[214] ou talvez mais tarde (Chen-Merret, 2006, p. 59).[215]

Desta forma, Chen-Merret (2006, p. 59-60) indica como exemplo motívico, no primeiro movimento da Sonata para piano e violoncelo, Op. 69, os comps. 77-79, como uma finalização de frase, que apresenta semelhança rítmica, ao mesmo tempo em que usa a mesma articulação do Estudo Nº 19 em Si maior (comps. 27-29 e 32-34). Assim, por associação, verificamos esta referência no Estudo Nº 4 em Dó menor (comps. 61-65); Estudo Nº 9 em Ré menor (comps. 190-191, 230-231, 234-235); além do Estudo Nº 21 em Ré*b* maior (comps. 183-186), que evoca esse pequeno motivo em forma variante, frequentemente utilizado por Duport no desfecho de seus Estudos. Da mesma forma, visualizamos neste final de frase uma breve relação com a terminação

[213] Rei Frederick Wilhelm III assumiu o trono em 1797, um ano após a visita de Beethoven e a dedicatória das duas Sonatas Op.5 a Rei Frederick Wilhelm II.
[214] Provavelmente se referindo ao fólio 109 e sua performance das Sonatas.
[215] No original: "*Nevertheless, sections of the Sonata for Violoncello, op. 69 contain examples of musical notation which have circumstantial similarities to musical examples found in Duport's Essay. Seen as individual examples they may appear to be coincidental but cumulatively they could also be seen as Beethoven using notation, fingerings and bowings that Jean-Louis Duport would have advised him of in 1796, or perhaps later*" (Chen-Merret, 2006, p. 59).

de frase do Estudo Nº 3, apresentado na fig. 183, em transposição, referente à função de finalização da seção.



Figura 187: Excerto dos comps. 73-79 do *Allegro ma non tanto* da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 1 - 2ª edição).



Figura 188: Excerto comps. 27-29 do Estudo Nº 19 em Si maior do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 255).



Figura 189: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 27-29 do Estudo Nº 19 em Si maior. Localizado na p. 255 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.



Figura 190: Excerto comps. 60-64 do Estudo Nº 4 em Dó menor do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 191).



Figura 191: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 61-64 do Estudo Nº 4 em Dó menor. Localizado na p. 191 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.



Figura 192: Excerto comps. 190-191 do Estudo Nº 9 em Ré menor do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 206).



Figura 193: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 190-191 do Estudo Nº 9 em Ré menor.
Localizado na p. 206 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.



Figura 194: Excerto comps. 234-235 do Estudo Nº 9 em Ré menor do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 207).

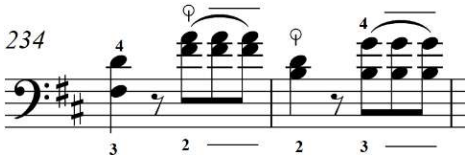


Figura 195: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 234-235 do Estudo Nº 9 em Ré menor.
Localizado na p. 207 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.



Figura 196: Excerto comps. 183-186 do Estudo Nº 21 em R*éb* maior do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 267).



Figura 197: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 183-186 do Estudo Nº 21 em R*éb* maior.
Localizado na p. 267 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.

Ademais, destaca-se o motivo presente nos comps. 33-35, que reaparece nos comps. 170-172 do primeiro movimento do Op. 69, composto por uma semínima seguida de três colcheias em quiáltera, esse elemento configura uma variante motívica em contração rítmica, reiterada duas vezes ao longo do movimento.



Figura 198: Excerto dos comps. 29-35 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro ma non tanto*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 1 - 2ª edição).

Ademais, este breve motivo, utilizado por Duport em seus Estudos, aparece em forma de variante, como recurso de finalização de frase no tema das 7 Variações em Mi*b* maior, para violoncelo e piano, WoO 46, de Beethoven, sobre a ária '*Bei Männern welche Liebe fühlen*', tema do dueto da ópera A Flauta Mágica de Mozart (1801). É possível que este motivo, oriundo de elemento vocal operístico, tenha levado Duport a incorporá-lo insistentemente em seus Estudos — os quais apresentam um caráter formal clássico —, especialmente em seções que indicam andamentos lentos e passagens conclusivas. De modo semelhante, Beethoven empregou este breve motivo em forma variante em suas Sonatas, a exemplo do primeiro movimento da Sonata Op. 69, já apresentado, como também no *Allegro* da Sonata Op. 5 Nº 1, especificamente nos comps. 112-114, 203-205, 293-295, os quais o compositor o utiliza como artifício para conclusão de frases do violoncelo. Nestas ocasiões, com a variação rítmica expandida do motivo para semínimas, em vista de criar resistência em finalizações de frases do movimento com indicação de andamento rápido em *Allegro*. Porém, apesar dos exemplos dos comps. 112-114 e 293-295 não apresentarem a articulação em ligadura, todavia indicam a mesma função de conclusão de frase para o violoncelo.



Figura 199: Excerto compreendido entre os comps. 9-15, Tema das 7 Variações para violoncelo e piano em Mi*b* maior, sobre a ária *'Bei Männern welche Liebe fühlen'*, WoO 46, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1862, p. 1 (43)).

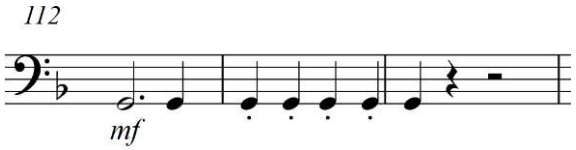


Figura 200: Excerto dos comps. 112-114 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, *Allegro*, de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004).

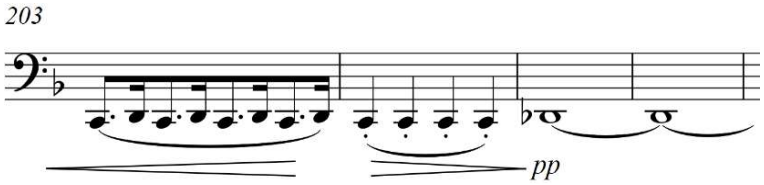


Figura 201: Excerto dos comps. 203-206 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, *Allegro*, de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004).

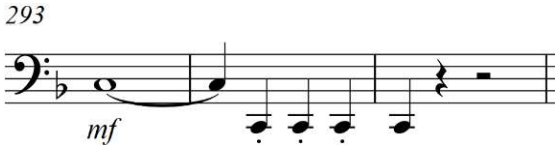


Figura 202: Excerto dos comps. 293-295 da Sonata para piano e violoncelo em Fá maior Nº 1, Op. 5, *Allegro*, de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004).

Em sequência Chen-Merret (2006, p. 59-60) destaca os comps. 21-22 e 25, do último movimento, *Allegro vivace*, Op. 69 de Beethoven, além disso, também pode-se incluir os comps. 114-115 e 118, e os comps. 189-194 do referido movimento. Os quais se relacionam com a mesma articulação dos comps. 38-39 e 192-193 do Estudo Nº 21 em Re*b* maior de Duport.



Figura 203: Excerto dos comps. 19-25 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro vivace*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 6 - 2ª edição).



Figura 204: Excerto dos comps. 114-118 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro vivace*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 6 - 2ª edição).



Figura 205: Excerto dos comps. 189-194 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro vivace*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 8 - 2ª edição).



Figura 206: Excerto comps. 38-39 do Estudo Nº 21 em Ré*b* maior do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 262).



Figura 207: Transcrição para a notação moderna do excerto comps. 38-39 do Estudo Nº 21 em Ré*b* maior.
Localizado na p. 267 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.



Figura 208: Excerto comp. 192-193 do Estudo Nº 21 em R*é*b maior do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 267).



Figura 209: Transcrição para a notação moderna do excerto comp. 192-193 do Estudo Nº 21 em R*é*b maior.
Localizado na p. 267 do *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.
Fonte: a autora.

Embora, a semelhança destas passagens não seja melódica, Duport destaca várias articulações diferentes no Artigo VIII do Capítulo XVIII, em seu tratado, dentre elas, a articulação de duas semicolcheias ligadas, seguidas de duas separadas com *détaché*. Isto posto, Duport ressalta a forma de tocar a referida articulação: "Puxe as duas primeiras notas e empurre as duas últimas. Neste caso, as duas primeiras notas no tempo forte do compasso são tocadas com um arco para baixo e as duas primeiras, no tempo fraco, com um arco para cima" (Duport, 1806, p. 167).[216]



Figura 210: Exemplo Nº 6 do Artigo VIII: sobre os diferentes golpes de arco, Capítulo XVIII, do Ensaio de Duport, p. 167.
Fonte: a autora.

Walden indica esta articulação como a combinação de ligadura e *détaché*: "a junção de notas *détaché* com ligaduras era um método antigo de proporcionar contraste, além destes padrões serem encontrados nas primeiras peças *solo* para violoncelo" (Walden, 2004, p. 155).[217] Ademais, a pesquisadora compara os violoncelistas do século XVIII, além de destacar sua negligência na aplicação e uniformidade dos padrões de arco. No entanto, os violoncelistas franceses se sobressaíram como uma exceção, no uso de padrões de articulação como exibições virtuosas, ao

[216] No original: "*Coulez les deux premières en tirant, et détachez les deux dernières. Ici les deux premières notes du tems fort sont tirées, et les deux premières du tems faible sont poussées*" (Duport, 1806, p. 167).
[217] No original: "*Conjoining détaché notes with slurs was an early method of providing contrast and such patterns are found in the earliest solo music for violoncello. Most eighteenth-century violoncellists were fairly haphazard in the application and uniformity of such bowing patterns. French players were the exception*" (Walden, 2004, p. 155).

mesmo tempo em que, eram especialmente diligentes com a notação e a organização (Walden, 2004, p. 155). Em vista disso, pode-se exemplificar o trabalho dos irmãos Duport — sendo a sistematização de dedilhados e arcadas do Ensaio, além do conjunto de obras de J. L. Duport; e as obras de J. P. Duport. Walden aponta que "Os compositores austríacos do século XVIII demonstram um grau particularmente elevado de não uniformidade na aplicação de ligaduras" (Walden, 2004, p. 155-156).[218] Essa afirmação é exemplificada com um excerto do Op. 3, Dueto I, *Allegro ma non tanto* de Anton Kraft — violoncelista responsável pela primeira performance da Sonata em Lá maior, Op. 69, ainda que não pública, juntamente com Beethoven ao piano — em que Walden (2004, p. 155) afirma que "nenhum compasso duplica outro no padrão de ligaduras e notas *détaché*".[219]



Figura 211: Excerto dos comps. 20-25 do Dueto I, Op. 3, *Allegro ma non tanto* de Anton Kraft.
Fonte: a autora.

Desta forma, com base nas afirmações de Walden, pode-se supor que a presença de padrões nas articulações das Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven, partem do encontro de Beethoven com os irmãos Duport.[220] A partir deste aspecto abordado por Duport, sugere-se que, para este excerto dos comps. 19-26 do *Allegro vivace*, Op. 69, se empregue esta articulação, de acordo com as articulações presentes nas duas primeiras edições desta obra, pela Breitkopf und Härtel:

[218] No original: "*Eighteenth-century Austrian composers demonstrate a particularly high degree of non-uniformity in the application of slurs*" (Walden, 2004, p. 155).
[219] No original: "*not one bar duplicates another in the pattern of slurs and détaché notes*" (Walden, 2004, p. 155).
[220] De fato, se compararmos as articulações presentes nas primeiras edições dos Trios para violino, violoncelo e piano do Op. 1, verificamos que existe um outro padrão de organização das mesmas a partir das Sonatas Op. 5. Muito provavelmente, um legado desta colaboração com J. L. Duport.

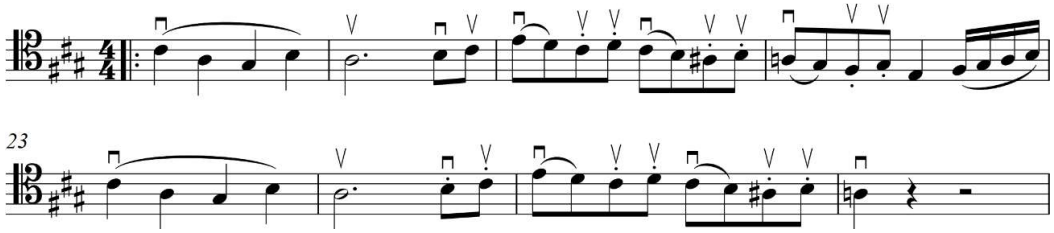


Figura 212: Excerto dos comps. 19-26, com arcadas, da Sonata para piano e violoncelo, Op. 69, *Allegro vivace*, de Beethoven.
Fonte: a autora.

A passagem a seguir, dos comps. 115-124 do primeiro movimento, *Allegro ma no tanto* do Op. 69 consiste no violoncelo representar uma base harmônica em segundo plano, a partir de uma derivação do referido *baixo alberti* — ainda que Beethoven indique a dinâmica em fortíssimo, referindo-se ao caráter '*furioso'* que ressalta o aspecto do elemento heroico, tão presente nesta fase do compositor —, para o piano tocar a voz principal de um motivo temático na linha do baixo. Na sequência, nos comps. 125-129 o violoncelo repete este mesmo motivo temático em forma de pergunta e o piano responde em imitação pela última vez. Notadamente, o compositor não define uma arcada específica para o excerto, apesar disso, se faz necessário definir uma arcada funcional, cujo modelo se encontra, mais uma vez, nas discussões elaboradas por Duport em seu tratado.



Figura 213: Excerto dos comps. 115-124 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro ma non tanto*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 5 - 2ª edição).

Para isso, buscamos no Ensaio de Duport uma articulação para executar esta passagem. Neste sentido, o autor indica, no Capítulo XI, que o exemplo seguinte "produz um efeito interessante, quando tocado em piano, mas deve ser feita com a ponta do arco, iniciando-o com arco para cima" (Duport, 1806, p.82).[221] Embora, Duport aponte a dinâmica em piano, no exemplo em questão de Beethoven a dinâmica está em fortíssimo, o que neste caso alteraria a região do arco em que é tocado. Deste modo, vamos nos ater a condução do arco. A seguir, uma proposta de articulação a partir da combinação de dois exemplos do Ensaio de Duport, que se adaptam ao excerto dos comps. 115-124, Op. 69.

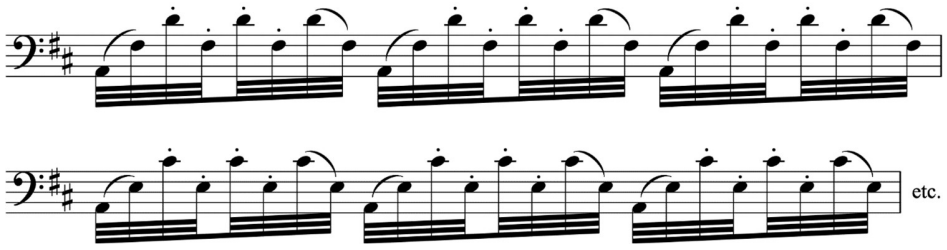


Figura 214: Exemplo do Capítulo XI: sobre o dedilhado de arpejos e das extensões que ocorrem neles do Ensaio de Duport, p. 82 (1806).
Fonte: a autora

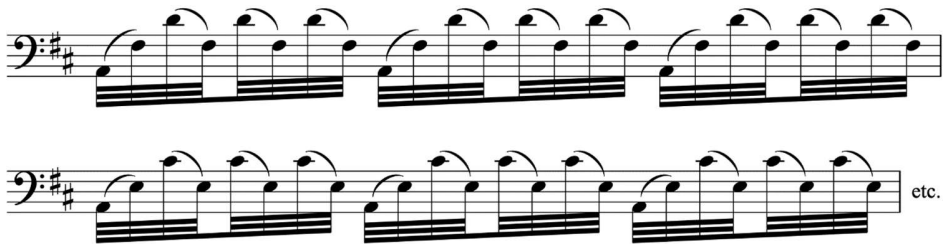


Figura 215: Exemplo do Capítulo XI: sobre o dedilhado de arpejos e das extensões que ocorrem neles do Ensaio de Duport, p. 81 (1806).
Fonte: a autora.

[221] No original: "*Le suivant fait un joli effet piano, mais il faut le faire de la pointe de l'archet, en poussant*" (Duport, 1806, p. 82).

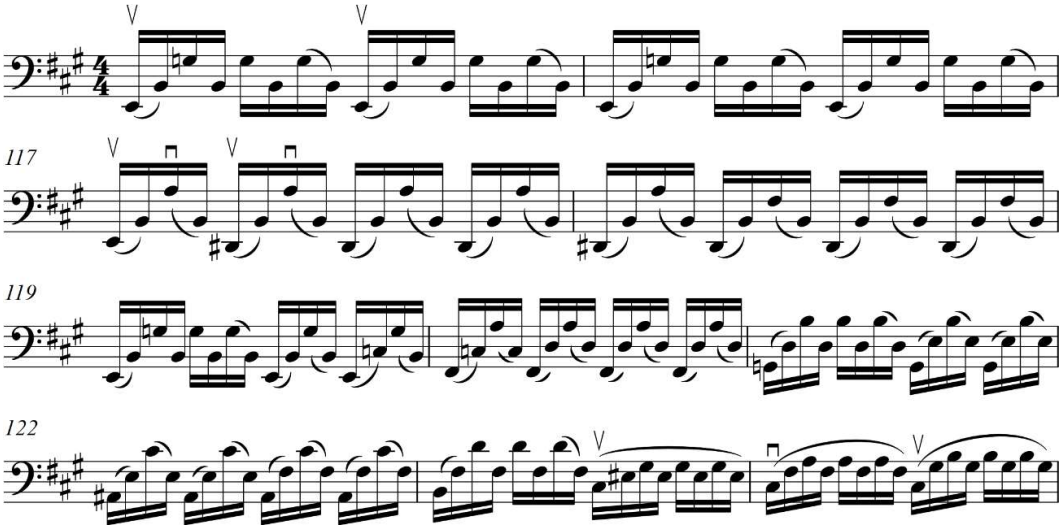


Figura 216: Excerto dos comps. 115-124 da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69, *Allegro ma non tanto*, de Beethoven.
Fonte: a autora.

Desta maneira, essa articulação garante que o arco sempre inicie o tempo forte de cada compasso para cima, conduzindo naturalmente, em movimentos circulares, da nota mais grave para a mais aguda, ao mesmo tempo em que preserva a fluidez e organicidade descritas por Duport em seu Ensaio. Ademais, nos comps. 123-124 é sugerido um arco para cada oito semicolcheias, a fim de que, no comp. 125 o acorde de Lá maior em primeira inversão seja tocado com o arco para baixo. Essa abordagem é adotada por intérpretes como Antônio Meneses,[222] e Jacqueline du Pré,[223] que seguem a arcada sugerida por Duport, reforçando sua eficácia na manutenção da coerência fraseológica e da direção melódica. Em contraste, Yo-Yo Ma,[224] opta por executar a passagem conforme está escrita na partitura, sem uma arcada predefinida, utilizando o arco de forma espontânea e sem priorizar uma condução específica, assim como Anner Byslma, que baseia sua interpretação a partir dos conceitos da performance historicamente informada.[225] A escolha entre essas abordagens reflete diferentes interpretações estilísticas da Sonata Op. 69, equilibrando tradição e liberdade expressiva na performance.

[222] Performance de Antônio Meneses com a pianista Maria João Pires da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xZtu43s1xNE.
[223] Performance de Jacqueline Du Pré com o pianista Daniel Barenboim da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L92UrhQItk4.
[224] Performance de Yo-Yo Ma com o pianista Emanuel Ax da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9pivx91mVk&t=57s.
[225] Performance de Anner Byslma com o pianista Jos Van Immerseel da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jPkfGVW302o.

Ademais, pode-se considerar este excerto do *Allegro ma non tanto* do Op. 69 como uma reminiscência do *Rondo* da Sonata Nº 2, Op. 5, em que a mesma configuração de uma derivação do referido *baixo alberti* aparece em cinco momentos ao longo do movimento. No Op. 5, diferentemente do Op. 69, este excerto se apresenta sempre na dinâmica piano, ao mesmo tempo que seu ritmo é escrito em fusas, conforme exemplificado por Duport. Apesar disso, Beethoven também não escreve uma arcada específica à referida passagem do *Rondo*, deste modo, se faz necessária o uso da articulação indicada por Duport. Isto posto, o último conjunto de fusas do compasso 103 não possui ligadura para que o próximo compasso, que apresenta um conjunto de dezesseis fusas ligadas seja tocado para baixo, a fim de que a nota Sol em colcheia (comp. 107) esteja com o arco para baixo.



Figura 217: Excerto dos comps. 100-107 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Nº 2, Op. 5, *Rondo*, de Beethoven.
Fonte: (Ed. Artaria, 1819, p. 6 - 2ª edição).

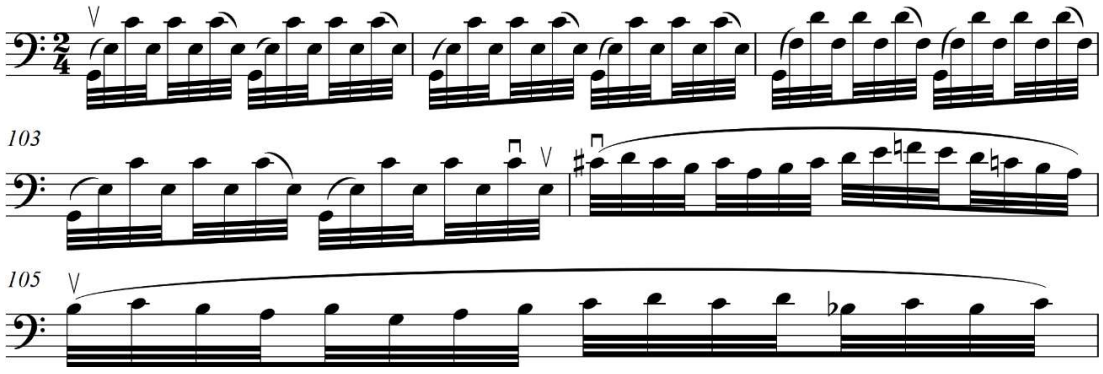


Figura 218: Excerto dos comps. 100-107 da Sonata para piano e violoncelo em Sol menor Nº 2, Op. 5, *Rondo*, de Beethoven, com a aplicação da articulação de Duport.
Fonte: a autora.

O *Scherzo* do Op. 69 apresenta duas seções na tonalidade de Lá maior, em que o violoncelo troca de lugar entre voz principal e acompanhamento com o piano. Nos dois excertos dos comps. 149-180 e 335-376 o violoncelo realiza um acompanhamento em colcheias que alternam entre duas

notas com distância intervalar de um tom ou um semitom, desta forma, pode-se denominar esta figuração de trinado por extenso. Curiosamente, como já abordado, Duport mostra a representação escrita do trinado no exemplo do Capítulo III, p. 10, de seu Ensaio (1806), que também se encontra na tonalidade de Lá maior, inclusive com as mesmas notas que iniciam o referido excerto do *Scherzo* — uma longa sequência de cinco compassos em colcheias com alternância das notas Si e Dó sustenido para enfim mudar de intervalo.

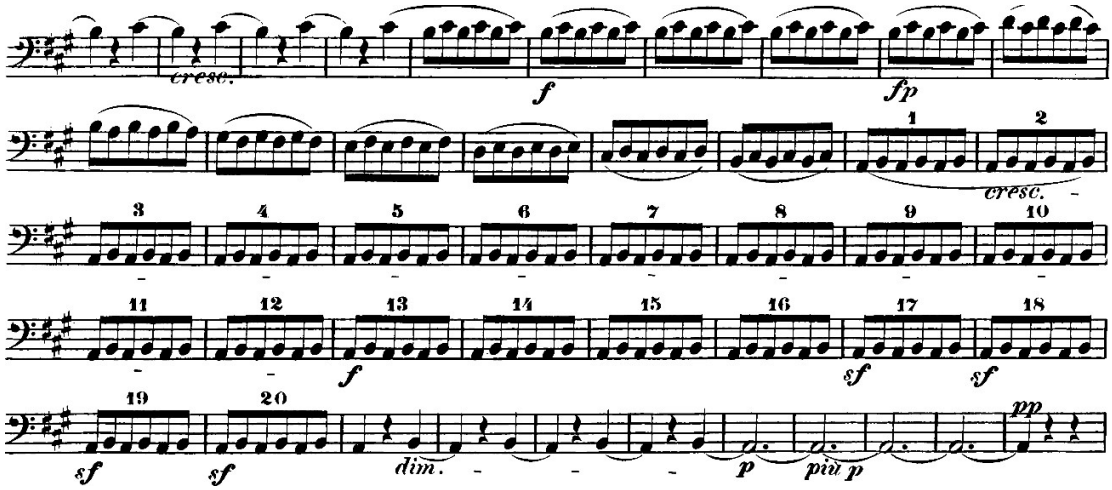


Figura 219: Excerto dos comps. 145-180 do *Scherzo* da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 4 - 2ª edição).



Figura 220: Exemplo do Capítulo III: sobre o posicionamento da mão esquerda do Ensaio de Duport, p. 10 (Ed. de Lindner, 1880).
Fonte: a autora.

Chen-Merret (2006, p. 60) também relaciona uma pequena célula motívica de três notas descendentes, que se repetem algumas vezes no decorrer do Estudo Nº 21 de Duport (comps. 2, 4, 10, 12, 18, 22, 73, 75, 134 e 136), com a semelhança de um fragmento apresentado duas vezes no último movimento na seção do *Allegro vivace,* Op. 69 (comps. 43 e 139). Na verdade, o desenho melódico consiste, neste caso, em um movimento escalar ascendente em figuração rítmica rápida, seguido por um movimento descendente em ritmo de colcheias.



Figura 221: Excerto dos comps. 41-43 do *Allegro vivace* da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 6 - 2ª edição).



Figura 222: Excerto dos comps. 145-180 do *Allegro vivace* da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: (Ed. Breitkopf und Härtel, 1843, p. 7 - 2ª edição).



Figura 223: Excerto comps. 1-5 do Estudo Nº 21 em R*é*b maior do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 262).

Na seção trio do *Scherzo* da Sonata Op. 69 de Beethoven, Moskovitz e Todd (2017, p. 113) aponta que "O *scherzo* vigoroso e dinâmico agora cede lugar a uma cena serena e pastoral, abrindo com uma melodia de violoncelo com cordas duplas, marcada como *dolce*".[226] Neste excerto, entre os comps. 110-117, pode-se separar em dois fragmentos, sendo o primeiro escrito em sucessão de sextas, e o segundo finalizado com três terças descendentes em sucessão.



Figura 224: Excerto dos comps. 110-117 do *Scherzo* da Sonata para piano e violoncelo em Lá maior, Op. 69 de Beethoven.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004).

Notadamente, Duport aborda no Capítulo X de seu Ensaio, aspectos para estas referidas sucessões intervalares em cordas duplas. Em vista disso, no Artigo X sobre sextas e sucessões de sextas, Duport afirma que: "Como as sextas são facilmente tocadas no violoncelo, principalmente

[226] No original: "*The muscular, dynamic scherzo now yields to a serene, pastoral scene, opening with a double-stopped cello melody marked dolce*" (Moskovitz, Todd, 2017, p. 113).

em tonalidades maiores, e como também produzem um bom efeito, acho desejável ampliar um pouco este artigo" (Duport, 1806, p. 70).[227] Ainda que sejam sucessões simples de cordas duplas, é possível estabelecer um dedilhado a partir das orientações de Duport, que recomenda, no caso de escalas de sextas consecutivas, que deve-se evitar o uso de cordas soltas, de modo a preservar a regularidade no dedilhado, assim, são tocadas duas sextas sucessivas na mesma posição (Duport, 1806, p. 70). Por outro lado, para tocar passagens que não seguem diretamente uma escala, Duport, em um excerto em Ré maior de seus exemplos, indica um dedilhado que podemos empregar, referente as mesmas notas, apesar de não estar na mesma ordem, da passagem em cordas duplas do *Scherzo* da Sonata Op. 69.



Figura 225: Excerto do exemplo em Ré maior descendente do Artigo X sobre sextas e sucessões de sextas, do Ensaio de Duport.
Fonte: (Duport, 1806, p. 73).



Figura 226: Excerto do exemplo em Ré maior descendente da p. 73 do Artigo X sobre sextas e sucessões de sextas, do Ensaio de Duport (1806).
Fonte: a autora.

O segundo fragmento deste excerto apresenta sucessões de terças, tópico que Duport destaca em seu primeiro artigo, Capítulo X, afirmando:

> Não há nada mais agradável ao ouvido do que sucessões diatônicas de terças. Mas, infelizmente, elas são muito difíceis de tocar no violoncelo, especialmente na região do braço do espelho. É apenas na primeira posição que duas terças podem ser tocadas sucessivamente sem mover a mão, porque aqui a corda solta pode ser usada. Depois, inevitavelmente, é necessário mover a mão a cada terça sucessiva, o que torna extremamente difícil a conexão e a continuidade dos sons (Duport, 1806, p. 55).[228]

[227] No original: "*Comme les sixtes se font très-bien sur le Violoncelle, surtout en majeur, et qu'elles produisent un bon effet, je crois devoir m'étendre un peu sur cet article*" (Duport, 1806, p. 70).
[228] No original: "*Rien de plus agréable à l'Oreille que les suites diatoniques de tierces, mais malheureusement ces suites sont très-difficiles sur le Violoncelle, surtout dans le manche ; il n'y a qu'à la première position qu'on peut faire*

Deste modo, podemos nos espelhar no dedilhado deste breve trecho do exemplo de sucessão de terças em Lá maior, para o segundo fragmento, especificamente nos comps. 115-117 (ver fig. 227). Para a última terça, Lá-Dó, sugere-se manter o segundo dedo na nota Dó e tirar o polegar para tocar a corda solta Lá, com terminação feminina. Desta feita, como será tocado a primeira corda solta e a segunda presa, em uma região que o Dó soará com o timbre mais aveludado, podemos nos apoiar nas indicações de Duport:

> É necessário, portanto, que o ataque do arco e sua pressão sejam proporcionais à resistência e ao comprimento das cordas. Assim, para obter uma perfeita igualdade de som, essa força deve diminuir insensivelmente do grave para o agudo e aumentar do agudo para o grave (Duport, 1806, p. 164).[229]

Deste modo, ao tocar estas cordas duplas, para a ultima terça da sequência, deve-se diminuir a pressão na corda Lá, para que não soe estridente, ao mesmo tempo em que se obtém a igualdade de nuance entre a primeira e segunda cordas.

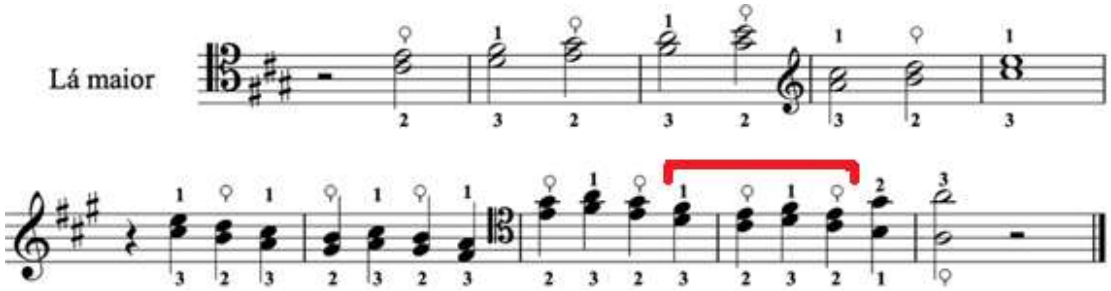


Figura 227: Excerto do exemplo em Lá maior da p. 55 do Artigo X sobre terças e sucessões de terças, do Ensaio de Duport (1806).
Fonte: a autora.

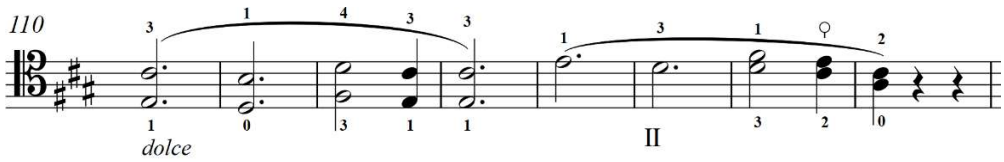


Figura 228: Excerto dos comps. 110-117 do *Scherzo* da Sonata para piano e violoncelo, Op. 69 de Beethoven com sugestão de dedilhados.
Fonte: a autora, a partir da Ed. Bärenreiter (2004).

---

deux tierces de suite, sans déranger la main, et cela parcequ'on se sert de la corde à-vide ; passé cela, il faut absolument sauter la main à chaque tierces qui se suivent, ce qui rend la liaison et la continuité de sons extrêmement difficiles ; cependant avec beaucoup d'adresse, on peut les faire, mais le changement de main exige toujours un tems ; aussi ne se font-elles bien sur cet Instrument qu'un peu lentement" (Duport, 1806, p. 55).

[229] No original: "*il faut donc que l'attaque de l'archet et son appui, soient en raison de la résistance des cordes et de leur longueur. Ainsi, pour obtenir la parfaite égalité de son, cette force doit insensiblement décroître du grave à l'aigu et recroître de l'aigu au grave* " (Duport, 1806, p. 164).

No Capítulo V do Ensaio, p. 27, no tópico sobre escalas em uma mesma corda, Duport apresenta dois exemplos de um motivo sequenciado, com a respectiva figura rítmica de semicolcheias e semifusas, que pode ser tocado sem mudar de posição, sendo o primeiro exemplo em Dó maior e o segundo transposto para Mi*b* maior. Posto isso, Duport (1806, p. 27) aponta que: "As passagens aqui exemplificadas nem sempre devem ser encontradas juntas. Às vezes, são mais curtas; às vezes, mais longas. Mas aquele que as pratica nas diferentes tonalidades, e da maneira como está exposta acima, nunca estará perplexo".[230] Isto posto, este motivo sequenciado, presente no Ensaio de Duport, está intimamente associado a um dos principais motivos do movimento lento da Sonata em Ré maior Nº 2, Op. 102, de Beethoven. Embora derivado de um ornamento simples, um floreio ou *grupetto*, — motivo que aparece com certa frequência nas obras de Boccherini —, em Beethoven é tratado como o principal gesto melódico do *Adagio con molto sentimento d'affetto*, considerado por muitos como o único movimento lento, com a devida extensão, de todo o conjunto dessas Sonatas. Este motivo é, portanto, colocado como uma das passagens mais líricas e expressivas do ciclo (comps. 9-20), que se utiliza da mesma figura rítmica. Além da semelhança na respectiva movimentação intervalar, exceto na penúltima para a última nota do motivo, que possui a distância de uma terça (maior ou menor). Entretanto, a articulação no referido movimento da última Sonata apresenta este motivo sempre com uma ligadura única. Neste sentido, podemos nos apoiar no conceito de Duport (1806, p. 18), que afirma que "em um conjunto de notas ligadas, duas notas com o mesmo dedo são injustificáveis",[231] deste modo, para que não haja uma mudança de posição com o mesmo dedo dentro de uma ligadura, esta mudança se resulta apenas na última nota, como indicamos no excerto dos comps. 10-12 do segundo movimento da respectiva Sonata (ver fig. 230).



Figura 229: Excerto do exemplo em Dó maior da p. 27 do Capítulo V sobre escalas em uma corda, do Ensaio de Duport (1806).
Fonte: a autora.

[230] No original: "*Ces sortes de passages ne se rencontrent pas toujours, comme ils sont ici; quelque fois ils sont pus courts, quelque-fois plus longs: mais celui qui les aura exerces dans différents tons, et par cette Gamme, comme ci-dessus, ne se trouvera jamais embarassé*" (Duport, 1806, p. 27).
[231] No original: "*dans une roulade de Gamme coulée, ces notes du même doigt sont insoutenables*" (Duport, 1806, p. 18).



Figura 230: Excerto dos comps. 10-12 do *Adagio com molto sentimento d'affetto* da Sonata para piano e violoncelo em Ré maior Nº 2, Op. 102 de Beethoven, com sugestão de dedilhados.
Fonte: a autora, a partir da ed. Bärenreiter (2004).[232]

Portanto, os apontamentos realizados ao longo deste capítulo evidenciam a presença de elementos técnico-musicais propostos por Jean-Louis Duport em seu Ensaio, que estão presentes no ciclo das cinco Sonatas para piano e violoncelo. A análise minuciosa de aspectos como articulações, dedilhados, distribuição de arcos, condução harmônica, além de motivo melódico, revelam não apenas a assimilação desses recursos por parte de Beethoven, mas também a influência direta da concepção idiomática do violoncelo de Duport presente nessas obras. Deste modo, esses aspectos contribuem de maneira significativa para o aprofundamento da compreensão sobre a colaboração entre violoncelista e compositor, bem como de oferecer subsídios para uma abordagem interpretativa historicamente informada desse repertório.

[232] No comp. 11, sugere-se a utilização da extensão para tocar o Dó#, para que a distância do dedilhado da mudança de posição ao Mi seja mais curta.

CODA EXPANDIDA

A primeira colaboração compositor-violoncelista documentada não é um simples marco na história do violoncelo. Este encontro, realizado especificamente no ano de 1796, entre Jean-Louis Duport e o jovem Beethoven delineou o desenvolvimento da escrita idiomática e da literatura do violoncelo no século seguinte. A influência de Duport sobre Beethoven se iniciou no processo composicional e na estreia do Op. 5, ao mesmo tempo em que projetou o caminho que viria a expandir as possibilidades do violoncelo para esta formação nos Opp. 69 e 102. Isto posto, é bastante provável que Beethoven tenha preservado os ensinamentos adquiridos durante seu contato com Duport, especialmente considerando que o *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* foi publicado em versão bilíngue (francês-alemão) apenas três anos depois de sua primeira edição em 1806. Além disso, sabe-se que Beethoven interpretou a Sonata em Lá maior, Op. 69, ainda em manuscrito, em uma apresentação informal ao lado do violoncelista Anton Kraft, sendo que, um mês depois, esta obra foi executada por seu filho, Nicolaus Kraft — que estudou com J. L. Duport por um ano. Notadamente, essa performance não contou com a presença de Beethoven ao piano, mas, certamente pode-se considerar que tanto os conceitos sobre a escrita idiomática para o instrumento quanto os ideais técnico-interpretativos transmitidos por Duport continuaram a influenciar a performance das obras subsequentes, refletindo um legado que se estendeu para além deste encontro histórico em Berlim.

Ao mesmo tempo, concorda-se com Lodes, no sentido de que Duport é, de fato, um dos principais tratados dessa transição do séc. XVIII e início do séc. XIX. Deste modo, ao analisarmos este tratado, que se localiza mais próximo dos tratados de C.P.E. Bach e J. J. Quantz, verificam-se dois aspectos principais: primeiramente, por ser uma fonte para a interpretação baseada na performance historicamente informada. Ademais, através deste aprofundamento do Ensaio, verifica-se que vários dos conceitos abordados por Duport ainda são plenamente atuais, como produção de som, distintas articulações e o uso de cordas duplas para a estruturação técnica da mão esquerda, ainda que seja um aspecto que Duport não se aprofunda integralmente. Por exemplo, o Estudo Nº 7, que também é uma preciosidade para o desenvolvimento da mecânica, bem como a flexibilidade da mão direita. Aspecto este que Piatti verificou e incorporou de forma magistral em seu Capricho Nº 7, embora ele não tenha dissertado sobre o assunto. Desta maneira, o tratado de Duport é tão relevante, que, apesar de que alguns fundamentos não estejam por extenso no texto

do Ensaio, estão imbuídos nos 21 Estudos, que seguem em vigor até os dias atuais como parte de, praticamente, todos os currículos de escolas de música, como também dos cursos de graduação. Uma vez que o tratado de Duport é apresentado em aulas, *masterclasses*, conforme destacamos no subtópico da introdução sobre o tratado de Jean-Louis Duport nas páginas 44-45, em que pedagogos como Steven Doane abordam pontos extremamente específicos sobre a condução do arco, conforme abordado no tratado de Duport, enquanto János Starker destaca três Estudos de Duport, dentre uma seleta seleção em seu álbum intitulado *The Road to Cello Playing*, que representa a trajetória de aprendizado e aperfeiçoamento técnico e musical do violoncelista. Haja visto, também, um arranjo de Gaspar Cassadó, que se destaca como violoncelista-compositor-arranjador, que, em 1925 elaborou um acompanhamento de piano para o Estudo Nº 6 em Sol maior — originalmente escrito por Berteau — inserido dentro dos 21 Estudos do Ensaio. O que é considerado como mais uma homenagem de J. L. Duport à importante figura de Martin Berteau, o que se atesta a importância pedagógica do tratado de Duport ainda no séc. XX.

Se analisarmos as primeiras edições do tratado que apareceram no sec. XIX, em que contabilizamos sete edições: a primeira em 1806; edição bilíngue, francês-alemão em 1809, com apenas três anos após o lançamento; duas edições em francês, em 1824 e 1840; uma edição em italiano de 1836; a primeira edição em inglês em 1852; além de vinte e oito anos depois, uma edição trilíngue, francês-alemão-inglês, em 1880. Desta forma, poucos tratados tiveram essa difusão em termos de tradução, em tão pouco tempo, sejam elas revisadas, editadas e compactas. Ademais, até onde sabemos, no sec. XX não se teve nenhuma edição nova, sendo retomada em 2024 com a edição para o idioma japonês, e agora, em 2025, pela presente edição em português, com a defesa deste trabalho.

No entanto, percebe-se que ainda existe um desconhecimento aprofundado quanto ao texto do Ensaio em sua completude, no qual, muito se deve pelo distanciamento do estilo de escrita, e por se tratar de uma linguagem arcaica, de mais de 200 anos. Desta forma, esta foi uma das nossas propostas no processo de tradução, aspecto que buscamos, não só traduzir, ainda que esta tenha sido feita a partir de fontes secundárias, principalmente a edição em inglês de 1852. Em complemento, pela complexidade da escrita, em muitos momentos foram analisadas as versões em francês e italiano, com o objetivo de se buscar uma melhor compreensão deste texto, em uma linguagem simplificada e atualizada ao séc. XXI, sem perder a sua essência. Isto posto, sabe-se que este Ensaio não é abordado como se deveria nos países para os quais já existem tradução, assim,

chegamos à conclusão de que isto se dá em grande parte pela linguagem arcaica empregada pelo autor. Além disso, para ressaltar a atualidade do tema, foi publicada uma edição crítica e comentada pelo pesquisador Shimané no Japão, em 2024.

Por outro lado, percebe-se que a sistematização de dedilhados apresentada por Duport foi essencial para o desenvolvimento da pedagogia do violoncelo. A partir de sua obra, observa-se uma significativa proliferação de métodos e tratados pedagógicos ao longo do século XIX. Além disso, atualmente, o ensino do violoncelo alcançou um elevado grau de refinamento técnico e metodológico, cujo reflexo pode ser constatado na expressiva quantidade de grandes violoncelistas ora em atuação. Assim, a importância pedagógica de Duport vem a ser realmente indiscutível, no entanto, pelo que se apresenta ao longo de toda a presente tese, sua relevância artística é subavaliada, notadamente quanto à sua relação com o desenvolvimento do gênero sonata-duo, a partir de sua colaboração com Beethoven. O que deixa muito claro o quanto este foi importante para o desenvolvimento da nova linguagem, tanto do violoncelo quanto do piano, em que as vozes apresentam equidade de tratamento, ao mesmo tempo em que o ciclo das cinco Sonatas para piano e violoncelo vieram a ser um ponto de partida para as grandes sonatas-duo que vieram após, a exemplo da Sonata para violoncelo e piano Nº 1 em Si*b* maior, Op. 45 (1838) e Nº 2 em Ré maior, Op.58 (1843) de F. Mendelssohn; Sonata para violoncelo e piano em Sol menor, Op. 65 (1846-47) de F. Chopin; Sonata para violoncelo e piano Nº 1 em Mi menor, Op. 38 (1862-65), além da Nº 2 em Fá maior Op. 99 (1886) de J. Brahms; Sonata para violoncelo e piano Nº 1 em Dó menor, Op. 32 (1872), além da Sonata para violoncelo e piano Nº 2 em Fá maior, Op. 123 (1905) de C. Saint-Saëns; Sonata para violoncelo e piano em Fá maior, Op. 6 (1881) de R. Strauss; Sonata para violoncelo e piano em Lá maior, Op. 36 (1882) de E. Grieg; bem como a Sonata para violoncelo e piano em Sol menor, Op. 19 (1901) de S. Rachmaninoff. Obras que deram continuidade e expandiram a linguagem estabelecida por Beethoven em 1796.[233] Deste modo, as cinco Sonatas de Beethoven preenchem, de certa forma, o hiato deixado por Mozart e Haydn, que não escreveram nenhuma sonata para esta formação, ao mesmo tempo em que projeta para a frente o desenvolvimento da linguagem composicional para o referido duo.[234]

[233] À esta lista, pode-se muito bem incluir a Sonata Arpeggione em La menor, D. 821, de F. Schubert (1824) — ainda que não tenha sido escrita especificamente para o violoncelo — mas que se tornou o principal instrumento a executá-la. Ver Aquino (1998) em seu artigo *Six-Stringed Virtuoso*.

[234] Lembrando que Haydn foi professor de composição de Beethoven, tendo-o influenciado na escrita para quarteto de cordas e, em menor grau, nas sinfonias — dois dos principais gêneros expandidos por Beethoven. Bem como Mozart que, segundo Lockwood (2003, p. 102) influenciou Beethoven tanto sobre o plano formal das Sonatas Op. 5 — que

A partir da profundidade dos fundamentos apresentados por Duport, é possível afirmar que ele não só escreveu um tratado detalhado, principalmente quanto aos aspectos sobre dedilhados, que ainda hoje são referenciados e estudados. Como também, a partir destes apontamentos, compreendemos que o violoncelista compreendia e tinha o domínio de toda a geografia do espelho do violoncelo. Deste modo, é de se esperar que o jovem Beethoven o procurou para estabelecer esta colaboração, em que concebeu e estreou suas duas Sonatas Op. 5. Coincidentemente, o próprio Duport estava junto a Viotti trabalhando no desenvolvimento do arco moderno desenvolvido pelo *archetier* François Xavier Tourte. Com isso em vista, se refletiu na ampliação do repertório para o instrumento, sejam nas sonatas, como também nos concertos do século que se abria. Diante disso, a linha do tempo apresentada em termos de repertório testifica a importância que J. L. Duport teve a partir de 1796, em que virou não só o sec. XIX, como chegou até o primeiro terço do sec. XX. Também é importante destacar que Alfredo Piatti, um dos mais importantes violoncelistas do século XIX — através de sua trajetória enquanto artista, pedagogo, arranjador, compositor, além de colecionador de manuscritos históricos —, desde cedo visualizou a importância de Duport quando, ainda jovem, ficou fascinado pela obra que estava sendo traduzida pelo seu próprio professor, Vicenzo Merighi.

Embora Beethoven tenha composto sonatas para piano e outro instrumento, como violino, violoncelo e trompa, sua produção nesse gênero foi exclusivamente voltada para essas três formações. Desta forma, destacam-se as dez sonatas escritas para violino e piano (Opp. 12, 23, 24, 30, 47 e 96), além da única Sonata para trompa e piano (Op. 17). Entretanto, apenas o ciclo das cinco sonatas para piano e violoncelo (Opp. 5, 69 e 102) compreendem as três fases composicionais do compositor. Tal característica confere a esse conjunto de obras um valor singular dentro da literatura camerística beethoveniana, não apenas pela progressiva expansão e sofisticação da linguagem musical para o violoncelo dentro deste gênero, como também pelo desenvolvimento da escrita idiomática, juntamente com as evoluções do instrumento e principalmente do arco, com destaque para as possibilidades apresentadas pelo então novo modelo de arco desenvolvido por Tourte. Ao longo dessa trajetória, o violoncelo ganha protagonismo na escrita e atinge a função de plena igualdade de voz com o piano. Um aspecto que fica particularmente evidente na fuga que encerra o ciclo, com a Sonata em Ré maior Nº 2, Op. 102, obra que marca a transição para a terceira

provavelmente tomou emprestado da Sonata para violino em Dó maior, K. 303, de Mozart — quanto sobre a ideia de reciprocidade temática, que o compositor encontrou nas últimas Sonatas de violino de Mozart.

fase composicional de Beethoven, ao lado do Op. 102 Nº 1, ao mesmo tempo em que confirmam os rumos inovadores que o compositor tomou para esta formação.

Ademais, no início desta pesquisa imaginava-se que a influência de Duport sobre Beethoven se dava exclusivamente quanto ao aspecto técnico e dos recursos instrumentais do violoncelo para se criar esta nova linguagem presente na sonata-duo, como foi de fato realizado. No entanto, quando nos deparamos com um motivo melódico que se encontra no Capítulo V do Ensaio de Duport, e que se encontra presente como o principal motivo melódico do segundo movimento da Sonata em Ré maior Nº 2, Op. 102, evidentemente, sendo este motivo oriundo de um ornamento, entendido como um floreio. No entanto, sua recorrência tanto no exemplo de Duport — em versão transposta —, quanto a forma como Beethoven o desenvolve no movimento lento da Sonata, revela que este contorno melódico, embora originário de um ornamento, em sua essência, é empregado de maneira motívica. Sendo este desenvolvido no exemplo do Ensaio, mais ainda, profundamente elaborado na Sonata de Beethoven. Desta feita, passamos a nos questionar, que muito provavelmente Beethoven teve acesso à versão final deste tratado de Duport, devido à ampla distribuição que a primeira edição obteve, bem como a edição bilíngue alemão-francês de 1809, que ocorreu bem antes da composição da Sonata em Ré maior, que encerra o ciclo de sonatas-duo para piano e violoncelo de Beethoven. Desta forma, nos surpreende ver este aspecto da influência de um motivo melódico, o que também reforça a qualidade de Duport enquanto compositor — lembrando que o Minueto da Sonata Nº 6, Op. 4, de seu irmão, Jean-Pierre Duport, foi tema das "9 Variações sobre um Minueto de Duport" para piano, K573, composto por W. A. Mozart — o que reforça a importância histórica dos irmãos violoncelistas.

Obviamente, todas as conclusões musicológicas alcançadas ao longo desta Tese são frutos de amplo estudo de manuscritos, primeiras edições, cartas, documentos históricos, registros iconográficos, observações em outros tratados daquele período, além de aplicação de elementos teórico-analíticos. Todos estes documentos foram peças fundamentais que conduziram o caminho desta pesquisa, e que revelam à influência exercida por Jean-Louis Duport não apenas sobre o jovem Beethoven, mas também no desenvolvimento da escrita idiomática e técnica do violoncelo. Elementos que nos levaram a desvendar um verdadeiro enigma violoncelístico e musicológico presente no Fólio 109, cujos desdobramentos englobam um período histórico de cerca de 135 anos de história do violoncelo (1796 a 1930), que é, de fato, o momento em que a literatura para este

instrumento mais se desenvolve ao longo de sua história, notadamente, após 1930, quando se verifica uma explosão de obras escritas para o instrumento.

Por fim, a colaboração de Duport e Beethoven para a escrita das cinco Sonatas, que se iniciou em 1796, quando Duport buscava apresentar as possibilidades do instrumento, certamente Beethoven teve acesso ao Ensaio publicado em sua integra, pelas inúmeras ocorrências da presença da influência de Duport nas demais Sonatas, incluindo aspectos, que são claramente discutidos ou exemplificados no tratado. Em vista disso, no âmbito camerístico, isso culminou com a extensa fuga que encerra todo o ciclo, não só das cinco Sonatas para piano e violoncelo, mas de toda a obra escrita por Beethoven para esta formação. Deste modo, jamais imaginaríamos o alcance e a reverberação desta colaboração, ao iniciarmos esta pesquisa, sobre o qual levou este trabalho a se aprofundar em algumas das principais obras do repertório do violoncelo, que são tratadas ao longo da presente tese.

Desta forma, a expectativa deste trabalho, juntamente com a tradução para o português do Ensaio, é de contribuir para a ampliação do conhecimento sobre as discussões técnico-pedagógica propostas por Jean-Louis Duport, tornando-as melhor conhecidas nos países que têm o português como língua materna. Em vista disso, promover o reconhecimento devido à relevância de seu autor. Além disso, espera-se que esta tradução possa auxiliar professores e alunos dos programas de graduação em violoncelo, colaborando para o fortalecimento da formação pedagógica e artística no ensino do instrumento, ao mesmo tempo em que busca contribuir para a ampliação da literatura pedagógica técnico-interpretativa em língua portuguesa, notadamente nas pesquisas no âmbito da pós-graduação em nosso país.

Outrossim, ao longo desta pesquisa, pudemos vivenciar um expressivo amadurecimento artístico e musical, especialmente por meio da experiência de apresentar, em ordem cronológica, o ciclo completo das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven, ao lado do pianista-colaborador Daniel Seixas. A continuidade dessa parceria musical, estabelecida ao longo de todo o ciclo, representa o ápice da colaboração camerística, pois se trata de um repertório de música pura, a partir de seus diálogos, no qual a concepção interpretativa só pode ser plenamente alcançada por meio da integração entre os intérpretes. Hoje, ao final deste processo, reconheço que me tornei uma outra violoncelista — artisticamente mais madura, consciente e tecnicamente preparada — após ter vivido essa profunda imersão nessas obras que marcam, de forma singular, as três fases criativas de Beethoven. Paralelamente ao aprofundamento do Ensaio, e especialmente em parte

significativa dos Estudos de Duport — alguns dos quais foram apresentados em um dos recitais de doutorado —, foi determinante para meu desenvolvimento técnico e, sobretudo, para a ampliação da minha compreensão sobre a performance beethoveniana, sempre sob condução, orientação e direcionamento próximo e atento do orientador da presente pesquisa. Em particular, quanto ao Estudo Nº 7, que, através de uma análise minuciosa de aspectos como a condução harmônica — por meio da percepção auditiva do próprio Estudo, além de uma redução harmônica —, bem como a escrita idiomática proposta por Duport. Esse aprofundamento analítico nos possibilitou o estabelecimento de conexões diretas, o que tornou possível solucionar esse verdadeiro "quebra-cabeça histórico" referente à autoria do fólio 109 do caderno de manuscritos Kafka. Uma informação que traz luz à história da escrita das Sonatas para piano e violoncelo, da colaboração entre Duport e Beethoven, bem como o legado deste violoncelista para muito além do século XIX.

Referências

ADAS, Jane. ‘Le célèbre Berteau’. **Early Music**, Oxford, v. 17, n. 3, p. 368-380, ago. 1989.

AGMON, Eytan. **The First Movement of Beethoven's Cello Sonata, Op. 69**: The Opening Solo as a Structural and Motivic Source. **The Journal of Musicology**, University of California Press, v. 16, n. 3, p. 394-409, verão 1998.

ALBRECHT, Theodore (Ed.). **Letters to Beethoven and Other Correspondence.** v. 1: 1772-1812. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1996.

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen. **Harmony & Voice Leading**, 5ª Ed. Editora: Cengage Learning, 2019.

AL-TAEE, Nasser. **Representations of the Orient in Western Music: Violence and Sensuality**. Routledge. 2016.

ANDERSON, Keith. Texto do encarte. In: KLIEGEL, Maria; TICHMAN, Nina. **Beethoven Cello Sonatas Nos. 4 and 5**. Canadá: Naxos Rights International Ltd. 2004. [CD 8.555787]. Encarte.

ANNER BYLSMA – TEMA. **Sonata No. 3 in A Major, Op. 69: I. Allegro ma non tanto.** 1999. Sony Music Entertainment Inc. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=jPkfGVW302o >. Postado em: 8 fev. 2015. Acesso em: 23 fev. 2025.

AQUINO, Felipe Avellar de. Six-Stringed Virtuoso. **The Strad.** Harrow, Middlesex, UK, v. 109, n.1297, p. 500-507, 1998.

AQUINO, Felipe Avellar de. **O Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo Op. 8 de Zoltán Kodály:** aspectos analíticos e suas implicações interpretativas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 10, p. 80-88, jul - dez. 2004.

AQUINO, Felipe Avellar de. Villa-Lobos and the Cello: A voice for Brazil. **The Strad**, Londres, v. 132, n. 1575, p. 36-43, julho 2021.

AQUINO, Felipe Avellar de; AQUINO, Sandra Cabral de. Questão de *timing*: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa. In: XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 31. 2021, João Pessoa. **Anais eletrônicos.** Disponível em: < https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/458/276 > Acesso em: 12 nov. 2021.

ART & CULTURE. **J.S. Bach: Cello Suite No.3 in C Major BWV 1009 – Anner Bylsma**. YouTube, 3 mar. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b7dTIoaRT40&t=130s. Acesso em: 31 de mar. de 2025.

AUGUSTIN, Kristina. **Mais uma vez em defesa da viola da gamba:** tradução e comentários à obra: Defense de Ia basse de viole contre les entreprises du violon et lês pretensions du violoncel, Hubert le Blanc, Amsterdã, 1740. 2001. Dissertação (Instituto de Artes da UniCamp). Universidade Estadual de Campinas.

BACH, Johann Sebastian. **Seis suítes para violoncelo solo, BWV 1007-1012**. [Manuscrito de Anna Magdalena Bach, ca. 1727-1731]. Disponível em: < https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf >. Acesso em: 31 de mar. de 2025.

BAINES, Anthony. Shawms of the Sardana Coblas. **The Galpin Society Journal**, v. 5, 1952. p. 9-16. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/841406>. Acesso em: 29 ago. 2024.

BARZANÒ, Annalisa Lodetti. **Sobre o Ensaio de Duport que Piatti recebeu do Conte di Hartig em 1836**. Mensagem de Messenger para: Felipe Avellar de Aquino. 26 de novembro de 2024.

BARZANÒ, Annalisa Lodetti; BELLISARIO, Christian. **Signor Piatti – Cellist Komponist Avantgardist**. Tradução de Clarice Zdanski. Kronberg: Kronberg Academy Verlag, 2001.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano – Forte avec un Violoncelle obligé, Op. 5.** 1ª Ed. Viena: Artaria. 1797.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Deux Grandes Sonates pour le Clavecin ou Piano – Forte avec un Violoncell, Op. 102.** 1ª Ed. Bonn: Simrock. 1816.

BEETHOVEN, L. van. **Duett mit Zwei obligaten Augengläsern für viola und violoncello** - Minuetto. Editor: Karl Haas. Leipzig: C. F. Peters. 1952.

BEETHOVEN, L. van. **Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle, Op. 69**. 1ª Ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1809.

BEETHOVEN, Ludwig van. **MS 29801**. [1789-1799]. Disponível em: < https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_29801_fs001r > Acesso em: 16 de ago. de 2023.

BEETHOVEN, Ludwig van. **[Manuscrito de Bergamo referente a excertos da Sonata Op. 5].** Bergamo: Instituto Musicale Gaetano Donizetti. 1796. Manuscrito. Bifólio.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonatas for Pianoforte and Violoncello**. Edição: Jonathan Del Mar. Kassel: Bärenreiter, 2004.

BEETHOVEN, L. van. **Sonaten für Pianoforte und Violoncell**, Op. 5, Nº 1. Serie 13: Nº 105. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1863.

BEETHOVEN, L. van. **Sonaten für Pianoforte und Violoncell**, Op. 5, Nº 2. Serie 13: Nº 106. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1863.

BEETHOVEN, L. van. **Sonaten für Pianoforte und Violoncell**, Op. 69. Serie 13: Nº 107. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1843.

BEETHOVEN, L. van. **Sonaten für Pianoforte und Violoncell**, Op. 102, Nº 1. Serie 13: Nº 108. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1864.

BEETHOVEN, L. van. **Sonaten für Pianoforte und Violoncell**, Op. 102, Nº 2. Serie 13: Nº 109. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1864.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonaten für klavier und violoncell**. Edição: Bernard Van Der Linde. München: G. Henle Verlag, 1971.

BEETHOVEN, L. van. **7 Variationen für Pianoforte und Violoncell über 'Bei Männern, welche Liebe fühlen'**, WoO 46. Serie 13: Nº 111a. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1862.

BIAN, Zhuojun. **A pedagogical analysis of Dvořák's Cello Concerto in B minor, Op. 104**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Faculdade de Pós-Graduação e Estudos Pós-Doutorais, Universidade de British Columbia, Vancouver, 2017.

BIANCOLINO, Ticiano. **O piano cantor:** a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII. 2017. Tese (Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical). Universidade Federal da Paraíba.

BIBLIOTECA CENTRALE DELLA REGIONE SICILIANA 'A. BOMBACE' PALERMO. Disponível em:< https://bit.ly/4eYZ756 > Acesso em: 24 de out. de 2024.

BIELSCHOWSKY, P. H. C. **O silêncio na música:** uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico. 2019. Tese (Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical). Universidade Federal da Paraíba.

BLACK. Leo. A fugal sonata without a fugue: Beethoven's Op.102 No.1. **The Musical Times**, Musical Times Publications Ltd, v. 155, n. 1929, p. 41-47, inverno 2014.

BLOM, Eric; WILCOX, Beverly. **Concert Spirituel**. 2016. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06257 > Acesso em: 11 de nov. de 2023.

BOCCHERINI, Luigi. **6 Quintette; vl (2), vla, vlc (2)**; G 325-330; Op. 31. 1780-1800. Disponível em: < https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN778541177&PHYSID=PHYS_0121&DMDID=DMDLOG_0004 > Acesso em: 01 de Out. de 2023.

BOCCHERINI, Luigi. **Cello Concerto in E-flat major, G.474**. Arranjador: Maffeo Zanon. Editor: Gilberto Crepax. Bologna: Edizioni Bongiovanni, [s. d.] N. 1195.

BOCCHERINI, Luigi. **Cello Concerto in G major, G.480.** Manuscrito, [s. d.] (c. 1870).

BOCCHERINI, Luigi. **Cello Concerto in G major, G.480.** Editor: Pablo Mahave-Veglia. [s. d.].

BOCCHERINI, Luigi. **Cello Concerto in G major, G.480.** Arranjador: Georges Papin. Paris: Alphonse Leduc, s.d. (c. 1898).

BOYDEN, David D. **Open string**. Grove Music Online. 2001. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20358 > Acesso em: 4 de jan. de 2024.

BRITISH LIBRARY BOARD. **Two sketch-books of musical compositions by Ludwig van Beethoven, containing the first ideas and rough notes of many of his completed works. Autograph.** 1786-1799. Disponível em: < http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_29801 > Acesso em: 08 de set. de 2023.

BRITISH LIBRARY BOARD. **Beethoven's 'Kafka' sketch miscellany.** 1786-1799. Disponível em: < https://www.bl.uk/collection-items/beethoven-kafka-sketchbook > Acesso em: 18 de set. de 2023.

CAEYERS, Jan. **Beethoven: A life**. Tradução: Brent Annable. Oakland, Califórnia: University of California Press, 2020.

CAMBRIDGE DICTIONARY. **Folio**. 2025. Disponível em: < https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/folio >. Acesso em: 6 de mai. de 2025.

CAMPBELL, Margaret. **The Cambridge Companion to the cello.** Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

CAMPBELL, Margaret. **The Great Cellists.** Glasgow: Bell & Bain Ltd. 2004.

CASSADÓ, Gaspar. **Suite for Cello Solo**. Universal Edition A. G.: New York, 1926.

CELLOBELLO. **CelloChat with Steven Doane, live from Rochester**, NY. YouTube, 29 de abril de 2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=xGUoipjLh1s >. Acesso em: 20 de set. de 2022.

CELLO ORG. **Jean-Pierre and Jean-Louis Duport.** 2000. Disponível em: <http://www.cello.org/cnc/duport.htm> Acesso em: 11 de set. de 2024.

CHARTRÉ, Thomas. **Considérations sur l'archet et son utilisation dans la Sonate en do majeur op. 102/1 de Ludwig van Beethoven**. 2016. Trabalho de Estudo Pessoal, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

CHEN-MERRET, Shaohua. **Beethoven and the violoncello:** The Influence of Jean-Louis Duport (1749-1819). 2006. Dissertação (Master of Philosophy in Violoncello Performance in the School of Music). University of Queensland.

COLE, M. S. Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. **Akadémiai Kiadó**. T. 12, Fasc. 1/4, p. 233-262, 1970.

COOPER, Barry. The Ink in Beethoven's 'Kafka' Sketch Miscellany. **Music & Letters**, Oxford University Press, v. 68, n. 4, p. 315-332, out. 1987.

COOPER, Martin. Beethoven The Last Decade 1817-1827. London: Oxford University Press 1970.

CORP, Kakao. Mozart: Variations on a Minuet by Duport, K.573 (1789). 27 set. 2020. Disponível em: < https://blog.daum.net/wwg1950/13775 > Acesso em: 04 fev. 2021.

CRAWFORD, Judith Lee. **Beethoven's five 'cello sonatas**. 1995. Dissertação. Departamento de Música, San Jose State University.

CUPIS, François. **Méthode nouvelle raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle,** Paris: Le menu, 1772.

CURTIN, Joseph. **All Set up and Ready to Go**. 4 set. 2019. Disponível em: <https://www.thestrad.com/lutherie/all-set-up-and-ready-to-go/9436.article> Acesso em: 06 fev. 2021.

DEL MAR, Jonathan. **Once again: reflections on Beethoven's tied-note notation**. Early Music v. 32, n. 1, fev. 2004, p. 7-25.

DESCARSIN, Rémi-Fursy. **Jean-Louis Duport, dit Le Cadet**. 1877. Óleo sobre tela. Foto de: Jean-Philippe Echard. Philharmonie de Paris, Musée de la Musique. Disponível em: < https://mimo-international.com/media/CM/IMAGE/CMIM000032692.jpg?_ga=2.220583579.2076855073.1740868884-243885179.1740868884 >. Acesso em: 1 de mar. de 2025.

DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in The Twentieth Century. **The Musical Quarterly**, Oxford University Pree, v. 69, n. 3, p. 297-322, verão 1983.

DROSOPOULOU, Loukia. **Beethoven and the cellists behind his cello sonatas**. 23 de março de 2022. Disponível em: < https://blogs.bl.uk/music/2022/03/beethoven-and-the-cellists-behind-his-cello-sonatas.html#_ednref4 > Acesso em: 16 de ago. de 2023.

DUPORT, Jean-Louis. **Duport : Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet. Avec 21 Exercices.** Tradução: Tomofumi Shimané. Ed. Tokyo: Ongaku No Tomo, 2024.

DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.**
1ª Ed. Paris: Imbault, 1806.

DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.** Offenbach: Johann André, 1809.

DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.**
Paris: Janet et Cotelle, 1824.

DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.** Paris: A. Cotelle, 1840.

DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet.** Tradução: Vincenzo Merighi. Milão: F. Lucca, 1836.

DUPORT, Jean-Louis. **Essay on the Fingering of the Violoncello and the Conduct of the Bow**. Tradução: John Bishop. Londres: R. Cocks, 1852.

DUPORT, Jean-Louis. **Etüden für Violoncell**. Edição: Friedrich Grützmacher. Leipzig: C.F. Peters, 1895.

DUPORT, Jean-Louis. **Instruction on the Fingering and Bowing of the Violoncello**. Tradução: August Lindner. Offenbach: Johann André, 1880.

DUPORT, Jean-Louis. **Lettre de Jean Louis Duport à Imbault, Potsdam, 6 mars 1804.** Bibliothèque Nationale de France (BNF). 1804.

DUPORT, Jean-Louis**. Lettre de Jean Louis Duport à Monsieur Imbault, Potsdam, 29 juin 1805**. Bibliothèque Nationale de France (BNF). 1805.

DUPORT, Jean-Louis**. Lettre de Jean Louis Duport à Monsieur Hollander, Paris, 13 juillet 1814**. 1814. Disponível em: < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507635h?rk=21459;2# > Acesso em: 23 de ago. de 2023.

DUPORT, Jean-Louis. **Concerto Nº 6 em Ré menor**. Manuscrito de copista. 1824. Disponível em: < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000178t/f1.item > Acesso em: 14 de outubro de 2023.

DUPORT, Jean-Louis. **Six Sonates pour violoncelle et basse, Op. 4.** 1ª Ed. Paris: Sieber, 1795. violoncelo e contínuo. Disponível em: < https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP183555-PMLP319714-Duport_-_Sonata_No1_in_D_Major_Op4_for_Cello_and_Bass.pdf >. Acesso em: 12 nov. 2022.

DU PRÉ, Jacqueline; BARENBOIM, Daniel. **Cello Sonata No. 3 in A Major, Op. 69: I. Allegro ma non tanto**. 1976. BBC under exclusive licence to Parlophone Records Limited. Remastered (p) 1999 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=L92UrhQItk4 >. Postado em: 12 out. 2017. Acesso em: 23 fev. 2025.

DVOŘÁK, Antonín. **Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104**. Berlim: N. Simrock, 1896.

DVOŘÁK, Antonín. **Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104.** Manuscrito holográfico. Nova York. 1894-1895. Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP463856-PMLP14438-Dvorak_-_Cello_Concerto_Facsimile.pdf>. Acesso em: 07 de out. de 2024.

DVOŘÁK, Antonín. **Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104: parte violoncello solo.** Manuscrito holográfico. Nova York. 1894-1895.

FABER, Toby. **Stradivarius:** um violoncelo, cinco violinos e um gênio. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FÉTIS, F. J. **Notice of Anthony Stradivari, the celebrated violin-maker, known by the name of Stradivarius.** Tradução: John Bishop. London: Robert Cocks and Co. 1864.

GALAMIAN, Ivan**. Principles of Violin Playing & Teaching.** Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962.

GINSBURG, Lev. **História do violoncelo**. Edição de Herbert R. Axelrod. Tradução do russo por Tanya Tchistyakova. New York: Paganiniana Publications, Inc., 1983.

GO CLASSICAL. Beethoven: Cello Sonata No. 1~5 - Mstislav Rostropovich & Sviatoslav Richter. 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL55R57HwTiaw1QGNzr0vK_oGyoJX8Vwhm>. Acesso em: 12 de set. 2024.

GUERRA, Andrêyna Dinoá Duarte. **Suíte para violoncelo solo de Gaspar Cassadó:** linguagem nacionalista e a cultura popular espanhola. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

GUNN, John. The Theory and Practice of Fingering the Violoncello. 1ª Ed. Londres: Edição do autor, [1789].

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

HELM, E. Eugene; MCCULLOCH, Derek (revisão). **Frederick II, King of Prussia [Friedrich II; Frederick the Great]**. Grove Music Online. Oxford University Press, publicado em versão impressa em 20 jan. 2001. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10176>. Acesso em: 24 de set. 2024.

HORVATH, Janet. A Cellist's Dream – The Beethoven Cello Sonatas. **Interlude**, 5 jan. 2014. Disponível em: < https://interlude.hk/a-cellists-dream-the-beethoven-cello-sonatas/> Acessado em: 27 jan. 2021

HUMISTON, William Henry. **Philharmonic Society of New York**: Notes on the Programme. New York: Carnegie Hall. 1916. Disponível em: < https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/fcdad380-3443-4510-84c2-9a418a80dee7-0.1/fullview#page/12/mode/2up > Acesso em: 29 de mai. de 2025.

IRVING, John. **Sonata (from It. suonare: 'to sound'): Classical**. Grove Music Online. 2001. p. 10-18 Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191\ >. Acesso em: 5 de jan. de 2024.

JESSELSON, Robert. **100 Cello Warm-Ups and Exercises Blog 15: Cello Geography Part 1:** Neck Positions. CelloBello, 2024. Disponível em: < https://www.cellobello.org/cello-blog/practicing/100-cello-warm-ups-and-exercises-blog-15-cello-geography-part-one-neck-positions/ > Acesso em: 23 de fev. de 2025.

JESSELSON, Robert. **Bock positions**. Disponível em: < https://videopress.com/v/gKj9JT1O >. Acesso em: 23 de fev. de 2025.

JOHNSON, D.; TYSON, A. Reconstructing Beethoven's Sketchbooks. Journal of the **American Musicological Society**, University of California Press, 25(2), p. 137-156, 1972.

JONES, Rhys. Beethoven and the sound of revolution in Vienna, 1792-1814. **The Historical Journal**, Cambridge University Press, v. 57, n. 4, p. 947-971, dez. 2004.

KAPLAN, Mark. Beethoven's chamber music with piano: seeking unity in mixed sonorities. **The Cambridge Companion to Beethoven.** Ed: Glenn Stanley. Cambridge: United Kingdom at the University Press, 2008 p. 127-146.

KENNAWAY, George. **John Gunn: musician scholar in Enlightenment Britain.** Woodbridge: The Boydell Press, 2021.

KENNAWAY, George. **Playing the Cello, 1780–1930**. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

KERMAN, Joseph. Beethoven Sketchbooks in the British Museum. **Proceedings of the Royal Musical Association**, 1966 - 1967, 93rd Sess. (1966 - 1967), p. 77-96.

KERMAN, Joseph (Ed.). Ludwig van Beethoven, **Autograph miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The Kafka Sketchbook).** Londres: British Museum, 1970. 2 vols.

KODÁLY, Zoltán. **Sonata for Solo Cello, Op. 8**. Vienna: Universal Edition, 1921.

KREHBIEL, Henry Edward. **Philharmonic Society of New York Fifty-Fifth season, 1896-1897**: Synopsis of Compositions to be performed at the Fifth Public Rehearsal and Concert. New York: Carnegie Hall. 1897. Disponível em: < https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/5dbf7198-49e3-4a03-9a63-9be087f2c05b-0.1/fullview#page/4/mode/2up >. Acesso em 29 de mai. de 2025.

LACERDA, Aarão de. **Beethoven**: o primeiro romântico. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 1929

LEONOVICH, Yuriy. **Dvořák - Cello Concerto, Op. 104 (Urtext Comparative Edition, score).** 2022. Disponível em: < https://yuriyleonovich.com/product/799241-dvorak-cello-concerto-op-104-urtext-comparative-edition-score >. Acesso em: 9 de fev. de 2025.

LODES, Birgit. **Beethoven's Sonaten für Klavier und Violoncello op. 5 in ihrem gattungsgeschichtlichen Kontext.** In: BRANDENBURG, Sieghard; MAAß, Ingeborg; OSTHOFF, Wolfgang (Ed.). Beethovens Werke für Klavier und Violoncello: Bericht über die

Internationale Fachkonferenz Bonn, 18.–20. Juni 1998. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2004. p. 1-60.

LOCATELLI, Pietro. **Sonata para violoncelo e piano**. Edição: Alfredo Piatti. B. Schott's Söhne, Mainz, 1894. Disponível em: < https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP225282-SIBLEY1802.17923.7c43-39087004957686score.pdf> Acesso em: 17 de out. de 2024.

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven**: a música e a vida. Tradução: Lúcia Magalhães; Graziella Somaschini. São Paulo: 2ª Ed. Códex, 2005.

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven:** the music and the life. New York: W. W. Norton, 2003.

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven**: Studies and the Creative Process. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1992.

LOCKWOOD, Lewis. Beethoven's Early Works for Violoncello and Pianoforte: Innovation in Context. **The Beethoven Newsletter**, San Jose State University, v. 1, n. 2, p. 17-21, verão 1986.

LOCKWOOD, Lewis. Beethoven's Emergence from Crisis: The Cello Sonatas of Op. 102 (1815). **The Journal of Musicology**, University of California Press, v. 16, n. 3, p. 301-322, verão 1998.

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven's Early Works for Violoncello and Contemporary Violoncello Technique.** In: Beethoven Kolloquium Vienna 1977: Documentation und Aufführungspraxis. Organizado por Rudolf Klein. Kassel: Bärenreiter, 1977. p. 174-182.

LÓPEZ-ÍÑIGUEZ, G. Musings on notations for cello in Beethoven's Kafka Miscellany. **The Beethoven Journal**, 34(1), p. 1-12. 2019.

MACARDLE, Donald W. Beethoven and Ferdinand Ries. **Music & Letters**, Oxford, v. 46, n. 1, p. 23-34, jan. 1965.

MACGREGOR, Lynda. **Piatti, Alfredo**. Grove Music. 2001. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21652 > Acesso em: 23 de mai. de 2024.

MARK, Harrison W. **Battle of Jena-Auerstedt**. World History Encyclopedia, 19 jul. 2023. Disponível em: < https://www.worldhistory.org/article/2256/battle-of-jena-auerstedt/ >. Acesso em: 23 de fev. de 2025.

MASSA, Amanda Melo; AQUINO, Felipe Avellar de. O tratado de Jean-Louis Duport contextualizado a partir das cinco Sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven. In: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM, v. 32, 2022, Natal. Disponível em: < https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiicongresso/xxxiiCongrAnppom/paper/viewFile/1110/849 > Acesso em: 18 de jun. de 2024.

MASSA, Amanda Melo. Uma análise crítica dos métodos Suzuki e Sassmannshaus para o ensino do violoncelo: características e possibilidades de abordagem. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa,

2017. Disponível em: < https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11323 >. Acesso em: 24 de mar. de 2025.

MASSA, Amanda. **Canto sopra uno Studio di Duport – Alfredo Piatti**. YouTube, 4 out. 2024. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=FIBQz7t2dWg >. Acesso em: 03 de mar. de 2025.

MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MA, Yo-Yo; AX, Emanuel. **Beethoven: Cello Sonata No. 3 – 1985 Live.** Tóquio, 28 nov. 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9pivx91mVk. Postado em: 4 jan. 2015. Acesso em: 23 fev. 2025.

MENESES, Antônio; PIRES, Maria João. **Meneses, Pires – Beethoven – Cello Sonata No. 3 in A major, Op. 69.** Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=xZtu43s1xNE >. Postado em: 8 out. 2018. Acesso em: 23 fev. 2025.

MEREDITH, Willian. Beethoven Creativity: His Work Habits. **The Beethoven Newsletter**. San Jose State University, v. 1, n. 3, p. 39-44, inverno 1986.

MEREDITH, Willian. Beethoven's Creativity: His Views on the Creative Process. **The Beethoven Newsletter**, v. 2, n. 1, p. 8-12, primavera 1987.

MOON, Jee Hyung. **Ludwig Van Beethoven's Sonata for cello and piano in F major Op. 5, No. 1:** an analysis and a performance edition. 2013. Tese. (Doutor em Artes Musicais do Graduate College) University of Iowa.

MORAIS, Nicole Leite. **O Direito à Fraternidade e a Nona Sinfonia de Beethoven**. 1ª Ed. João Pessoa, PB: Editora Porta, 2022.

MORRISROE, Patrícia. The black violinist who inspired Beethoven: George Bridgetower, the original dedicatee of the "Kreutzer" Sonata, was a charismatic prodigy but faded into history. **The New York Times**. New York. 4 set. 2020. Disponível em: < https://www.nytimes.com/2020/09/04/arts/music/george-bridgetower-violin.html > Acesso em: 05 de out. 2022.

MOSKOVITZ, M. D.; TODD, R. L. **Beethoven's Cello**: Five Revolutionary Sonatas and Their World. Woodbridge: Boydell Press, 2017.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Violin Sonata in G major, K.379/373a.** 3 movimentos. Composta em 1781. Leipzig: C. F. Peters, [ca. 1875]. Royal College of Music Library, London (GB-Lcm): D2427/6.

NEECE, Benda. **7 Ways Bernhard Romberg Influences the Cello World Today**. Disponível em: <https://cellomuseum.org/7-ways-bernhard-romberg-influences-the-cello-world-

today/?fbclid=IwAR0vOQT8G8MTaDuD1CGWTRaxMjnrIdbd0tiY70WW9RojBDw2eBdqTlWouGY> Acesso em: 15 de jan. 2021.

ONE CELLO. **Étude 4 - J.L. Duport | Arun Rao**. 2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KNvLIuw1ra4>. Acesso em: 2 de fev. de 2025.

ONE CELLO. **Étude 18 - J.L. Duport | Arun Rao**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PE_EGWCflQ>. Acesso em: 2 de fev. de 2025.

ONE CELLO. **Étude 20 - J.L. Duport | Arun Rao**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RzpgOUoHfgI>. Acesso em: 2 de fev. de 2025.

ŠOUREK, Otakar. **Antonín Dvořák Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104**: Critical Edition based on the Composer's Manuscript. Ed. Otakar Šourek. 1955.

PARR-SCANLIN, Denise. **Beethoven as Pianist: A View Through the Early Chamber Music.** 2005. Treatise (Doutorado em Artes Musicais) - The University of Texas at Austin.

PIATTI, Alfredo Carlo. **12 Caprices for Solo Cello, Op.25**. Berlim: N. Simrock, 1874.

PIATTI, Alfredo Carlo. **Canto sopra uno Studio di Duport**. Manuscrito. Bergamo, Itália: Biblioteca musicale Gaetano Donizetti, 1840.

PIATTI, Alfredo Carlo. **Capriccio op. 25 n° 7 for cello and piano.** Manuscrito. Bergamo, Itália: Biblioteca musicale Gaetano Donizetti, 1865.

PIATTI, Alfredo. *Méthode de Violoncelle*. Londres: Augener & Co., 1882.

PIERRE, Constant. **Histoire du Concert Spirituel 1725-1790**. Paris: Société Française de Musicologie, 1975.

PHILHARMONIE DE PARIS. **Portrait de Jean-Louis Duport, dit Le Cadet**. Musée de la Musique, 2012. Disponível em: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0158298/portrait-de-jean-louis-duport-dit-le-cadet?_lg=fr-FR#vues. Acesso em: 1 de mar. de 2025.

RANDEL, Don Michael. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap of Harvard University Press: 2ª Ed. 1969.

RARE VIOLINS OF NEW YORK. Francois Xavier Tourte. 2021. Disponível em: <https://www.rareviolins.com/currently-available/cello/bows/francois-xavier-tourte-nodefieldidentifier/b-1864> Acesso em: 06 fev. 2021.

RASMUSSEN, Michelle. **'All Men Become Brothers'**: The Decades-Long Struggle for Beethoven's Ninth Symphony. 2015,

REDDAWAY, W. F. **Frederick the Great and the Rise of Prussia**. New York: G. P. Putnam's Sons, 1904. Disponível em: < https://www.gutenberg.org/cache/epub/56387/pg56387-images.html#ip_24 >. Acesso em: 2 de abril de 2025.

REYS, Maria Cristiane Deltregia; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. **Reflexões sobre o termo "método"**: um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Corrette (1741). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 24, p.107-116, set. 2010.

ROMANI, Felice. **Liriche**. Torino: Tipografia dei Fratelli Favale, 1841. 2 v.

ROMBERG, Bernhard. **Violoncell Schule**. Berlim: T. Trautwein, 1840.

SADIE, Stanley. **The Grove Concise Dictionary of Music**. Londres: Macmillan Press Ltd, 1988.

SIFFERT, Carlos. **Beethoven: através de um prisma e outros ensaios**. São Paulo: Silvia Cesar Ribeiro editora, 2017.

SOARES. T.O.C. **O violino:** sua origem, principais construtores e uma visão contemporânea por Leandro Mambach. 2007. Monografia (bacharelado em música). Universidade Federal de Santa Catarina.

SPECK, Christian; CHAPMAN, Laurenne. Boccherini as Cellist and His Music for Cello. **Early Music**, v. 33, n. 2, p. 191-210, maio 2005. Oxford University Press. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/3519448 > Acesso em: 4 de set. 2024.

SKOWRONECK, Tilman. Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building**. Early Music**, Oxford University Press, v. 30, n.4, p. 522-538, nov. 2002.

SMITHSONIAN, **Institution. Violins Giovanni Paolo Maggini**. 2020. Disponível em: < https://www.si.edu/spotlight/violins/maggini > Acesso em: 23 set. 2022.

SHIMANÉ, Tomofumi. Sobre a tese de doutorado de Shimané, que aborda o Ensaio de Duport e relaciona com a transição da performance na viola da gamba. Mensagem de Messenger para: Felipe Avellar de Aquino. 21 de setembro de 2024.

SACHS, Harvey. A Nona Sinfonia: A obra-prima de Beethoven e o mundo na época de sua criação. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

SMACZNY, Jan. **Dvořák: Cello Concerto**. Cambridge: University Press, 1999.

SOLOW, Jeffrey. Pesquisa sobre violoncelo: manuscrito do concerto para violoncelo de Dvořák. Mensagem de e-mail para: Felipe Avellar de Aquino. 1-8 de fevereiro de 2025.

STOWELL, Robin. **The Early Violin and Viola:** A Practice Guide**.** Cambridge: Cambridge University
Press, 2004.

STRAETEN, E. S. J. van der. **History of the Violoncello, the Viola da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments**. Londres: William Reeves. 1971.

TYSON, Alan. Beethoven's 'Kafka' Sketchbook. **The Musical Times**, v. 111, n. 1534, p. 1194-1198, dezembro 1970.

VIAL, Stephanie D**. The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century**: Punctuating the Classical "Period". New York; University of Rochester Press, 2008.

WALDEN, Valerie. **One Hundred Years of Violoncello**: A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

WALDEN, Valerie. **Stern, Leo (Leopold Lawrence)**. Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26719 >. Acesso em: 16 de fev. de 2025.

WATKIN, David W. Beethoven's Sonatas for piano and cello: Aspects of technique and performance. In: STOWELL, Robin. Performing Beethoven. Cardiff: University of Wales, 1994.

WEGELER, Franz Gerhard; RIES, Ferdinand. **Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven**. Koblenz: K. Bädeker, 1838.

WHITE, Chappell; LISTER, Warwick (rev.). **Viotti, Giovanni Battista**. Grove Music Online. 20 jan. 2001. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29483 >. Acesso em: 12 de set. 2024.

WHITAKER, Majda Kallab. **BACKGROUND: DVOŘÁK'S CELLO CONCERTO: MANUSCRIPT DISCOVERY**. DAHA Dvořák American Heritage Association, 2023. Disponível em: < https://www.dvoraknyc.org/background-dvoks-cello-concerto-manuscript-discovery >. Acesso em: 12 fev. 2025.

WIJSMAN, Suzanne. **Fingering: violoncelo**. Grove Music Online. 2001. p. 40-44. Disponível em: < https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40049 > Acesso em: 3 de jan. de 2024.

WIKIPEDIA. **Hanuš Wihan**. Última atualização em 2023. Disponível em: < https://de.wikipedia.org/wiki/Hanu%C5%A1_Wihan >. Acesso em: 17 fev. 2025.

YUN, Mi Yeon. **A New Vision for the Genre:** The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality. 2013. Tese (Divisão de Estudos da Performance do College-Concervatory of Music). University of Cincinnati.

Apêndice I: Tabela 6: referente a catalogação dos manuscritos de Beethoven contidos no Caderno de esboços micelâneos de Kafka.

Fólio	Manuscrito de obras e fragmentos de composição	Ano do manuscrito	Local em que Beethoven adquiriu os papéis
1f	*'Beethoven. Skizzenbuch. B'*		
2-10	*Ruinen von Athen*, Op. 113	1811	Peste
11-11b	*König Stephan*, Op. 117	1811	Peste
12-37	*Ruinen von Athen*, Op. 113	1811	Peste
38f	*'Notirungsbuch F'*		
39f	Canção em Sol maior (i: 'Ich sah sie heut')	1793	Viena (primeiros papéis)
39v	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
40f	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
40v	Composição (*Rondo*?) em Dó para piano	1793	Viena (primeiros papéis)
41f	Composição (*Rondo*?) em Dó para piano	1793	Viena (primeiros papéis)
41v	Composição (*Rondo*?) em Dó para piano	1793	Viena (primeiros papéis)
42f	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
42v	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
43f	Canção em Sol (ii: '*... wie pisang war im Paradies*')	Final de 1797?	Viena (papéis tardios)
43v	Canção em Sol (ii: *'... wie pisang war im Paradies'*)	Final de 1797?	Viena (papéis tardios)
44f	Adelaide ('*Einsam wandelt dein Freund*'), Op. 46	1795?	Viena (primeiros papéis)
44v	Adelaide ('*Einsam wandelt dein Freund*'), Op. 46	1795?	Viena (primeiros papéis)
45f	Handel, Fuga em Sol menor; Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Allegro con brio*	1795	Viena (primeiros papéis)
45v	Fragmentos	1795	Viena (primeiros papéis)
46f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Allegro con brio*; Doze *Allemandes* para orquestra, WoO 13	1793	Viena (primeiros papéis)
46v	Canção em Dó maior (i)	1793	Viena (primeiros papéis)
47f	Canção em Dó maior (i)	1793	Viena (primeiros papéis)
47v	Canção em Dó maior (i)	1793	Viena (primeiros papéis)
48f	Quinteto para sopros e piano, Op. 16 Grave – Allegro, ma non tropo *Rondo*. *Allegro*, *ma non troppo* (?)	Meados de 1796	Praga - Berlim
48v	Quinteto para sopros e piano, Op. 16 Andante cantabile (?)	Meados de 1796	Praga - Berlim
49f	Quinteto para sopros e piano, Op. 16 *Rondo*. *Allegro*, *ma non troppo* (?)	Meados de 1796	Praga - Berlim
49v	Quinteto para sopros e piano, Op. 16 *Rondo*. *Allegro*, *ma non troppo* (?)	Meados de 1796	Praga - Berlim
50f	Fragmentos		Bonn
50v	Doze *Contredanses* para orquestra, WoO 14	1790	Bonn

51f	Canção em Sol maior (iii: *'... und wessen Stimm*')	1793	Viena (primeiros papéis)
51v	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
52f	*Das Liedchen von der Ruhe* ('*Im Arm der Liebe*'), Op. 52 Nº 3	1793	Viena (primeiros papéis)
52v	*Das Liedchen von der Ruhe* ('*Im Arm der Liebe'*), Op. 52 Nº 3	1793	Viena (primeiros papéis)
53f	*Das Liedchen von der Ruhe* ('*Im Arm der Liebe'*), Op. 52 Nº 3; Composição (*Rondo*?) em Ré maior para piano	1793	Viena (primeiros papéis)
53v	Composição *Rondo*?) em Ré maior para piano	1793	Viena (primeiros papéis)
54f	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
54v	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
55f	Em branco	1795	Viena (primeiros papéis)
55v	Fragmentos	1795	Viena (primeiros papéis)
56f	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
56v	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
57f	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
57v	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro* – Anotação feita em Berlim: '*Billet an Duport. Morgen Frühe'*.	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
58f	Sonata para piano em Mi*b* maior, Op. 7: *Allegro*	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
58v	Sonata para piano em Mi*b* maior, Op. 7: *Allegro*	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
59f	Variações de uma Dança Russa de *Wranitzky's Das Wald-mädchen*, para piano, WoO 71; Sinfonia em Dó maior: *Minuet*	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
59v	Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: *Menuetto*. *Allegro*	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
60f	Estudo (?) em Lá*b* maior para piano	1794	Viena (primeiros papéis)
60v	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
61f	*Der Freie Mann* ('*Wer ist ein freier Mann?*'), WoO 117	1792	Bonn
61v	Fragmentos	1792	Bonn
62f	*Der Freie Mann* ('*Wer ist ein freier Mann?*'), WoO 117	1794	Viena (primeiros papéis)
62v	*'O care selve'* (canção), WoO 119	1794	Viena (primeiros papeis)
63f	Fragmentos	Final de 1797?	Viena (papéis tardios)
63v	Em branco		Viena (papéis tardios)
64f	Composição em Ré maior para orquestra	1798	Viena (papéis tardios)

64v	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Adagio* (?). *Rondo*. *Molto allegro*	1798	Viena (papéis tardios)
65f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Adagio* (?). *Rondo*. *Molto allegro*	1798	Viena (papéis tardios)
65v	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Adagio* (?). *Rondo*. *Molto alegro* Sonata para piano em Mi maior, Op. 14 Nº 1: *Allegro*. *Rondo*. *Allegro* comodo	1798	Viena (papéis tardios)
66f	Sonata para Piano em Dó menor, Op. 13 (‘*Pathétique*’): *Rondo*. *Allegro* Sonatina em Sol menor para Piano, Op. 49 Nº 1: *Andante*	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
66v	Trio para cordas em Sol maior, Op. 9 Nº 1: *Adagio – Allegro con brio*	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
67f	Canção em Sol maior (ii: ‘... wie Pisang war im Paradise’)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
67v	Canção em Sol maior (ii: ‘... *wie Pisang war im Paradise*’)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
68f	Opferlied (‘*Die Flamme lodert*’), WoO 126 (Hess 145)	Início de 1795	Viena (primeiros papéis)
68v	Opferlied (‘*Die Flamme lodert*’), WoO 126 (Hess 145)	Início de 1795	Viena (primeiros papéis)
69f	Piano Trio em Sol maior, Op. 1 Nº 2: *Adagio – Allegro vivace*	Início de 1795	Viena (primeiros papéis)
69v	Piano Trio em Sol maior, Op. 1 Nº 2: *Largo* com *espressione*; Piano Trio em Dó menor, Op. 1 Nº 3: *Menuetto*. *Quase allegro*	Início de 1795	Viena (primeiros papéis)
70f	Sinfonia em Dó menor (Hess 298)	1788-1790	Bonn
70v	Sinfonia em Dó menor (Hess 298)	1788-1790	Bonn
71f	12 Variações do tema “*Ein Mädchen oder Weibchen”* da ópera A Flauta Mágica de Mozart para violoncelo e piano em Fá maior, Op. 66	1796	Viena (primeiros papéis)
71v	Sinfonia em Dó maior: Introdução	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
72f	Doze *Allemandes* para orquestra, WoO 8	1795	Viena (primeiros papéis)
72v	Concerto para piano em Dó maior, Op. 15: *Allegro con brio*	1795	Viena (primeiros papéis)
73f	*Andante* e Variações em Ré maior para bandolim e piano, WoO 44b	Início de 1796	Praga - Berlim
73v	*Andante* e Variações em Ré maior para bandolim e piano, WoO 44b; Sonatina em Dó menor para bandolim e piano, WoO 43a	Início de 1796	Praga - Berlim

74f	Octeto para sopros em Mi*b* maior, Op. 103	1792?	Bonn
74v	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13)	1786	Bonn
75f	Alterações para (Hess 13)	1786	Bonn
75v	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); *Rondo* em Si*b* maior para Piano e Orquestra, WoO 6; 'Primo amore', *Rondo* para soprano, WoO 92	1786; 1787; 1790-1791	Bonn
76f	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); '*Primo amore*', *Rondo* para soprano, WoO 92	1786; 1790-1791	Bonn
76v	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
77f	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
77v	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
78f	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
78v	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
79f	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
79v	Romance em Mi menor para Flauta, Fagote, Piano e Orquestra (Hess 13); Cadência em Sol maior para piano	1786; 1791	Bonn
80f	Alterações para (Hess 13)	1786	Bonn
80v	Alterações para (Hess 13)	1786	Bonn
81f	Quinteto para sopros e piano, Op. 16: *Andante cantabile*	Meados de 1796	Praga - Berlim
81v	Sinfonia Movimento Lento em Mi maior	Meados de 1796	Praga - Berlim
82f	Sinfonia Movimento Lento em Mi maior Concerto para piano em Dó menor, Op. 37: *Allegro con brio*. *Rondo*. *Allegro*. Variações de '*God save the King*', para piano, WoO 78 (?)	Meados de 1796	Praga - Berlim
82v	Em branco		Praga - Berlim

83f	Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2: *Allegro molto più tosto presto*	Meados de 1796	Praga - Berlim
83v	Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2*: Allegro molto più tosto presto*; Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto – Allegro*	Meados de 1796	Praga - Berlim
84f	Quarteto (?) em Sol maior para sopros e piano: *Allegro. Finale*.	Início de 1796	Praga - Berlim
84v	Quarteto (?) em Sol maior para sopros e piano: *Allegro. Finale*.	Início de 1796	Praga - Berlim
85f	Quarteto (?) em Sol maior para sopros e piano: *Allegro; Adagio* (?)	Início de 1796	Praga - Berlim
85v	Quarteto (?) em Sol maior para sopros e piano: *Allegro; Adagio* (?)	Início de 1796	Praga - Berlim
86f	Piano Trio em Sol maior, Op. 1 Nº 2: *Finale. Presto*	Início de 1795	Viena (primeiros papéis)
86v	Piano Trio em Dó menor, Op. 1 Nº 3: *Allegro con brio; Menuetto*. Quase *allegro*	Início de 1795	Viena (primeiros papéis)
87f	Sonatina em Dó menor para bandolim e piano, WoO 43a	Início de 1796	Viena (primeiros papéis)
87v	Sonatina em Dó menor para bandolim e piano, WoO 43a	Início de 1796	Viena (primeiros papéis)
88f	Cantata para a elevação de Leopold II, WoO 88: '*Fliesse, Wonnezähre, fliesse*!', Aria para soprano	1790	Bonn
88v	Fragmentos	1790	Bonn
89f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Allegro con brio*	1793	Viena (primeiros papéis)
89v	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Allegro con brio* Mozart, '*Der Vogelfänger bin ich ja*'	1793	Viena (primeiros papéis)
90f	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
90v	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
91f	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
91v	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: *Andante*	1793	Viena (primeiros papéis)
92f	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: *Andante*	1793	Viena (primeiros papéis)
92v	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
93f	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)

93v	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
94f	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
94v	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
95f	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
95v	Composição (fantasia?) em Ré maior/menor para piano: primeiro *Allegro*; segundo *Allegro*	1793	Viena (primeiros papéis)
96f	*Lamentations of Jeremiah*	1790	Bonn
96v	Fragmentos	1790-1792	Bonn
97f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Rondo. Molto allegro*	1794	Viena (primeiros papéis)
97v	Concerto para piano em Dó maior, Op. 15: *Allegro con brio* (?)	1794	Viena (primeiros papéis)
98f	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
98v	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
99f	Minuet em Fá maior para orquestra	1794	Viena (primeiros papéis)
99v	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
100f	Flohlied (‘*Es war einmal ein König*‘), Op. 75 Nº 3 Composição (cantata?) em Si*b* maior	1790-1791	Bonn
100v	Variação de um Tema de Count Waldstein, para piano a quatro mãos, WoO 67	1790-1791	Bonn
101f	Sonata para piano em Fá maior, Op. 10 Nº 2: *Allegro; Allegreto*	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
101v	Sonata para piano em Fá maior, Op. 10 Nº 2: *Allegreto; Presto*; Sonata movimento em Dó menor (i)	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
102f	*Allegreto* em Dó menor para piano, WoO 53 (Hess 66)	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
102v	Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: *Presto*	Início de 1797	Viena (papeis tardios)
103f	Sexteto para sopros, Op. 71: Rondo. *Allegro*	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
103v	Serenade para trio de cordas, Op. 8: Marcia. *Allegro*; *Adagio* (?); Canon em Lá maior	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
104f	Adagio em Mi*b* para bandolim e piano, WoO 43b	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
104v	Sexteto para sopros, Op. 71: *Menuetto*. Quase *allegretto*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
105f	Sexteto para sopros, Op. 71: *Menuetto*. Quasi *allegretto*; ‘*Ah! Perfido’*, Cena e Aria para soprano, Op.65	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
105v	‘*Ah! Perfido’*, Cena e Aria para soprano, Op.65;	1795-1796	Viena (primeiros papéis)

	Sonatina em Dó maior para bandolim e piano, WoO 44a		
106f	'*Ah! Perfido'*, Cena e Aria para soprano, Op.65; Sonatina em Sol maior para piano, Op. 49 Nº 2: *Allegro ma non troppo*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
106v	Sonatina em Sol maior para piano, Op. 49 Nº 2: *Allegro ma non tropo; Tempo di Menuetto*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
107f	Em branco		Viena (primeiros papéis)
107v	Trinklied ('*Erhebt das Glas*'), WoO 109	1791-1792	Bonn
108f	Trinklied ('*Erhebt das Glas'*), WoO 109	1791-1792	Bonn
108v	Trinklied ('*Erhebt das Glas'*), WoO 109	1791-1792	Bonn
109f	Fólio com escalas, encadeamentos de acordes e melodia com dedilhados de violoncelo (não foi escrito por Beethoven)	Meados de 1796	Praga - Berlim
109v	Em branco		Praga - Berlim
110f	Sonata em Ré maior para piano a quatro mãos, Op. 6: *Rondo. Moderato*	Final de 1796 – início de 1797	Praga - Berlim
110v	Sonata em Ré maior para piano a quatro mãos, Op. 6: *Rondo. Moderato*	Final de 1796 – início de 1797	Praga - Berlim
111f	Canon '*Meine Herren'* (Canon 'Herr Graf', Hess 276)	Final de 1796 – início de 1797	Praga - Berlim
111v	Em branco		Praga - Berlim
112f	Fragmentos	Início de 1797	Viena (papéis tardios)
112v	Em branco		Viena (papéis tardios)
113f	Concerto para piano em Dó maior, Op. 15: *Allegro con brio*	1795	Viena (primeiros papéis)
113v	Concerto para piano em Dó maior, Op. 15: *Allegro con brio* (?), *Largo*	1795	Viena (primeiros papéis)
114f	Composição em Ré maior para orquestra	1798	Viena (papéis tardios)
114v	Em branco		Viena (papéis tardios)
115f	Em branco		Viena (papéis tardios)
115v	Composição em Ré maior para orquestra	1798	Viena (papéis tardios)
116f	Seufze eines Ungeliebten und Gegenliebe (‚*Hast du nicht Liebe zugemessen*'), WoO 118	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
116v	Piano Trio em Sol maior, Op. 1 Nº 2: *Adagio – Allegro vivace*; Piano Trio em Dó menor, Op. 1 Nº 3: *Finale*	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)

117f	Movimento da Sonata em Dó menor (ii: por Beethoven?)	1798	Viena (papéis tardios)
117v	Em branco		Viena (papéis tardios)
118f	Fragmentos	1797-1798	Viena (papéis tardios)
118v	Fragmentos	1797-1798	Viena (papéis tardios)
119f	Duo para viola e violoncelo '*mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: *Allegro; Minuetto*	Meados de 1796	Praga - Berlim
119v	Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Rondo. Allegro vivace*; Sonata em Sol menor para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 2: *Rondo. Allegro*; Quinteto para sopros e piano, Op. 16: Grave – *Allegro, ma non tropo, Rondo. Allegro ma non troppo*	Meados de 1796	Praga - Berlim
120f	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
120v	Feuerfarb' ('*Ich Weiss eine Farbe*'), Op. 52 Nº 2	1794	Viena (primeiros papéis)
121f	Sonata para piano em Mi maior, Op. 14 Nº 1: *Allegro; Rondo. Allegro comodo*	1798	Viena (papéis tardios)
121v	Sonata para piano em Mi maior, Op. 14 Nº 1: *Allegro; Allegreto; Rondo. Allegro comodo*	1798	Viena (papéis tardios)
122f	Sonata para piano em Mi maior, Op. 14 Nº 1: *Allegro; Allegreto; Rondo. Allegro comodo*	1798	Viena (papéis tardios)
122v	Sonata para piano em Mi maior, Op. 14 Nº 1: *Allegro*	1798	Viena (papéis tardios)
123f	Variações de '*Venni amore*' por Righini para piano, WoO 65	Início de 1791	Bonn
123v	Variações de '*Venni amore*' por Righini para piano, WoO 65	Início de 1791	Bonn
124f	Composição em Sol maior para orquestra: parte de oboé (por Beethoven?) Allemandes e Contredanses	1791-1792	Bonn
124v	*Allemandes e Contredanses* Doze *Allemandes* para orquestra, WoO 13	1791-1792	Bonn
125f	Variações de '*Venni amore*' por Righini para piano, WoO 65	1790 – início de 1791	Bonn
125v	Fragmentos de reelaborações de Mozart	1790 – início de 1791	Bonn
126f	Piano Trio em Sol maior, Op. 1 Nº 2: Scherzo. *Allegro*	1795	Viena (primeiros papéis)
126v	Piano Trio em Sol maior, Op. 1 Nº 2: *Scherzo*. *Allegro*; Doze *Contredanses* para orquestra, WoO 14	1795	Viena (primeiros papéis)

127f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Adagio* (?)	1795	Viena (primeiros papéis)
127v	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795	Viena (primeiros papéis)
128f	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795	Viena (primeiros papéis)
128v	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro; Minuet*	1795	Viena (primeiros papéis)
129f	Piano Trio em Mi*b* maior: *Allegreto* (Hess 48)	1791	Bonn
129v	Piano Trio em Mi*b* maior: *Allegreto* (Hess 48)	1791	Bonn
130f	Duo em Mi*b* maior para viola e violoncelo	1792?	Bonn
130v	'*Mit Mädeln sich vertragen*', Aria para baixo, WoO 90	1792?	Bonn
131f	*Rondo* em Lá maior para violino e piano	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
131v	*Rondo* em Lá maior para violino e piano	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
132f	*Rondo* em Lá maior para violino e piano	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
132v	*Rondo* em Lá maior para violino e piano	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
133f	Canção em Mi*b*	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
133v	Concerto para piano em Si*b*, Op. 19: *Adagio*	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
134f	Concerto para piano em Si*b*, Op. 19: *Adagio*	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)
134v	Concerto para piano em Si*b*, Op. 19: *Adagio*	Final de 1794 – início de 1795	Viena (primeiros papéis)

135f	Duo para viola e violoncelo '*mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: *Allegro*	Final de 1796	Viena (papéis tardios)
135v	Duo para viola e violoncelo *'mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: *Allegro*	Final de 1796	Viena (papéis tardios)
136f	Duo para viola e violoncelo *'mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: *Allegro*	Final de 1796	Viena (papéis tardios)
136v	Duo para viola e violoncelo *'mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: *Allegro*	Final de 1796	Viena (papéis tardios)
137f	Duo para viola e violoncelo *'mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: *Allegro*	Final de 1796	Viena (papéis tardios)
137v	Duo para viola e violoncelo *'mit Zwei obrigaten Augengläsern'*, WoO 32: Andante	Final de 1796	Viena (papéis tardios)
138f	Concerto para piano em Dó maior, Op. 15: *Allegro con brio*	Final de 1795 – início de 1796?	Viena (papéis tardios)
138v	Concerto para piano em Dó maior, Op. 15: *Allegro con brio* (?), *Largo* (?), *Rondo. Allegro scherzando*	Final de 1795 – início de 1796?	Viena (papéis tardios)
139f	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
139v	Piano Trio em Dó menor, Op. 1 Nº 3: *Finale*	1793	Viena (primeiros papéis)
140f	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
140v	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
141f	Fragmentos	1794	Viena (primeiros papéis)
141v	Canção em Dó maior (ii)	1794	Viena (primeiros papéis)
142f	Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto – Allegro*	Meados de 1796	Praga - Berlim
142v	Sonata em Fá maior para piano e violoncelo, Op. 5 Nº 1: *Adagio sostenuto – Allegro;* Mozart, Canon *'O du eselhafter Martin'*	Meados de 1796	Praga - Berlim
143f	Trio para cordas em Sol maior, Op. 9 Nº 1: *Adagio, ma non tanto e cantábile; Finale;* Trio para clarinete, violoncelo e piano, Op. 11: *Adagio*	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
143v	Movimento de Sonata em Dó menor (i)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)

144f	Movimento de Sonata em Dó menor (i)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
144v	Movimento de Sonata em Dó menor (i)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
145f	Movimento de Sonata em Dó menor (i)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
145v	Movimento de Sonata em Dó menor (i)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
146f	Movimento de Sonata em Dó menor (i)	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
146v	Trio para clarinete, violoncelo e piano, Op. 11: *Allegro con brio; Adagio*	Final de 1797 – início de 1798	Viena (papéis tardios)
147f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Rondo. Molto allegro*	1794	Viena (primeiros papéis)
147v	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Rondo. Molto allegro*	1794	Viena (primeiros papéis)
148f	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Rondo. Molto allegro*	1794	Viena (primeiros papéis)
148v	Concerto para piano em Si*b* maior, Op. 19: *Allegro con brio; Adagio*	1794	Viena (primeiros papéis)
149f	Movimento de Sonata em Dó maior (i) Canção em Dó maior (iii)	Final de 1797	Viena (primeiros papéis)
149v	Movimento de Sonata em Mi*b* maior	Final de 1797	Viena (primeiros papéis)
150f	Movimento de Sonata em Dó maior (ii)	1793	Viena (primeiros papéis)
150v	Concerto em Fá maior para oboé (Hess 12): Movimento lento	1793	Viena (primeiros papéis)
151f	Movimento de Sonata em Dó maior (ii)	1793	Viena (primeiros papéis)
151v	Movimento de Sonata em Dó maior (ii)	1793	Viena (primeiros papéis)
152f	Quarteto para cordas em Lá maior, Op. 18 Nº 5: *Andante cantábile*; *Allegro*	1799	Viena (papéis tardios)
152v	Quarteto para cordas em Lá maior, Op. 18 Nº 5: *Andante cantábile; Allegro*	1799	Viena (papéis tardios)
153f	Estudo em Si*b* para piano (Hess 58)	1792	Bonn
153v	Estudo em Si*b* para piano (Hess 58); Der Freie Mann (‘*Wer ist ein freier Mann?*’), WoO 117	1792	Bonn

154f	Doze *Contredanses* para orquestra, WoO 14; Concerto em Lá maior para piano: *Adagio* em Ré maior	1790-1791	Bonn
154v	Concerto em Lá maior para piano: *Adagio* em Ré maior	1790-1791	Bonn
155f	Seven Ländler, WoO 11	Início de 1798	Praga - Berlim
155v	Seven Ländler, WoO 11; Concerto para piano em Dó menor, Op. 37: *Allegro con brio;* Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: *Rondo*. *Allegro*	Início de 1798	Praga - Berlim
156f	Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: Fragmentos	Final de 1797	Praga - Berlim
156v	Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: *Largo* e *mesto*; *Menuetto*. *Allegro; Rondo. Allegro*	Final de 1797	Praga - Berlim
157f	Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: *Largo* e *mesto*; *Menuetto*. *Allegro*; *Rondo*. *Allegro*	Final de 1797	Praga - Berlim
157v	Sonata para piano em Ré maior, Op. 10 Nº 3: *Presto*; *Largo* e *mesto*; *Menuetto*. *Allegro*; *Rondo*. *Allegro* (?)	Final de 1797	Praga - Berlim
158f	Fuga em Dó maior para piano (Hess 64); Sonatina em Dó maior para bandolim e piano, WoO 44a	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
158v	Variações de Mozart '*Là ci darem la mano*' para violoncelo e piano (?); Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
159f	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*; *Minuet*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
159v	Sinfonia em Dó maior: Introdução – *Allegro*	1795-1796	Viena (primeiros papéis)
160f	Das Ledchen von der Ruhe ('*Im Arm der Liebe*'), Op. 52 Nº 3	1793	Viena (primeiros papéis)
160v	Das Ledchen von der Ruhe ('*Im Arm der Liebe*'), Op. 52 Nº 3; Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
161f	Fragmentos	1793	Viena (primeiros papéis)
161v	Composição (*Bagatelle*?) em Dó maior para piano	1793	Viena (primeiros papéis)
162f	*Scherzo* em Ré maior; *Minuet* (?) em Fá# menor	1799	Viena (papéis tardios)
162v	Em branco		Viena (papéis tardios)

Tabela da catalogação dos manuscritos de Beethoven contidos no Caderno de esboços micelâneos de Kafka baseada nas pesquisas de Kerman (1970) e Cooper (1987).
Fonte: a autor

Apêndice II: Programas dos três Recitais de Doutorado.

Programa referente ao primeiro Recital de Doutorado de Amanda Melo Massa, em 29 de junho de 2022.

Universidade Federal da Paraíba

Valdiney Gouveia
Reitor

Liana Albuquerque
Vice-reitora

Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Ulisses Silva
Diretor

Fabiana Cardoso
Vice-diretora

Departamento de Música

Ticiano Rocha
Chefe do Departamento

Eric Pronk
Vice-chefe

Programa de Pós-Graduação em Música

Valério Fiel
Coordenador do PPGM

Davi Shankar
Vice-coordenador

Ian Nicholas de Araújo
Secretário

Coordenação da Sala Radegundis Feitosa

Vânia Cláudia Camacho

Apoio: Lamusi/CCTA

UFPB

PPGM
Programa de Pós-Graduação em Música

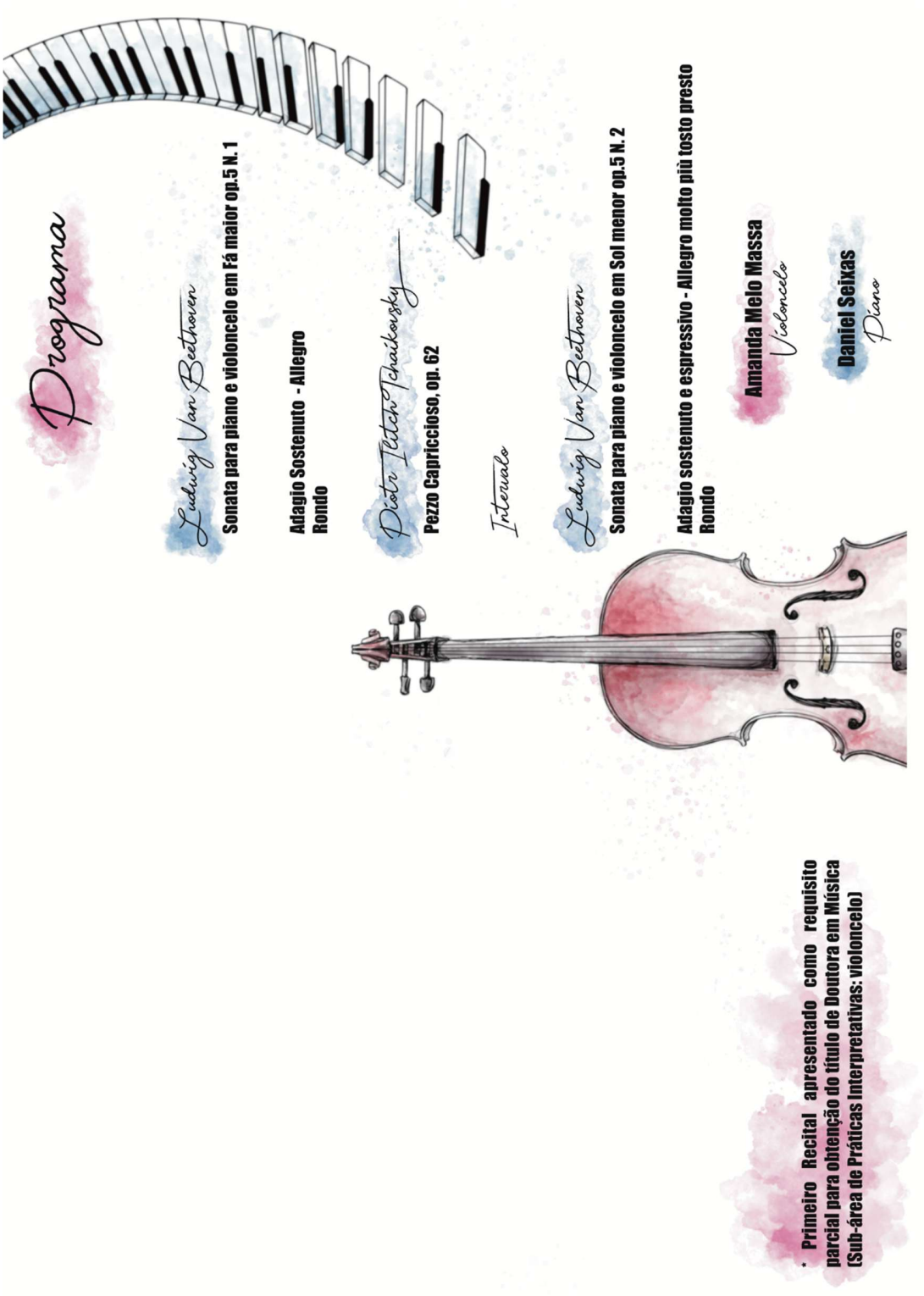
Recital de Doutorado

Amanda Melo Massa



29 de Junho de 2022, às 16:00 hs
Sala de Concertos Radegundis Feitosa - UFPB

Dr. Felipe Avellar de Aquino
Orientador



Programa referente ao segundo Recital de Doutorado de Amanda Melo Massa, em 8 de junho de 2023.

Universidade Federal da Paraíba

Valdiney Gouveia
Reitor

Liana Albuquerque
Vice-reitora

Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Ulisses Silva
Diretor

Fabiana Cardoso
Vice-diretora

Departamento de Música

Ticiano Rocha
Chefe do Departamento

Eric Pronk
Vice-chefe

Programa de Pós-Graduação em Música

Valério Fiel
Coordenador do PPGM

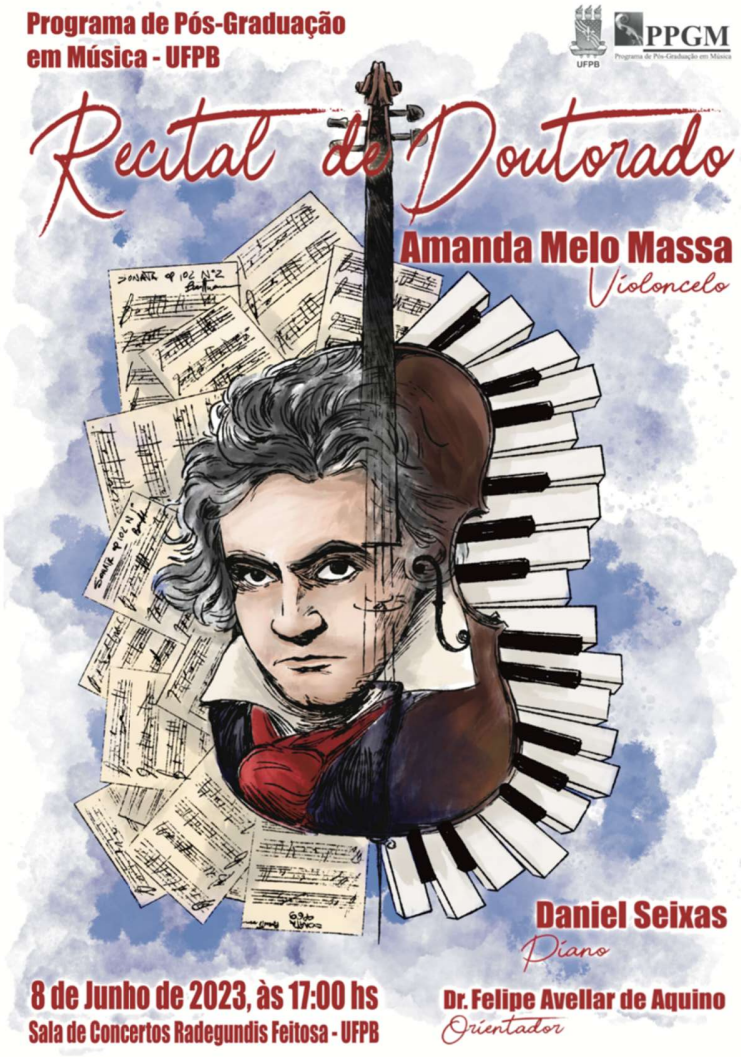
José Orlando Alves
Vice-coordenador

Ian Nichola de Araújo
Secretário

Coordenação da Sala Radegundis Feitosa

Eduardo Lima

Apoio: Lamusi/CCTA





Programa referente ao terceiro Recital de Doutorado de Amanda Melo Massa, em 25 de julho de 2024.

Universidade Federal da Paraíba

Valdiney Gouveia
Reitor

Liana Albuquerque
Vice-reitora

Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Ulisses Silva
Diretor

Fabiana Cardoso
Vice-diretora

Departamento de Música

Cisneiro Soares de Andrade
Chefe

Programa de Pós-Graduação em Música

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Coordenador

José Henrique Martins
Vice-Coordenador

Ian Nichola de Araújo
Secretário

Coordenação da Sala Radegundis Feitosa

Eduardo Lima

Apoio: Lamusi/CCTA

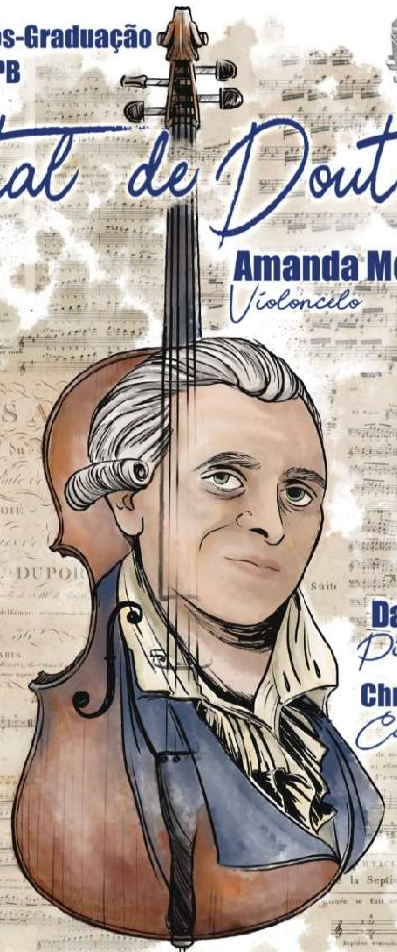
Programa de Pós-Graduação em Música - UFPB

UFPB

PPGM

Recital de Doutorado

Amanda Melo Massa
Violoncelo



Daniel Seixas
Piano

Christiane Alves
Canto

25 de Julho de 2024 às 16:00 hs
Sala de Concertos Radegundis Feitosa - UFPB

Dr. Felipe Avellar de Aquino
Orientador

"Terceiro Recital apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música (Sub-área de Práticas Interpretativas: violoncelo)

Nota de Programa

O presente programa faz parte da pesquisa de Doutorado que consiste na análise dos fundamentos e abordagem da técnica do violoncelo apresentados no tratado Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, elaborado pelo violoncelista, pedagogo e compositor francês, Jean-Louis Duport (1749-1819). Publicado pela primeira vez em Paris no ano de 1806, o tratado de Duport é considerado o primeiro manual moderno sobre técnica do violoncelo no século XVIII, estabelecendo um sistema de dedilhados e desenvolvendo os princípios da técnica de ambas as mãos.

No ano de 1796, Beethoven e Duport se encontraram em Berlim, período em que Beethoven compôs as duas primeiras Sonatas para piano e violoncelo, Op. 5, com a possível colaboração de J. L. Duport, e com quem realizou a primeira audição. Essas obras são consideradas historicamente as primeiras sonatas clássicas para essa formação, violoncelo e piano. Este encontro certamente influenciou Beethoven a explorar as potencialidades do violoncelo, impulsionado pelos fundamentos técnicos apresentados por Duport. Compreendemos como seus conceitos ainda são relevantes e como a imersão na linguagem de Duport não apenas auxilia no aspecto técnico, mas também na busca das sonoridades e articulações Beethovenianas. A influência direta de Duport nas duas Sonatas do Op. 5 e a presumível contribuição de seus fundamentos técnicos permitiram a Beethoven ampliar as inovações de escrita e linguagem nas Sonatas dos Opp. 69 e 102. Desta forma, nossa pesquisa analisa as cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven a partir da fundamentação técnica do tratado de Duport.

Para concluir o ciclo de recitais propostos neste Doutorado, que incluiu as cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven nos dois primeiros Recitais, este terceiro Recital apresenta alguns dos importantes Estudos anexos ao tratado de Jean-Louis Duport. A escolha destes Estudos, aqui dispostos em ordem distinta, foi motivada primeiramente pela relação de tonalidades com as cinco Sonatas para piano e violoncelo (Sonatas N° 1 em Fá maior e N° 2 em Sol menor, Op. 5; Sonata em Lá maior, Op. 69; e Sonatas N° 1 em Dó maior e N° 2 em Ré maior, Op. 102) e o os três conjuntos de tema com variações para violoncelo e piano (12 variações em Sol maior, WoO 45; 12 Variações em Fá maior, Op. 66; e 7 Variações em Mi bemol maior, WoO 46) de Beethoven. Além de apresentar diferentes aspectos técnicos do violoncelo, como o uso de cordas duplas – tema amplamente abordado no tratado de Duport –, arpejos, sistema de dedilhados para escalas cromáticas, variadas articulações, entre outros. Esta seleção também inclui quatro dos estudos mais relevantes para a construção da técnica do violoncelista, segundo Janos Starker, considerado um dos violoncelistas mais influentes do século XX. Salientando que Starker gravou o álbum intitulado The Road to Cello Playing, no qual uma seleção criteriosa de repertório explora diversos aspectos da técnica do violoncelo, desde a precisão rítmica e articulação até a expressividade e controle do arco. Os estudos selecionados são: Estudo N° 7 em Sol menor e 13 em Mi menor de Jean-Louis Duport, Estudo N° 8 em Ré maior de Jean-Pierre Duport, além do Capricho N° 7, Op. 25, de Alfredo Piatti.

Apesar do propósito inicial do Tratado de Duport ser a construção da técnica do violoncelista, é evidente que os estudos propostos também possibilitam a criação de uma linguagem expressiva. Embora desafiadores, esses estudos possuem um caráter melódico que permitem ao intérprete explorar nuances musicais e expressividade, demonstrando que a prática técnica pode ser ao mesmo tempo musical.

Duport compôs a maioria dos Estudos com o acompanhamento de um segundo violoncelo (para o professor), sendo o Estudo N° 7 e 8 tocados solo. O estudo N° 8 demonstra a capacidade do violoncelo tocar duas vozes simultâneas, uma escrita que J. S. Bach já havia explorado em suas Suítes para violoncelo solo no início do século XVIII.

O tratado de Duport possui tradução para o alemão, inglês e italiano, sendo esta última traduzida por Vincenzo Merighi, professor de Alfredo Piatti no Conservatório de Milão. Isto posto, muito provavelmente Piatti estudou estes Estudos com seu professor. Pois a sua obra Canto sopra uno Studio di Duport, apresenta o Estudo N° 7 na íntegra, em que Piatti compôs um acompanhamento de piano e uma melodia para voz da adaptação da poesia do libretista Felice Romani. O referido Estudo de Duport aborda uma articulação constante em arpejos, que podemos escutar como uma textura sonora, que neste período era uma escrita praticamente nova para o violoncelo. Piatti publicou os seus 12 Caprichos para violoncelo solo, Op. 25, cujo Capricho N° 7, não coincidentemente, contém o mesmo estilo de escrita do Estudo N° 7 de Duport. Na verdade, uma expansão dessa articulação, que, em nossa pesquisa, chamamos de escrita textural. Desta forma, buscamos demonstrar a importância e o legado de Duport para o desenvolvimento da linguagem do violoncelo.

Os Estudos N° 1 e N° 10 tiveram a realização do baixo pelo pianista Daniel Seixas. O violoncelista e compositor espanhol Gaspar Cassadó, escreveu um acompanhamento de piano para o Estudo N° 6, escrito na verdade por Martin Berteau – conhecido como o fundador da escola francesa de violoncelo – professor de Jean-Pierre Duport, irmão mais velho e mestre de Jean-Louis Duport.

Programa

Estudo N° 13 em Mi menor — **Jean-Louis Duport**

Estudo N° 3 em Dó maior — **Jean-Louis Duport**

Estudo N° 6 em Sol maior — **Martin Berteau**
(Acompanhamento de piano por Gaspar Cassadó)
Piano: Daniel Seixas

Estudo N° 1 em Fá maior — **Jean-Louis Duport**
Realização do baixo por Daniel Seixas

Estudo N° 10 em Lá maior — **Jean-Pierre Duport**
(Extraído da Sonata V em Lá maior, Op. 4 – III mov. Presto de J. P. Duport)
Realização do baixo por Daniel Seixas

Intervalo

Estudo N° 8 em Ré maior — **Jean-Pierre Duport**

Estudo N° 19 em Si maior — **Jean-Louis Duport**

Estudo N° 4 em Dó menor — **Jean-Louis Duport**

Estudo N° 7 em Sol menor — **Jean-Louis Duport**

Canto sopra uno Studio di Duport — **Alfredo Piatti**
Soprano: Dra. Christiane Alves
Piano: Daniel Seixas

Capricho N° 7, Op. 25 — **Alfredo Piatti**

Apêndice III: Partitura do *Canto sopra uno Studio di Duport* de Alfredo Piatti.



[235] Performance realizada no III Recital de doutorado, juntamente com a soprano Dra. Christiane Alves e o pianista Daniel Seixas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FIBQz7t2dWg


7
Vc.
Sop.
si me - sto o zef - fi - ro
Pno.
8va
9
Vc.
Sop.
so - - spi - ri in - tor no a
Pno.
11
Vc.
Sop.
me? So - spi - ri in - tor - no a me?
p
Pno.


13
Vc.
Sop.
Per - - chè si
Pno.
15
Vc.
Sop.
que - - - ru lo.
Pno.
17
Vc.
Sop.
Per - chè si que - ru - lo
Pno.


4
19
Vc.
Sop.
Per - chè mor - - mo - ri o
mf
Pno.
mf
21
Vc.
dim.
Sop.
fon - te? Per - chè si
dim.
p
Pno.
dim.
p
23
Vc.
Sop.
me - - sti e pal - li - di, fio -
Pno.


25
Vc.
cress.
Sop.
ret - - ti in vo - stro stel, più
cress.
Pno.
cress.
27
Vc.
Sop.
non al - - za te
Pno.
29
Vc.
Calando
Sop.
più non al - za - - - te al
Calando
Pno.
Calando


6
31
Vc.
Sop.
ciel la bel - - - la
dim.
dim.
Pno.
dim.
33
Vc.
Sop.
fron - - - - te?
pp
pp
Pno.
pp
Ped.
35
Vc.
Sop.
Ah! Ch'io v'in - ten do
p
Pno.


37
Vc.
Sop.
v'in - ten - do chie - der - mi,
Pno.
39
Vc.
Sop.
nel vo - - - -
Pno.
41
Vc.
mf
Sop.
- - stro u - sa - to stil, do - - ve
mf
Pno.
mf


8
43
Vc.
Sop.
do - - ve la mia gen - til la
Pno.
45
Vc.
Sop.
mia gen - til lé - ri - de è
(Cló - ri - de)
Pno.
47
Vc.
Sop.
gi_____ ta sem - pre so -
Pno.


Canto sopra uno Studio di Duport
9
49
Vc.
Sop.
spi - - ra so - spi - ra, o
Pno.
51
Vc.
Sop.
zef - fi - ro, la - gna - ti! o fon - - - te o -
Pno.
53
Vc.
Sop.
gnor, in - a - ri -
Pno.

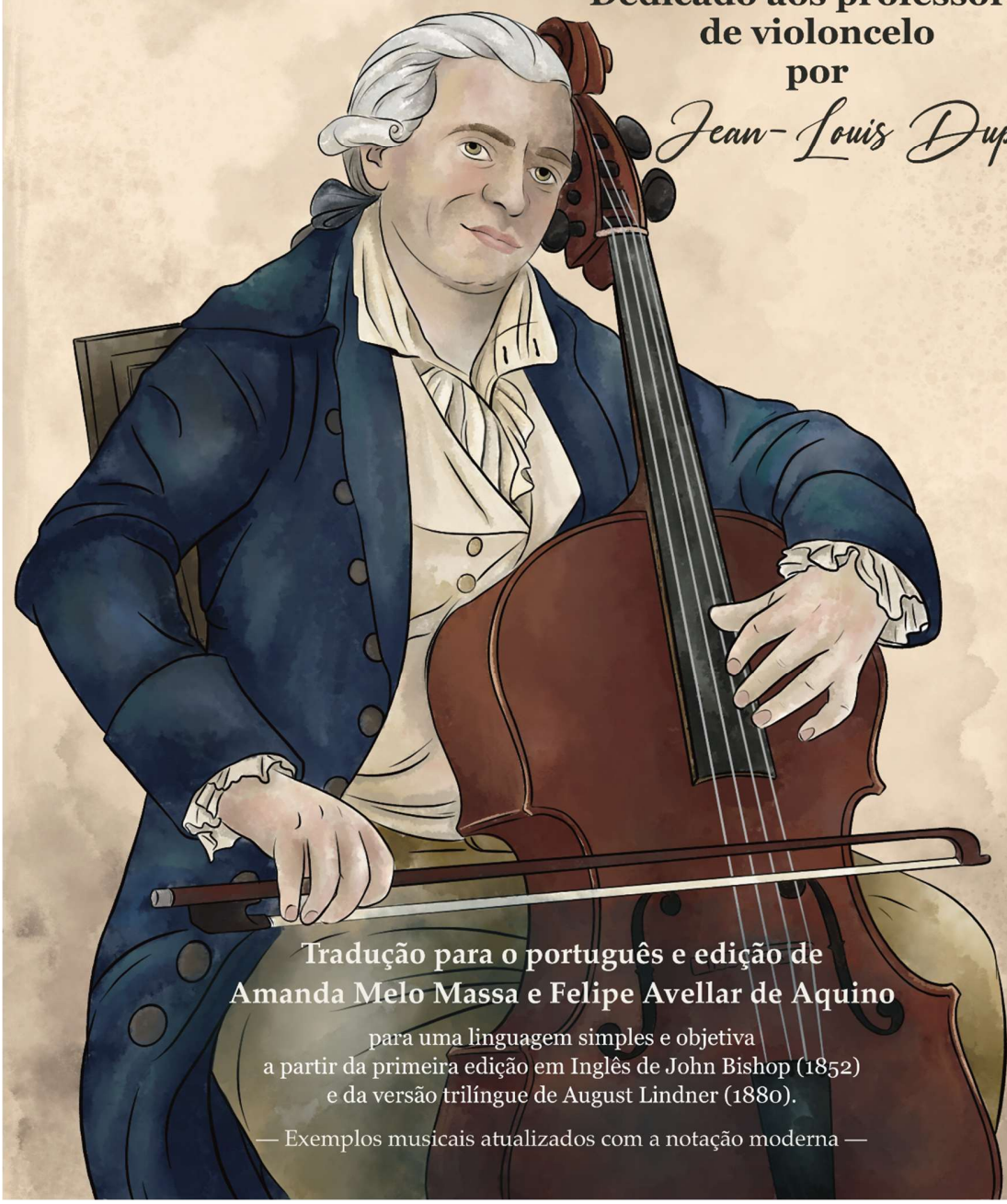

10
55
Vc.
Sop.
di - - te,
in - a - ri - di - te, o
Pno.
57
Vc.
dim.
Sop.
fior,
in - a - ri - di - te o
Pno.
dim.
rall.
59
Vc.
rall.
Sop.
fior,
el - la è par - ti - - - - - ta!
(Es - sa è)
pp
rall.
Pno.

Apêndice IV: Ensaio sobre a Digitação do Violoncelo e a Condução de Arco - tradução para o português

Ensaio sobre a Digitação do Violoncelo e a Condução de Arco

Dedicado aos professores de violoncelo por

Jean-Louis Duport



Tradução para o português e edição de
Amanda Melo Massa e Felipe Avellar de Aquino

para uma linguagem simples e objetiva
a partir da primeira edição em Inglês de John Bishop (1852)
e da versão trilíngue de August Lindner (1880).

— Exemplos musicais atualizados com a notação moderna —

Ensaio sobre a Digitação do Violoncelo e a Condução de Arco

Dedicado aos professores de violoncelo

por

J. L. Duport

Primeiro violoncelo da Capela de S. M. o Rei da Prússia

Tradução para o português e edição de

Amanda Melo Massa e Felipe Avellar de Aquino

Para uma linguagem simples e objetiva

a partir da primeira edição em inglês de John Bishop (1852)

e da versão trilíngue de August Lindner (1880).

— Exemplos musicais atualizados com a notação moderna —

ÍNDICE:

QUESTÕES EDITORIAIS 323
PREFÁCIO DO AUTOR: EDIÇÃO DE J. BISHOP (1852) 326
OBSERVAÇÕES DA EDIÇÃO DE A. LINDNER (1880) 328
PREFÁCIO DO AUTOR: EDIÇÃO DE A. LINDNER (1880) 329
EXPLICAÇÃO 331
EXPLICAÇÃO 331
⚲, significa o polegar, e os números 1, 2, 3 e 4, os quatro dedos. 331
SOBRE O USO DAS DIFERENTES CLAVES 332
EXPLICAÇÃO DOS SINAIS EMPREGADOS PARA O DEDILHADO 332
PARTE I 333
CAPÍTULO I: A AFINAÇÃO DO VIOLONCELO 333
CAPÍTULO II: MANEIRA DE SEGURAR O VIOLONCELO 333
CAPÍTULO III: SOBRE A POSIÇÃO DA MÃO ESQUERDA 334
CAPÍTULO IV: SOBRE AS ESCALAS NO BRAÇO 339
CAPÍTULO V: SOBRE ESCALAS EM UMA MESMA CORDA 351
COMPLEMENTO: para as escalas em uma corda 360
CAPÍTULO VI: AS PRIMEIRAS QUATRO POSIÇÕES NO BRAÇO DO VIOLONCELO 364
CAPÍTULO VII: AS ESCALAS TOCADAS POR SUCESSÕES DE TRÊS DEDOS, SEM O USO DAS CORDAS SOLTAS 370
CAPÍTULO VIII: SOBRE ESCALA CROMÁTICA, QUE É APLICÁVEL EM TODAS AS TONALIDADES. 377
CAPÍTULO IX: OS HARMÔNICOS. 380
CAPÍTULO X: SOBRE CORDAS DUPLAS 392
ARTIGO I: sobre terças e sucessões de terças 392
ARTIGO II: terças e segundas 397
ARTIGO III: sucessão de terças, segundas e sextas 398

ARTIGO IV: sucessão de terças e sextas 398
ARTIGO V: sobre a quarta 400
ARTIGO VI: sobre a quinta 401
ARTIGO VII: sobre a quinta diminuta 401
ARTIGO VIII: sobre a quarta aumentada, ou trítono 404
ARTIGO IX: sobre a diferença do dedilhado entre a quarta aumentada e a quinta diminuta 405
ARTIGO X: sobre a sexta e sucessões de sextas 410
ARTIGO XI: sucessão de sextas e quintas 418
ARTIGO XII: sucessão de sextas e sétimas 418
ARTIGO XIII: sobre a sétima diminuta 420
ARTIGO XIV: recapitulação das diferentes sucessões de acordes já apresentados e que considero bons para a prática 420
CAPÍTULO XI: SOBRE O DEDILHADO DE ARPEJOS E DAS EXTENSÕES QUE OCORREM NELES 423
CAPÍTULO XII: PASSAGENS ADEQUADAS PARA DESENVOLVER E COLOCAR EM PRÁTICA TODOS OS PRINCÍPIOS DO DEDILHADO 435
CAPÍTULO XIII: SOBRE O TRINADO 498
CAPÍTULO XIV: SOBRE A NECESSIDADE DE COMPARAR OS UNÍSSONOS E OITAVAS PELAS CORDAS SOLTAS 503
CAPÍTULO XV: OBSERVAÇÕES SOBRE A FORMA DE AFINAR O INSTRUMENTO 505
CAPÍTULO XVI: SOBRE AS VIBRAÇÕES E A CONSONÂNCIA DOS TONS 507
CAPÍTULO XVII: EXPLICAÇÃO DA DISTÂNCIA EM QUE OS DEDOS DEVEM SER COLOCADOS UM DO OUTRO, NAS QUATRO PRIMEIRAS POSIÇÕES; E A PROVA DA UNIDADE DESSAS POSIÇÕES, COMPARANDO A SEGUNDA, TERCEIRA E QUARTA, COM A PRIMEIRA, EM TODAS AS SUAS RELAÇÕES 519
CAPÍTULO XVIII: O ARCO 536
ARTIGO I: sobre a maneira de segurar o arco 536

ARTIGO II: sobre a posição do arco na corda 537

ARTIGO III: sobre o lugar do arco na corda..... 537

ARTIGO IV: sobre a condução do arco na corda 538

ARTIGO V: sobre o ataque da corda pelo arco..... 540

ARTIGO VI: sobre a igualdade e nuances do som e da expressão 541

ARTIGO VII: considerações relativas à igualdade de som e à qualidade ou caráter distintivo do tom produzido pelo instrumento..... 543

ARTIGO VIII: sobre os diferentes golpes de arco 545

ARTIGO IX: sobre a arcada daquelas passagens chamada, em francês, "*batteries*"..... 553

ARTIGO X: sobre a forma e comprimento do arco 555

QUESTÕES EDITORIAIS

São muitos os desafios quando decidimos realizar um trabalho de tradução de um tratado histórico como este do violoncelista francês Jean-Louis Duport. Primeiramente, por ter sido escrito há um pouco mais de duzentos anos, em 1806. Notadamente, trata-se de um documento que possui uma linguagem arcaica no idioma original, como também em suas traduções. Em segundo lugar, por conter muitos elementos descritivos sobre questões de posicionamento e de movimento, como por exemplo: descrição sobre posicionamento da mão esquerda e direita, relação dos dedos com a corda do violoncelo, entre outros, os quais demandam extremo detalhamento por parte do autor e, consequentemente, para o tradutor.

Dessa forma, foram tomadas diversas decisões, primeiramente quanto a uma tentativa de modernização da linguagem, com o intuito de deixá-la mais clara e objetiva para os dias atuais, sem se desvirtuar do texto original. Segundo, buscou-se manter a fidelidade das ideias do autor comparando com outras traduções, como a versão original do francês, a tradução para o italiano e as duas traduções para a língua inglesa. Isso posto, compreendemos nossas limitações enquanto tradutora, especialmente por não ser uma pessoa de formação francófona. Dessa forma, esta tradução não é baseada de maneira rigorosa na fonte primária, uma vez que decidimos nos utilizar principalmente das traduções para o inglês de John Bishop (1852) e August Lindner (1880), que já possuem uma linguagem um pouco mais moderna.

Este trabalho é fruto de uma pesquisa iniciada em dezembro de 2020, para o estudo comparativo das contribuições de Duport à performance das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven. Assim, esta tradução do Ensaio de Duport foi feita como fonte auxiliar e apresentada como um apêndice à tese. Desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisas em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas e o Laboratório de Estudos Interpretativo — LEI/UFPB, no PPGM da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desse modo, acreditamos também que podemos contribuir para o ensino do violoncelo, oferecendo uma versão em português como fonte de pesquisa e difusão deste Ensaio.

Acerca das nossas decisões editoriais, notadamente quanto à diagramação dos exemplos, decidimos manter a proximidade à referência da primeira edição deste Ensaio, em francês. No entanto, foram necessárias algumas adaptações para a escrita moderna em pontos que se tornaram

necessários para que os violoncelistas atuais possam utilizar este material da melhor forma possível.

Neste sentido, apontamos que todos os exemplos estão editados com o emprego das três claves (Fá, Dó e Sol), quando necessário. Isso foge à prática recorrente no período de Duport, que consistia em evitar a clave de Dó, empregando a clave de Sol transposta uma oitava abaixo em sua leitura. Essa era uma prática comum até a primeira metade do Século XIX, pois os instrumentistas deduziam facilmente o emprego da transposição de oitava. No entanto, foi algo que se perdeu com o passar do tempo, sendo motivo de imprecisões e dúvidas por parte dos violoncelistas, que se acostumaram com a utilização das três claves.

A partir dos padrões editoriais atuais, decidimos modernizar todos os exemplos musicais para o melhor entendimento dos violoncelistas. Desta forma, além da utilização das três claves, como Lindner editou em sua versão trilíngue (1880), posicionamos também os dedilhados acima das notas. Ademais, sempre que possível, modernizamos a forma de referenciar as cordas do violoncelo, empregando os numerais romanos (I, II, III e IV), e utilizamos o numeral ordinal para referência das posições da mão esquerda. Além disso, implementamos a escrita moderna para os símbolos como corda solta, que é determinado pelo número zero (0), o harmônico representado por um pequeno círculo (○), e o dedo polegar da mão esquerda, que é indicado pelo símbolo ⚲. Ajustamos também a forma que é representado o harmônico artificial, assim, utilizamos a notação normal para a nota que é presa e a figura em formato de diamante para a nota que encosta o dedo levemente. Portanto, nossas decisões se deram pela escolha de aproximar um dos primeiros tratados sobre técnica do violoncelo aos dias atuais. Ademais, agradecemos a Daniel Luna pela inestimável contribuição na transcrição de todos os exemplos deste tratado para a notação musical moderna.

Mediante uma análise comparativa entre todas as edições, observamos que na edição bilíngue, francês e alemão, de 1809, edição publicada três anos após a primeira publicação, o texto se encontra editado e mais conciso. No entanto, Lindner, na sua edição trilíngue, do ano de 1880, em sua nota do editor, expressa claramente que o texto é mais curto, e que fez apenas as correções da tradução em alemão, em referência à edição bilíngue. Isso nos leva a crer que, em 1809, esta edição mais concisa foi possivelmente motivada pela necessidade de encurtar o texto a fim de inserir a tradução em alemão. Dessa forma, em vista das dificuldades de publicação naquela época, essa revisão provavelmente teve a participação ou a aprovação de Duport, deixando a linguagem do texto mais clara e sucinta.

Portanto, a presente edição é uma tradução para o português com base nas edições em inglês de Bishop (1852), da versão trilíngue, em francês, inglês e alemão, de Lindner (1880), com o auxílio da primeira edição de Duport (1806), além da edição em italiano de Vincenzo Merighi (1836). Para maior clareza e objetividade ao leitor, é considerada a referência à edição bilíngue (1809), que utiliza duas fontes distintas para diferenciar a língua francesa e alemã, decidimos distinguir os textos da edição de Bishop, cuja a tradução se encontra integralmente neste trabalho, com a fonte *Times New Roman*. Ademais, os poucos parágrafos adicionados da edição de Lindner, estão sublinhados nesta tradução. Da mesma forma, informamos através de notas de rodapé, as passagens que foram eventualmente omitidas na edição de Lindner. Visto que, a tradução em inglês da edição de Bishop é referente ao texto integral da primeira edição deste tratado, enquanto a edição trilíngue de Lindner é uma edição referente ao texto mais conciso da edição bilíngue.

Amanda Massa

PREFÁCIO DO AUTOR: EDIÇÃO DE J. BISHOP (1852)

Mais de vinte anos se passaram desde que fui solicitado pela primeira vez, por amigos, professores e amadores, para escrever sobre o dedilhado do violoncelo. Naquela época, não foi possível realizar esta tarefa, embora estivesse completamente de acordo com meus próprios anseios. Estive muito ocupado e, talvez, muito dado ao prazer, enquanto residia em Paris, para concluir uma obra que exigiria muito tempo e pesquisa. Mas, como nunca perdi este trabalho de vista, preparei materiais fazendo anotações ocasionais sobre o que eu poderia ter a dizer, caso eu conseguisse começar a escrevê-lo. Finalmente, encontrei tempo para me dedicar inteiramente a este trabalho, que fiz com prazer, pois sempre fui apaixonado pelo estudo do violoncelo. Ficarei feliz se meu trabalho tiver a aprovação do público e dos mestres da arte, cuja opinião sempre será gratificante para mim; e particularmente se eu conseguir ajudar a abreviar o imenso trabalho daqueles que estão empenhados no estudo do instrumento.

Eu me restringi em tratar do dedilhado, por ser um assunto menos conhecido e, no entanto, o mais útil. Embora eu saiba que há professores com ótimos dedilhados, é verdade que as regras para o dedilhado do violoncelo ainda não estão bem estabelecidas, e que os violoncelistas mais habilidosos reclamam a existência de um método suficientemente desenvolvido e completo. Entretanto, todo professor de instrumento possui uma maneira peculiar de definir dedilhados. Se dissermos que todo artista também tem seu próprio modo de expressão, eu respondo que isso é muito natural; mas, como os dedilhados são uma operação puramente mecânica, parece-me que isso deveria ser da mesma forma para todos os indivíduos.

De fato, nada de satisfatório foi escrito até agora sobre o dedilhado do violoncelo. Há alguns professores que inclusive afirmam haver contradições inevitáveis no dedilhado, sendo desnecessária a tentativa de correção. Eles afirmam ainda ser quase impossível responder satisfatoriamente a todas as questões sobre este assunto sem levantar contradições. Contudo, deixe-me assegurar que, se o violoncelo não fosse suscetível a um método regular de dedilhados, seria um instrumento inferior. Entretanto, esta não é a categoria de uso que ocupa atualmente.

Meu objetivo ao escrever este tratado não é produzir um daqueles livros chamados de Método — livros estes que apresentam princípios abordados superficialmente, e possuem vários exercícios com dificuldades progressivas em cada tonalidade, que envelhecem quase ao mesmo tempo em que são escritos. Todo mestre pode encontrar partituras prontas para suas mãos ou pode compor para seus alunos, se necessário.

Proponho tratar este assunto do dedilhado em toda a sua extensão, e de maneira tão convincente a ponto de reconciliar até mesmo professores que podem divergir em opiniões sobre alguns pontos. Eu me esforço pela força da razão, para conduzi-los à unidade de princípios. Talvez seja muito pretensioso, mas não devo pensar que produzi uma obra satisfatória e minimamente útil a menos que alcance esse objetivo.

Eu fui consideravelmente detalhista no artigo sobre cordas duplas, por duas razões: em primeiro lugar, porque esse assunto não foi tratado até agora, embora eu o considere muito útil para um bom instrumentista; e, em segundo lugar, porque muitas vezes serviu como uma prova de correção do meu ponto de vista, pois cordas duplas se tornam impraticáveis quando não são dedilhadas com grande regularidade.

Alguns exemplos encontrados no decorrer deste trabalho que parecerão difíceis, mas tive o cuidado de evitar exemplos que são impraticáveis. — Esta não é uma teoria ineficaz. Nenhuma escala, passagem ou peça foi inserida sem que eu mesmo tenha tentado repetidas vezes, como também meu irmão, (que foi, é e sempre será meu mestre), além de alguns dos meus alunos talentosos em Berlim e Potzdam. Desse modo, eu me convenci totalmente de que nada encontrado aqui não poderá ser executado de maneira fácil, organizada e precisa. O que, à primeira vista, possa parecer impraticável, se tornará perfeitamente fácil, se o aprendiz tiver paciência para praticar e também utilizar os dedilhados regularmente, conforme está marcado.

OBSERVAÇÕES DA EDIÇÃO DE A. LINDNER (1880)

Em conformidade ao desejo do editor, eu me encarreguei de revisar o presente trabalho.[236]

Minha atenção foi primordialmente direcionada às muitas imperfeições e passagens incorretas da tradução para o alemã, que eu melhorei conforme o que estava ao meu alcance.

Modifiquei pouquíssimo do texto original em francês. Algumas repetições supérfluas foram omitidas e várias expressões antiquadas foram substituídas por uma forma moderna.

O texto aparenta ter sido abreviado, mas não quis me desviar desnecessariamente do original.

Do objeto essencial deste trabalho, a saber, o dedilhado, eu não alterei absolutamente coisa alguma, sendo a regularidade o mérito principal. Tirar um elo da corrente seria destruir todo o sistema.

A maneira de segurar o arco também mudou desde a primeira publicação deste trabalho. É, entretanto, a tarefa de um bom professor instruir um aluno nesse aspecto. Fazer uma reforma nesse capítulo, portanto, pareceu-me desnecessário.

Este trabalho contém muito material útil e excelente, de maneira que uma nova edição não será considerada supérflua.

August Lindner

[236] [N. T.] Os textos sublinhados nesta tradução são oriundos da edição trilíngue de August Lindner (1880).

PREFÁCIO DO AUTOR: EDIÇÃO DE A. LINDNER (1880)

Há mais de vinte anos, amigos, artistas e amadores me pediram para escrever algo sobre o dedilhado do Violoncelo. Naquela época, porém, eu não poderia realizar tal tarefa, embora fosse do meu agrado. Como estava muito ocupado durante minha estada em Paris, não podia esperar realizar um trabalho que exige tanto tempo e reflexão. Porém, como nunca perdi de vista o projeto, reuni materiais e fiz memorandos calculados para serem úteis na execução do meu projeto. Chegou finalmente o momento ocioso o suficiente para me ocupar com este projeto, e confesso que trabalhei com entusiasmo, sempre me dedicando com paixão e devoção ao meu instrumento. Ficarei feliz se meu trabalho obtiver a aprovação do público e a apreciação dos mestres das artes, cuja opinião sempre será gratificante para mim; mas isso se dará particularmente se eu conseguir oferecer àqueles que desejam aprender este instrumento, os meios de superar as muitas dificuldades, que o estudo deste instrumento apresenta.

Devo me restringir ao dedilhado, como a parte menos conhecida, mas a mais importante. No entanto, eu estou ciente de que muitos professores o dominam totalmente. Mas suas regras são muito vagas em relação ao violoncelo. Mesmo os melhores professores reclamam justamente da falta de um sistema completo, e quase todo músico deste instrumento possui um método peculiar de dedilhado. Se alguém contraditar que existem tantas maneiras de fazer um dedilhado quanto há músicos, devo responder que isso é natural, já que cada um deve seguir seu próprio gosto. Contudo, o dedilhado, que é inteiramente mecânico, de acordo com meu julgamento, deve ser semelhante a todos.

É fato que ainda não há um escrito satisfatório sobre o dedilhado do violoncelo. Alguns professores ainda hoje sustentam que seria inevitavelmente acompanhado por várias incoerências. Assim, a tentativa de regular o dedilhado seria em vão, pois é impossível resolver todos os casos em questão sem o aparecimento de uma autocontradição. Permita-me responder que, se o violoncelo não fosse adaptado para um dedilhado regular, ele deveria ser considerado um instrumento imperfeito. Isso, entretanto, é decididamente contraditório pela posição que ele tem entre os instrumentos dos dias atuais.

Não é minha intenção fornecer com o presente trabalho uma daquelas produções, comumente chamadas de métodos, os quais apresentam, além de um tratamento superficial das regras principais, várias peças musicais fáceis e até um tanto difíceis em todas as tonalidades, tornando-se antiquadas até enquanto estão sendo escritas. Cada professor é suficientemente provido dessas peças, ou as compõem para seus alunos, conforme seja necessário. Em vez disso,

resolvi tratar o dedilhado de maneira tão clara e fundamental que mesmo aqueles professores que até agora divergem em alguns pontos poderão concordar e serem convencidos a uma unidade do sistema. Talvez minhas pretensões possam ir longe demais. Mas, se eu não atingir esse objetivo, não considerarei minha tarefa satisfatoriamente cumprida.

Eu trarei o assunto das cordas duplas extensivamente, por duas razões: 1) porque nada ainda foi escrito sobre o assunto, embora seja tão importante para um bom violoncelista; e 2) porque serve para justificar meu argumento: sem o dedilhado regular, as cordas duplas são inviáveis.

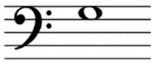
No decorrer deste trabalho, serão encontrados exemplos com alguma dificuldade na sua execução, mas nada impraticável. Não escrevi uma única escala, figura, passagem ou exercício sem ter sido tocado antes por mim, mas também repetidamente tentado por meus melhores alunos. Consequentemente, estou totalmente convencido de que esta obra não contém qualquer coisa que não possa ser executado com facilidade, organização e distinção. O que, à primeira vista, pode parecer impraticável, com perseverança no estudo e pela observação do dedilhado regular indicado, em breve será executado com facilidade.

O Autor.

EXPLICAÇÃO

RESPEITANDO AS CLAVES UTILIZADAS NESTE TRABALHO.

Por uma questão de maior facilidade, bem como para cumprir o uso agora estabelecido, empreguei apenas duas claves: a clave de Fá, ou clave do baixo; e a clave de Sol, ou clave de violino.

Eu não uso a clave de Sol como ela é empregada no sistema geral de claves, mas sim de acordo com o método adotado durante os últimos trinta anos para o violoncelo. Desse modo, o Sol aqui posicionado na clave de Fá  e o que segue na clave de Sol  são os mesmos; ou em outras palavras, estão em uníssono.[237]

EXPLICAÇÃO

DOS SINAIS USADOS PARA O DEDILHADO.

○, significa corda solta.

⚲, significa o polegar[238], e os números 1, 2, 3 e 4, os quatro dedos.

Quando uma linha é traçada após a segunda corda, isso implica que a execução deve se manter nessa corda, enquanto a linha se estender. Isso também é válido para as outras cordas.

Quando uma linha é traçada após a mesma posição, isso implica que todas as notas durante essa linha devem ser tocadas na mesma posição.

Quando as palavras “mesma posição” ocorrem após ⚲, que indica o polegar, elas significam que o polegar deve permanecer no mesmo lugar.

Se eu precisar usar outros sinais, irei explicá-los quando a ocasião se apresentar para seu emprego.

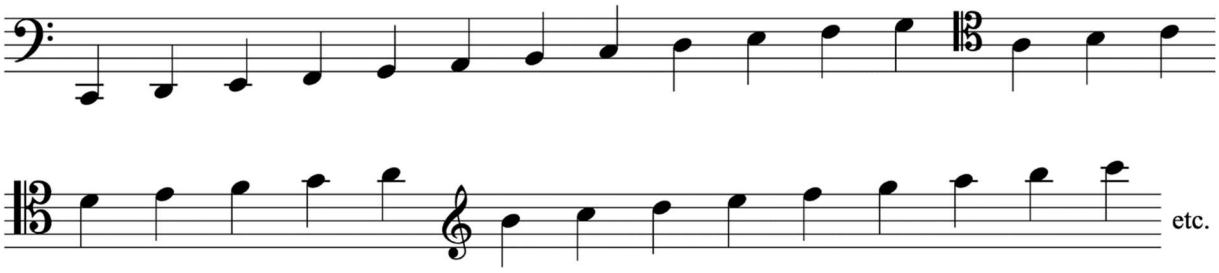
---

[237] [N. T.] O texto deste parágrafo consiste na tradução literal do que consta no trabalho, em referência à prática daquele período de se evitar o uso da clave de Dó, enquanto a leitura da clave de Sol se dava em uma oitava abaixo. No entanto, decidimos modernizar a edição para a grafia editorial moderna com a inclusão do uso da clave de Dó.

[238] [Nota da Ed. de Bishop] Na edição original em francês deste trabalho, **a** é usado para indicar a corda solta e ○ para indicar o polegar. Tais alterações foram feitas de acordo com a prática geral.

SOBRE O USO DAS DIFERENTES CLAVES

Em vista do registro amplo do violoncelo, três claves são usadas: a clave de Fá, ou de baixo para as notas mais graves; a clave de Dó, ou de tenor, para as notas médias; e a clave de Sol, ou de soprano, para as notas agudas. Por exemplo:



Existe ainda outra maneira de usar a clave de Sol: escrevendo as notas uma oitava acima do que os tons indicados realmente soam. Atualmente, porém, esse método de notação raramente é empregado[239]. Por exemplo:



EXPLICAÇÃO DOS SINAIS EMPREGADOS PARA O DEDILHADO

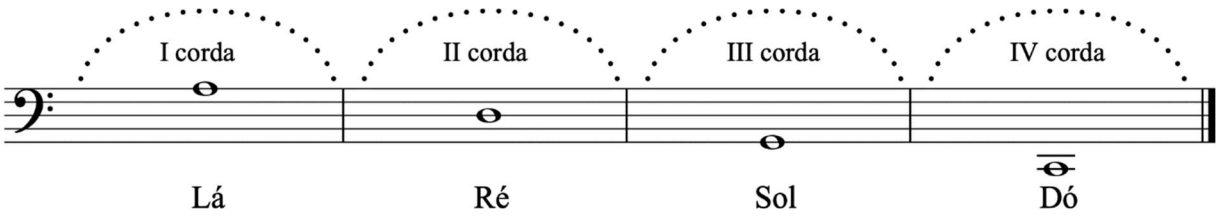
a indica uma corda solta, 0 o polegar e os números 1, 2, 3 e 4 para os outros quatro dedos. Uma linha após a indicação "2. corda" mostra que a execução deve se manter na mesma corda, enquanto durar esta linha; isso também se aplica às outras cordas. Uma linha abaixo e depois, a "mesma posição" indica que as notas ligadas devem ser tocadas na mesma posição.[240]

[239] [N. T.] Para todos os exemplos deste trabalho, utilizaremos a escrita moderna, ou seja, o uso das três claves — Fá, Sol e Dó na quarta linha —, como está disposto na edição Trilíngue de A. Lindner. Além do uso do 0 para corda solta, utilizam-se ainda os números 1, 2, 3 e 4 para os quatro dedos, ⚲ para o polegar e ○ para harmônico.
[240] [N. T.] Adaptamos os exemplos com o referencial da edição de Lindner, para o uso das três claves, mas com a escrita da edição de Bishop, como os sinais do dedilhado da corda solta e polegar.

Se, depois de um 0, o sinal do polegar, ficar na “mesma posição”, indica que o polegar permanece no mesmo lugar. Quando for necessário aparecer outros sinais, explicarei sempre que surgirem.

PARTE I

CAPÍTULO I: A AFINAÇÃO DO VIOLONCELO



Oferecerei algumas observações sobre a maneira de afinar o instrumento, depois de ter falado da revisão de uníssonos e oitavas pelas cordas soltas.

CAPÍTULO II: MANEIRA DE SEGURAR O VIOLONCELO

A maneira de segurar o violoncelo entre as pernas varia muito de acordo com os hábitos e as diferentes estaturas das pessoas. Um homem pode tocar muito bem, embora segure seu instrumento um pouco mais alto ou mais baixo do que o normal. O método a seguir é o mais comum, e talvez seja o melhor.

O instrumentista deve primeiramente se sentar na parte dianteira da cadeira, estender o pé esquerdo para frente e retrair o direito. Então, deve colocar o instrumento entre as pernas, de modo que o canto inferior esquerdo da parte de trás possa cair na cavidade do joelho esquerdo e o peso do instrumento ser apoiado na panturrilha da perna esquerda, com o pé voltado para fora. Se, ao contrário, o joelho esquerdo estivesse colocado na parte côncava dos lados, ele impediria a livre passagem do arco ao tocar a primeira corda. A perna direita deve ser colocada contra o lado inferior do instrumento para mantê-lo estável.

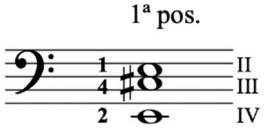
CAPÍTULO III: SOBRE A POSIÇÃO DA MÃO ESQUERDA

A posição da mão é uma das coisas mais importantes para se tocar bem o violoncelo. Penso então ser meu dever ampliar um pouco esse assunto.

Em primeiro lugar, o polegar deve ser colocado de maneira natural, bem atrás do braço, paralelo e entre o primeiro e o segundo dedos, quando esses são colocados no espelho do instrumento. Por exemplo, na primeira posição, quando o primeiro dedo é colocado na nota Mi, na segunda corda, e o segundo dedo na nota Fá, na mesma corda, o polegar deve vir na parte de trás do braço exatamente entre esses dois dedos. Ademais, em todas as quatro posições da mão no braço, o polegar deve estar sempre oposto ao intervalo formado por esses dois dedos, para que a mão possa manter constantemente a mesma aparência.

Em segundo lugar, os dedos devem estar bem arredondados na corda, de modo que possam cair sobre ela como pequenos martelos.

Para visualizar a forma que a mão deve assumir no braço, basta posicionar os dedos no seguinte acorde. Assim, ela estará devidamente posicionada.



Ao mover a mão um semitom abaixo, o acorde seguinte pode ser obtido, e ainda assim a mão manterá sua forma adequada. Apesar dessa descida de um semitom, ainda devemos estar na primeira posição. Isso será explicado a seguir.

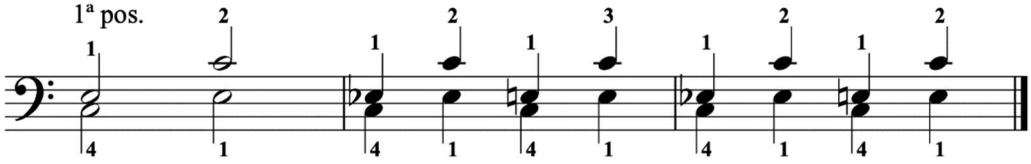


Tenho dado preferência a esses dois acordes, embora não estejam na escala de Dó, que é a primeira, porque desejava de imediato ter a distância de dois tons entre o primeiro e o quarto dedos. Assim, será visto a seguir, que existe alternadamente a distância de um tom e meio e de dois tons entre o primeiro e o quarto dedos. Porém, é necessário posicionar a mão de modo que a distância de dois tons entre esses dedos possa ser feita facilmente.

Há muitas pessoas que, ao tocar a passagem a seguir, sempre deslocam a mão ao tocar o Mi bemol.



No entanto, apenas o primeiro dedo deve avançar e recuar; isto é, avançar para tocar o Mi natural e retroceder para tocar o Mi bemol; entretanto, a mão inteira deve sempre preservar a mesma forma. O segundo, terceiro e o quarto dedos não devem sofrer a menor alteração nem experimentar o menor movimento com a mudança de posição do primeiro dedo; além disso, o polegar também permanecer imóvel durante este exercício. Aqui segue outro exemplo desse movimento do primeiro dedo, sem alterar a posição da mão. Esse será mais notável, pois o segundo e o quarto dedos permanecem estáticos e apenas o primeiro dedo se move.



O quarto dedo posicionado no Dó na terceira corda, e o segundo dedo posicionado no outro Dó da primeira corda devem permanecer imóveis durante toda a passagem. Apenas o primeiro dedo se move do Mi bemol para o Mi natural e vice-versa. Os outros dedos permanecem firmes em seus respectivos lugares.

No próximo exemplo, o segundo dedo ocupa o lugar do terceiro, enquanto o primeiro dedo permanece imóvel.



Se o polegar for colocado na parte de trás do braço, exatamente oposto ao intervalo entre o primeiro e o segundo dedos, será fácil mover o segundo dedo para o lugar do terceiro e, consequentemente, o terceiro e o quarto vão avançar um semitom; logo, a extensão entre o primeiro e o quarto, que era apenas a distância de um tom e meio, agora será de dois tons.

Aqui segue outro exemplo do mesmo movimento, mas com cordas duplas.



Nesse caso, o primeiro dedo permanece firme em seu lugar; o terceiro, que toca o Si na terceira corda, dá lugar ao segundo dedo, e, por esse procedimento, habilita o quarto, que tocou Sol natural na segunda corda, para subir para Sol sustenido na mesma corda.

Esses acordes certamente não possuem uma harmonia complexa, mas foram escolhidos em detrimento de outros por serem melhor adaptados para elucidar a posição da mão.

As cordas duplas foram usadas, porque obrigam a mão a se posicionar adequadamente. Isso porque quem posiciona mal a mão ao tocar notas isoladas sempre a posiciona bem quando toca em cordas duplas. Dessa forma, pode-se dizer que tal pessoa tem duas posições para a mão.

O que chamamos de má posição da mão é agarrar o braço do instrumento como se tocasse o violino, que contrai os dedos e torna quase impraticável a extensão para dois tons inteiros entre o primeiro e quarto dedo, a menos que a mão seja muito grande. Desse modo, aqueles que adotam essa posição são obrigados a mudar o posicionamento da mão a cada momento, mesmo ao tocar uma passagem como a seguinte, em Mi bemol.



Se aqueles que apertam o braço do instrumento estiverem abertos ao convencimento, devem admitir não ser possível tocar este exemplo sem mudar o posicionamento da mão.

Ao passar da primeira posição para a segunda, da segunda para a terceira e depois para a quarta, a mão deve sempre manter a mesma forma. O polegar deve ser posicionado levemente na parte de trás do braço acompanhando a mão nas mudanças de posição, além de estar sempre posicionado em uma direção paralela entre o intervalo formado pelo dedo indicador e o dedo médio, conforme já observado.

Existem algumas pessoas que começam mudando os dedos de uma posição para outra e, em seguida, acompanham essa mudança com o polegar. Esse método subverte a pressão perpendicular dos dedos e ainda altera suas respectivas distâncias, o que dá origem às desafinações. Em cada posição, a mão deve preservar a mesma forma que assumiu na primeira;

e os dedos devem, da mesma forma, manter a mesma distância respectivamente, exceto a sua aproximação mínima e necessária entre si, por meio do movimento em direção ao cavalete, devido às notas se aproximarem gradativamente. Essas aproximações dos dedos só podem ser determinadas pelo ouvido de um violoncelista bem treinado, que o faz, por assim dizer, mecanicamente.

Eu já comentei que os dedos da mão esquerda devem estar arredondados na corda. Para isso, deve-se pressionar com a ponta dos dedos, o mais próximo possível das unhas. Muitas pessoas que não foram capazes de adquirir esse arredondamento dos dedos imaginam se dever à falta de força e coragem; mas eles estão enganados. Isso ocorre por eles não usarem as pontas dos dedos. O terceiro e o quarto dedos estão principalmente sujeitos a esta falha. Assim, ao avançar um pouco o dedo e pressioná-lo firmemente na corda, a primeira junta ficará afundada. Porém, se colocar esse dedo o mais próximo possível da unha e pressioná-lo para baixo, assim ele permanecerá arredondado. Portanto, a causa desse incômodo não é a falta de força, mas o mau posicionamento do dedo na corda. Com certeza, isso será óbvio para qualquer pessoa sem preconceitos. Assim, isso não deve ser desconsiderado, pois adquirir um bom toque será impraticável, se os dedos não forem colocados na corda dessa maneira.

Deve-se tomar cuidado para não manter os dedos acima das cordas, mas mantê-los pressionados sobre elas tanto quanto possível; Por exemplo, se a nota Ré for tocada na primeira corda pelo quarto dedo, os outros dedos também devem estar na corda, o que atribuirá muita força e firmeza ao quarto dedo, pois seria muito fraco com apenas um dedo. Por exemplo, as seguintes notas:



O primeiro dedo é colocado na nota Si, depois segue com o segundo dedo na nota Dó (o primeiro ainda permanece para baixo) e o quarto dedo toca a nota Ré, com o terceiro dedo sendo pressionado ao mesmo tempo. A nota Ré é então tocada novamente, enquanto todos os dedos permanecem abaixados. Depois, o quarto e o terceiro dedos são elevados juntos, e a nota Dó fica sob a pressão do segundo e primeiro dedos. Então, o segundo é levantado, e o primeiro se encontra em seu lugar na nota Si. Esse método é o que demanda mais atenção, pois por ele os dedos são reciprocamente fortalecidos por ele e, uma vez corretamente pressionados para baixo, são encontrados novamente no mesmo lugar.

Se a seguinte passagem for tocada rapidamente, os dedos devem agir da maneira descrita há pouco e o indicador sempre deve ser mantido firmemente abaixado.



No exemplo a seguir, o segundo e o terceiro dedos devem cair e levantar juntos, como se fossem um.

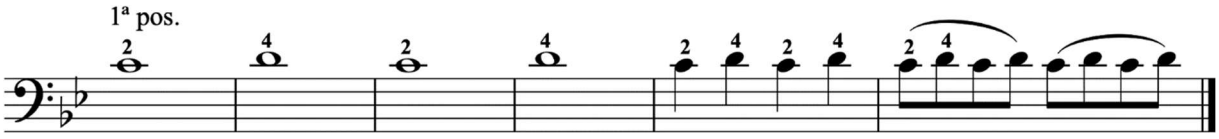


Para tocar esta passagem, coloque o primeiro dedo firmemente na corda, e o segundo e terceiro dedos se movem juntos, não apenas para proporcionar força, mas também mais facilidade do que tocar com apenas o terceiro dedo.

O trinado[241] é tocado desta forma:



No próximo exemplo, o terceiro e quarto dedos devem se mover juntos.



O trinado é tocado da mesma forma; dessa maneira, fica mais preciso e brilhante.

[241] [N. T.] a palavra em inglês *shake* neste período é traduzida como trinado.



Nesse exemplo, o segundo dedo deve ser colocado bem firme na corda e a *apogiatura* feita com o quarto dedo é acompanhada em seus movimentos pelo terceiro, o que melhorará muito o trinado. Talvez alguém pergunte: "por que esses dois dedos devem ser usados juntos para o trinado? Não garantiria maior clareza manter o terceiro dedo um pouco elevado, como fazem muitas pessoas? Pois é possível que esses dois dedos não se movam bem juntos". A isso, eu respondo que será muito difícil impedir que se movam juntos. Qualquer pessoa pode tentar, mesmo sem um instrumento, abrir e fechar o dedo mínimo como se faz no trinado. Dessa forma, observa-se que o terceiro dedo acompanha naturalmente o mesmo movimento, o que é considerado muito difícil de impedir. Desse modo, ao impedir forçosamente o movimento do terceiro dedo, o quarto estará sujeito a uma limitação do movimento, além de privar o quarto dedo da força provida pelo terceiro dedo, se ambos se movessem juntos como a natureza indica.

Este capítulo talvez seja considerado muito longo e complexo para ser colocado no início deste trabalho. Mas eu não poderia ter sido mais conciso. Eu desejava me expressar da maneira mais compreensível e clara possível, pois o reconhecimento de uma boa posição da mão esquerda apresenta a maior dificuldade para o aluno, especialmente se ele já adquiriu uma má posição da mão. Na verdade, encontrei alguns que nunca foram capazes de alcançá-la. Quanto à complexidade, tenho me esforçado ao máximo para evitá-la. No entanto, eu considero não estar falando para jovens iniciantes que não entendem de música (pois o conhecimento das escalas é necessário para a compreensão completa deste capítulo), mas para amadores consideravelmente avançados e para professores que possam explicar o que eu quero dizer aos seus alunos, caso adotem o meu padrão de dedilhado[242]. Por isso, considerei o início do livro como o local mais adequado para o que expliquei neste capítulo.

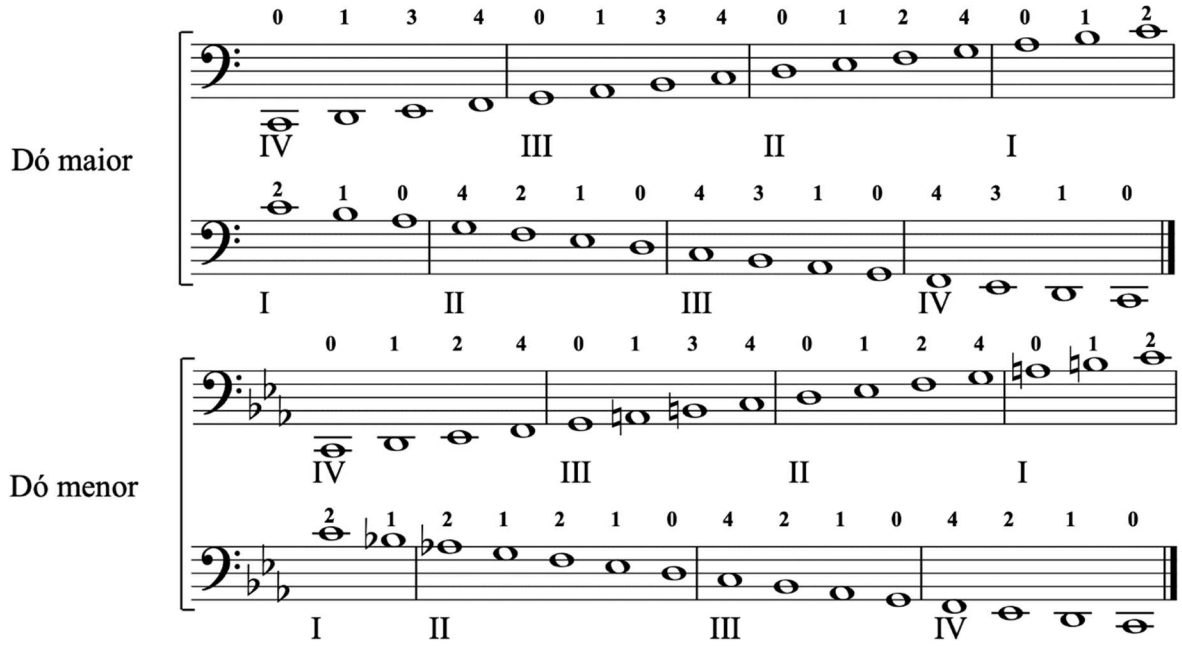
CAPÍTULO IV: SOBRE AS ESCALAS NO BRAÇO

Apresentarei as escalas em ordem cromática, deixando para os mestres apresentá-las aos seus alunos na ordem que considerarem mais adequadas.

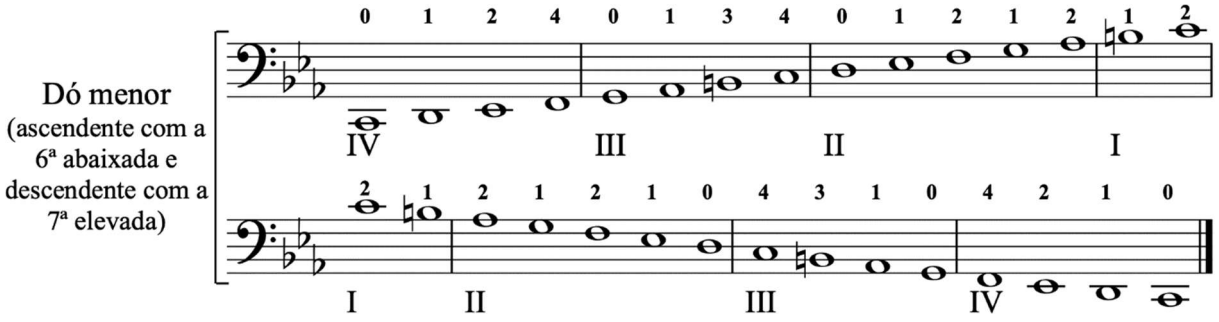
[242] [N.T] O autor utiliza a terminologia "método de dedilhado" (*method of fingering*), mas optamos por utilizar em nossa tradução o termo "padrão de dedilhado", pois essa terminologia se aproxima mais da forma padrão da língua portuguesa. Deste modo, sempre que esta nomenclatura for utilizada será traduzida por "padrão de dedilhado".

Há uma dificuldade em relação à sucessão de sons nas escalas menores. Algumas pessoas propõem a sexta maior em ascendente e outras a sexta menor. Mas, como este é um tratado sobre dedilhados e não sobre composição, não devo tentar decidir essa questão. Além disso, desde que eu toco o violoncelo e componho obras musicais, tenho buscado em vão, em obras dos melhores autores, alguma determinação pela prática em geral. Tudo o que pude descobrir foi que, na escala ascendente, o sexto grau é algumas vezes maior e outras vezes menor. No entanto, tenho observado que nas escalas lentas são mais frequentemente usadas no modo menor; já as escalas mais rápidas geralmente são usadas no modo maior, em movimento ascendente. Ocasionalmente, também observei que o sétimo grau é elevado na escala em movimento descendente, embora seja mais comum no modo menor.

Uma vez que o intérprete deve tocar a obra como ela está escrita, eu devo apresentar duas formas das escalas menores. Primeiro, com a sexta elevada e sétima elevada[243] na ascendente, e com a sétima abaixada e a sexta abaixada na descendente[244], como ordinariamente é usada. Segundo, com a sexta abaixada e a sétima elevada na ascendente e descendente[245], como é ocasionalmente empregada.



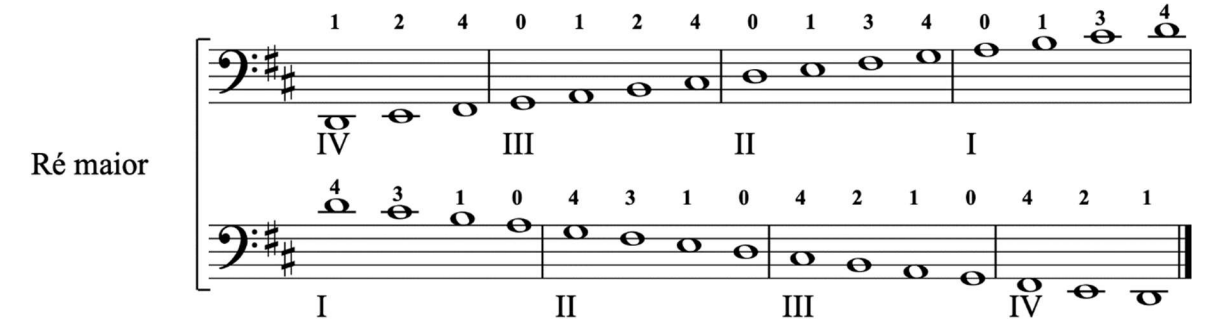
[243] [N. T.] Adicionamos aqui segundo a revisão da edição de Lindner.
[244] [N. T.] Escala menor na forma melódica.
[245] [N. T.] Escala menor na forma harmônica.

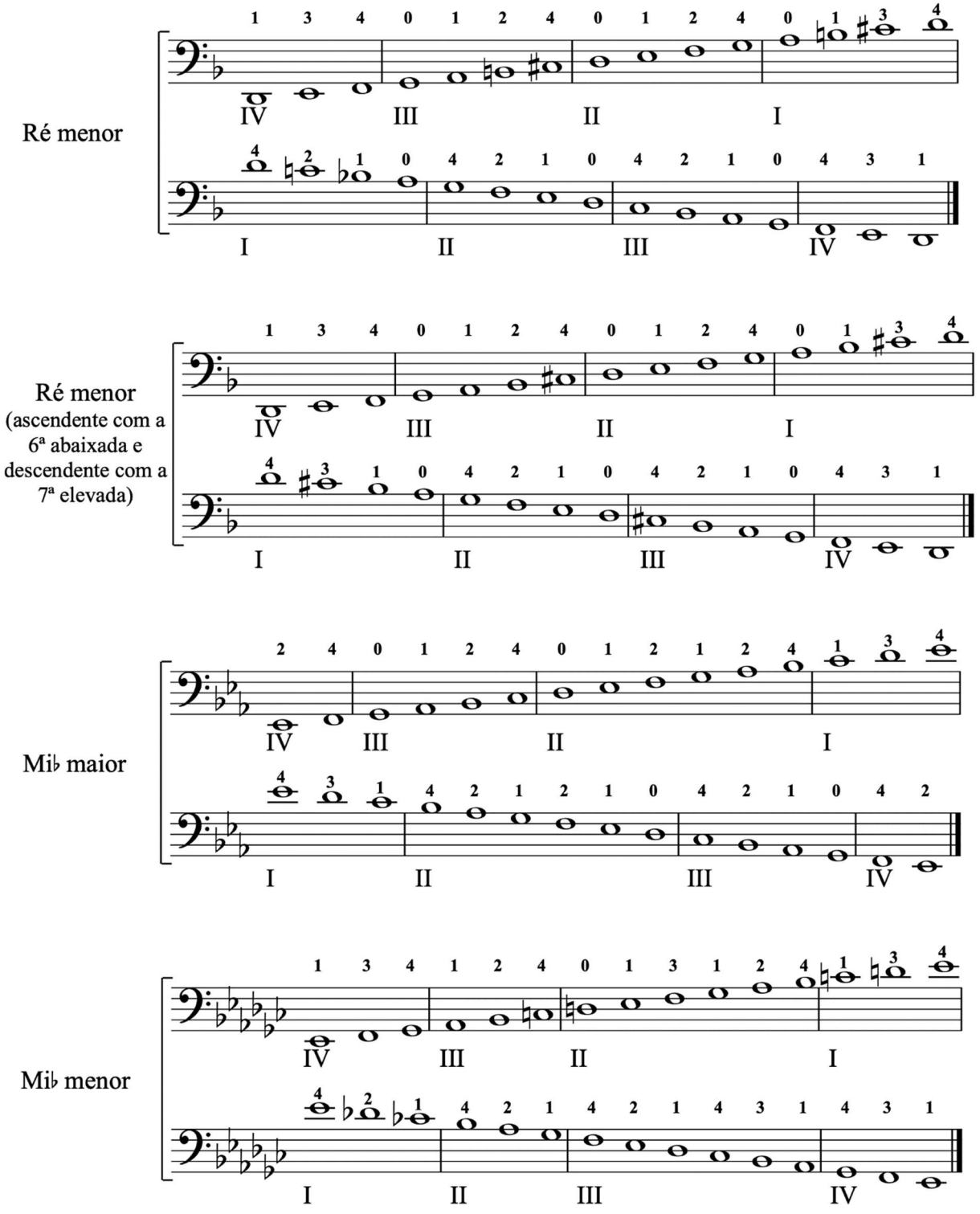


Para a escala em Dó# maior, ver o Capítulo VII. p. 387.



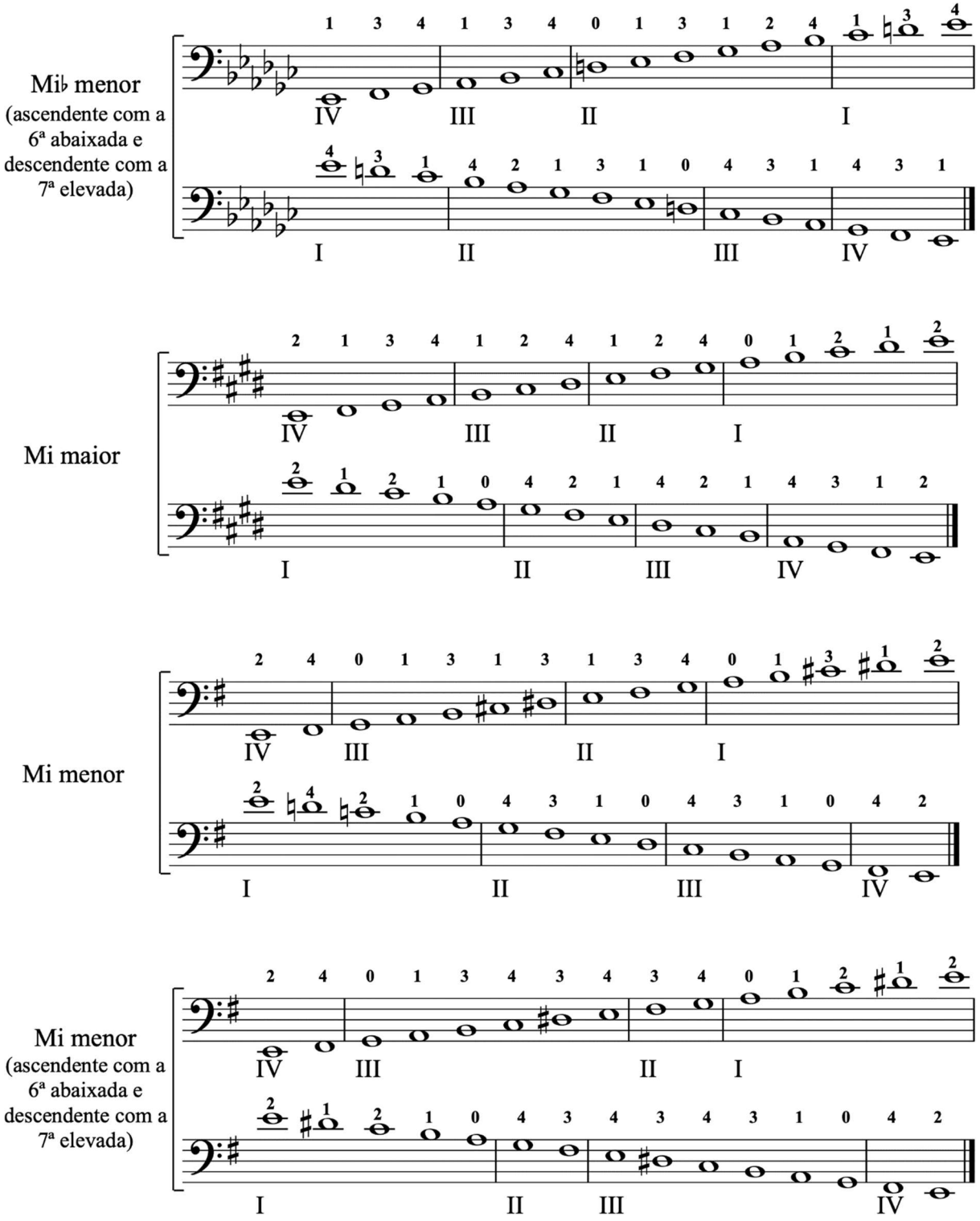
Para a escala em Ré*b* maior, ver o Capítulo VII. p. 386.



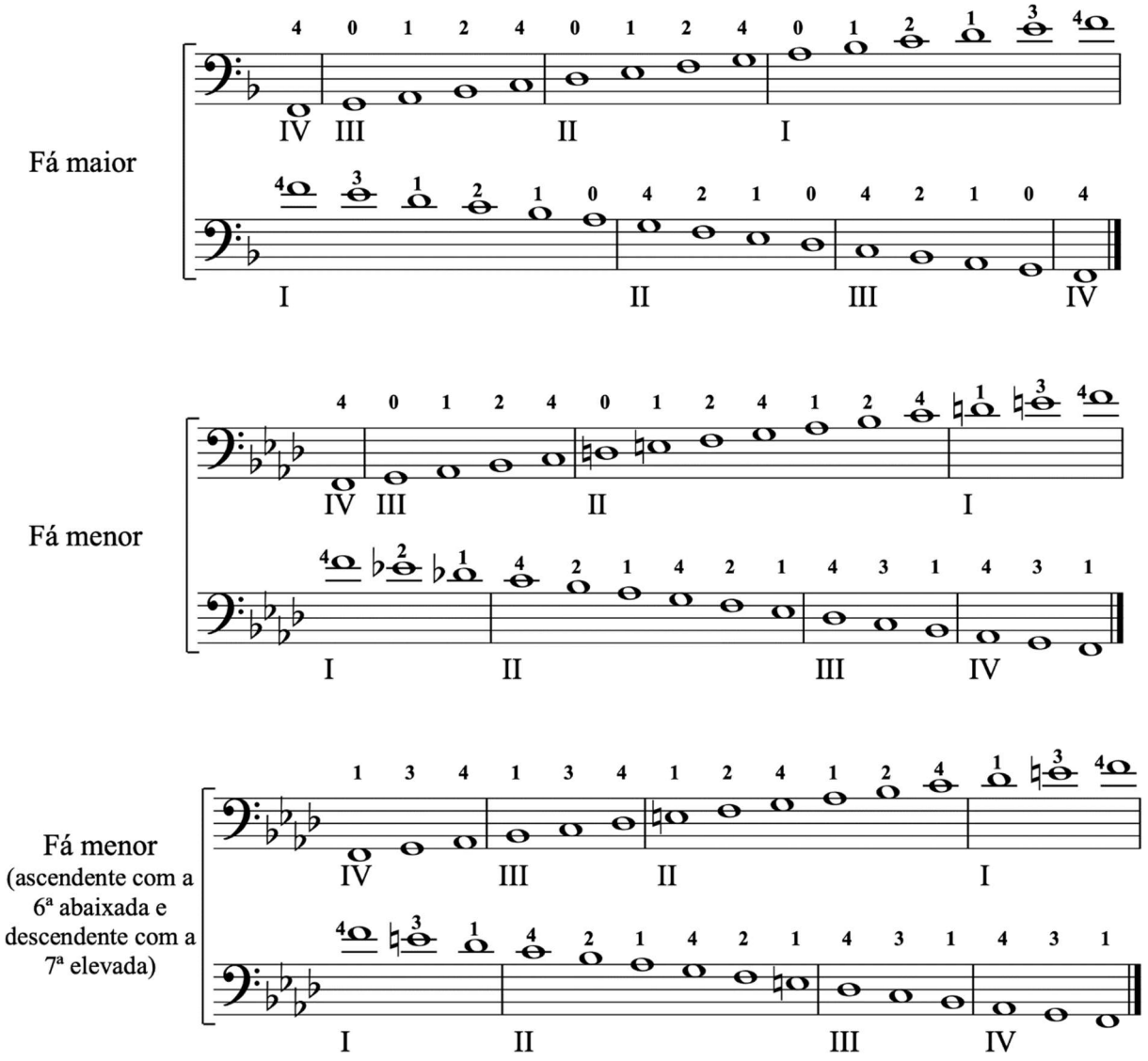


[Na edição de Bishop (1852) e, consequentemente, na primeira edição (1806), observa-se que a escala descendente de Mi*b* menor contém um Ré natural incorreto. Dessa forma, a transcrição da escala de Mi*b* menor foi realizada a partir da edição de Lindner, que apresenta esta correção.

Como resultado, a ausência do Ré natural implica a escolha diferente de dedilhado e a mudança de corda].[246]

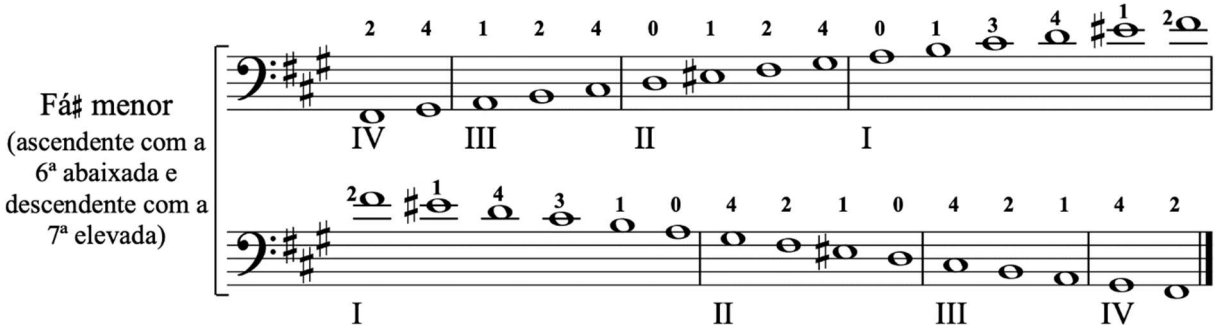


[246] [N. T.] Curiosamente, na edição do Ensaio de Duport (1824) que Alfredo Piatti ganhou em 1836, quando recebeu este volume como prêmio, notasse que a escala de Mi*b* menor apresenta a mesma correção escrita à mão, provavelmente pelo próprio Piatti.

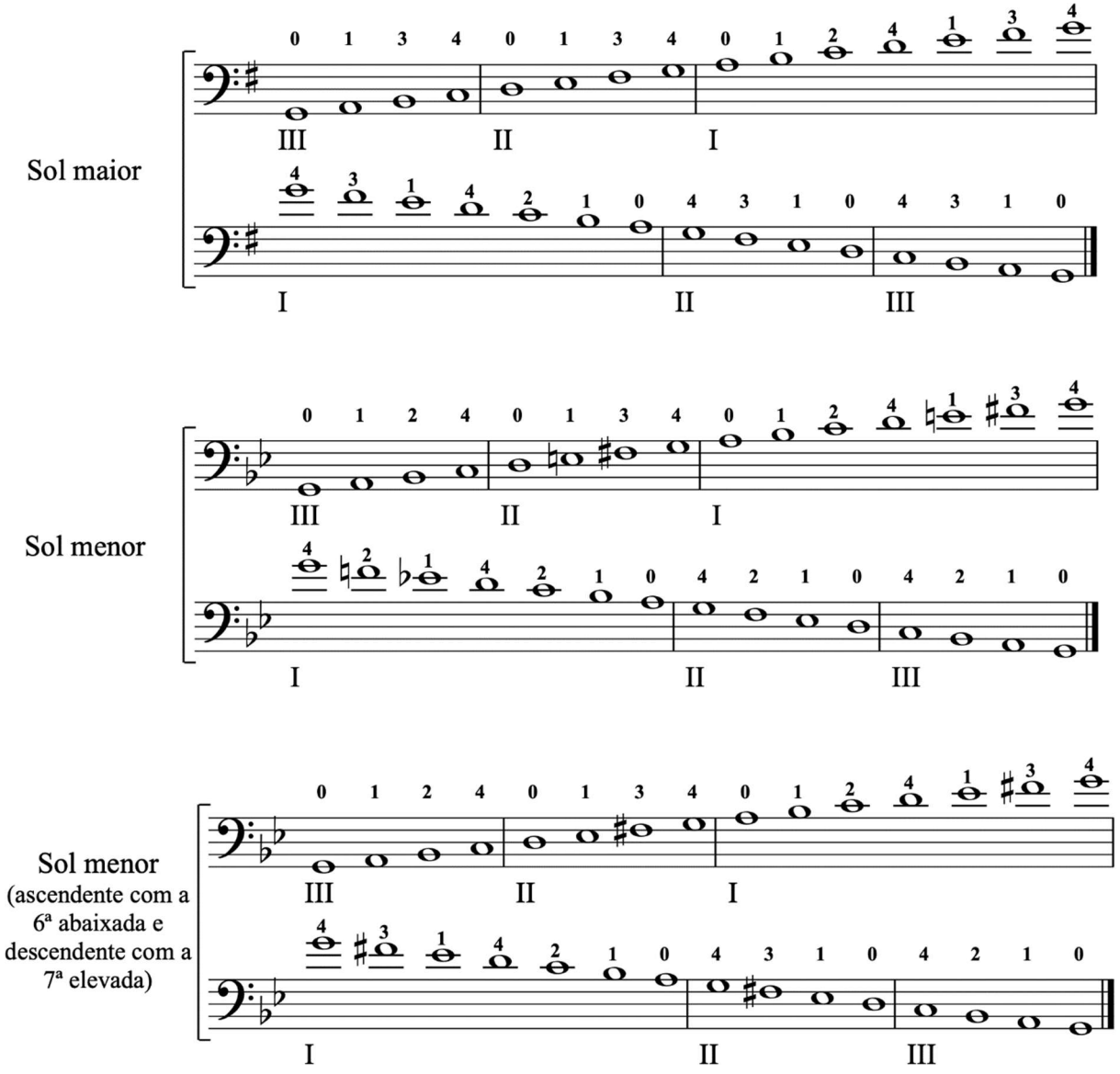


Para a escala de Fá# maior, ver Capítulo VII. p. 387.



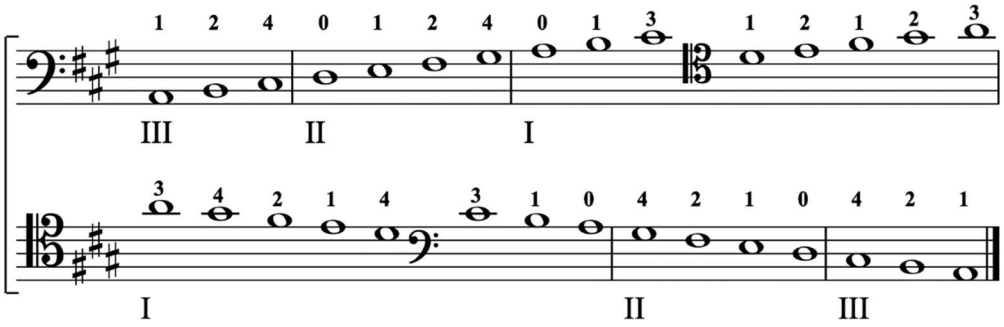


Para a escala de Sol*b* maior, ver Capítulo VII. p. 387.

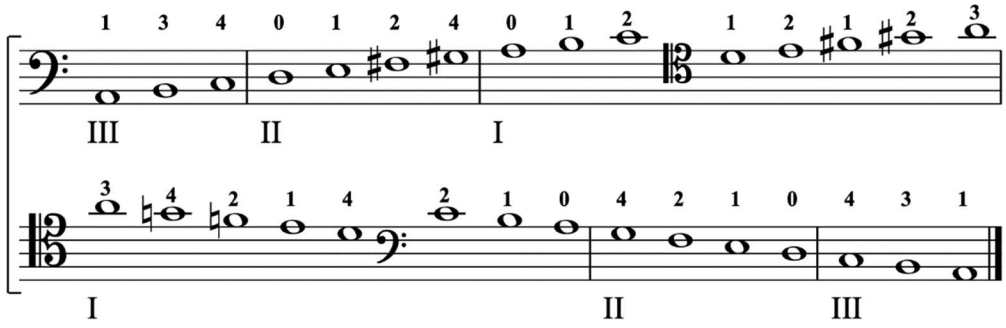


Para a escala de Sol# maior e menor, além de L*áb* maior e menor, ver Capítulo VII. p. 387 e 388.

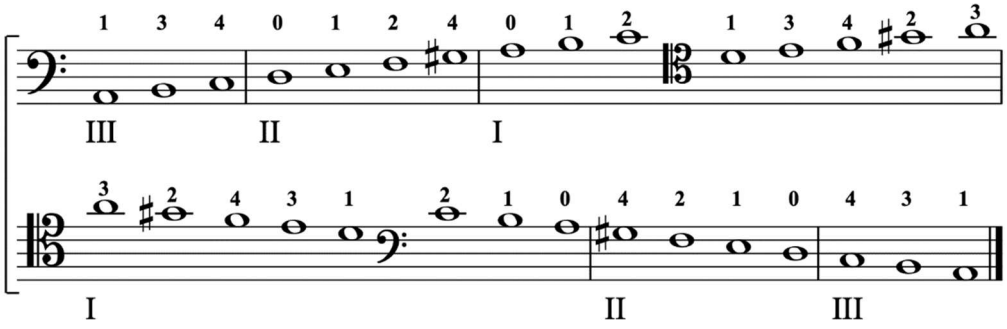
Lá maior



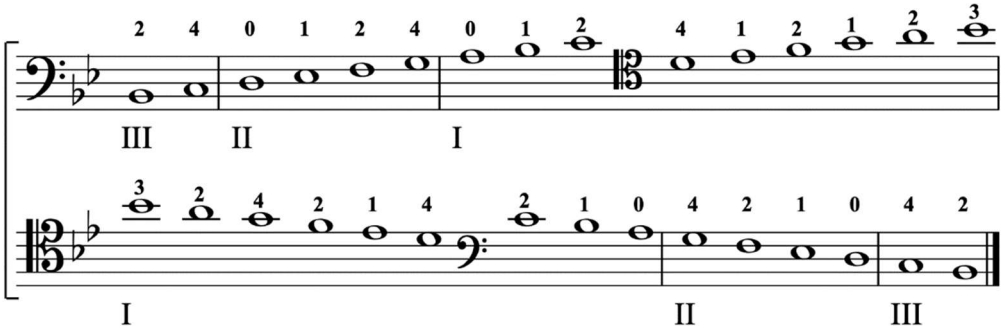
Lá menor



Lá menor
(ascendente com a 6ª abaixada e descendente com a 7ª elevada)

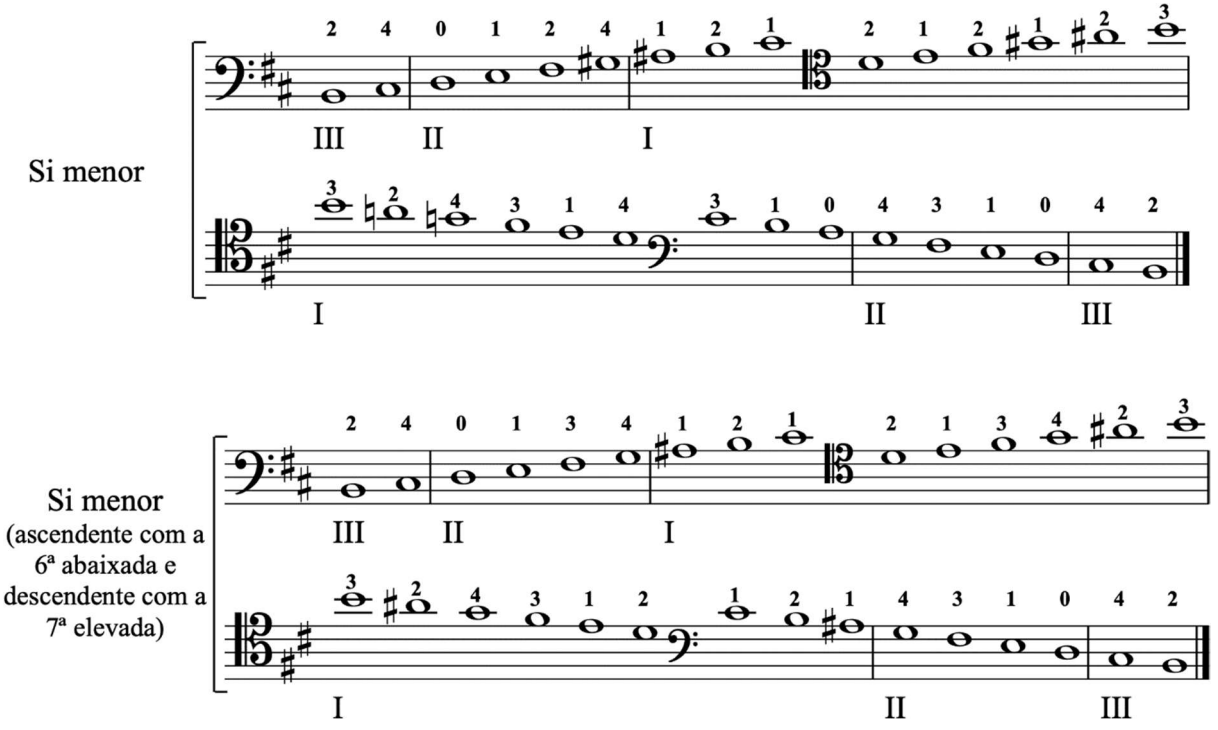


Si♭ maior





Para a escala de Si maior, ver Capítulo VII. p. 387.



Para a escala de Dó*b* maior, ver Capítulo VII. p. 389.

Talvez seja considerado extraordinário que, nessas escalas, eu tenha tomado o maior cuidado para evitar tocar duas notas com o mesmo dedo, o que foi feito em todos os livros de

instruções publicados até agora. Em minha opinião, isso é um método vicioso e produz um efeito ruim. Todos sabem que um bom estilo de tocar pode apenas ser produzido por um bom toque, e certamente isso não é possível deslizando um dedo de um semitom para o outro. Isso porque, se o arco não se mantém em movimento sobre a corda no instante em que o dedo está deslizando, um som muito desagradável será escutado. É verdade, porém, que, em um andamento bastante lento, duas notas podem ser tocadas com o mesmo dedo. Ademais, até mesmo um intervalo de uma terça, uma quarta ou uma quinta etc. pode ser tocado por um deslize forçado do dedo, que produz um efeito muito bom, e é chamado de *portamento*.

Exemplo



Esses deslizamentos, se assim posso designar, são realizados um pouco rapidamente, conforme a expressão exigida pela melodia. Mas, em um movimento rápido, em que a limpeza tem o maior mérito, duas notas tocadas com o mesmo dedo são, em minha opinião, injustificáveis, estando assim em total contraditoriedade à clareza das notas. Se, ao tocar à primeira vista, acontecer de não podermos determinar imediatamente o melhor dedilhado, então, certamente é preferível tocar duas notas com o mesmo dedo do que não as tocar. Mas em um solo bem estudado, será mais sensato evitar esse dedilhado. Por exemplo, em um conjunto de notas ligadas, duas notas com o mesmo dedo são injustificáveis.

Exemplo:

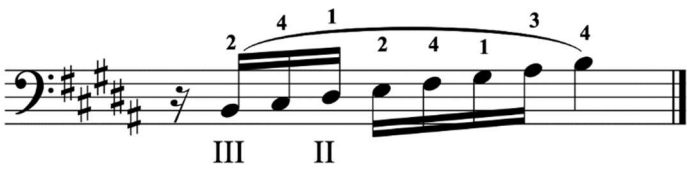
Em Si maior, com 2 notas tocadas pelo mesmo dedo

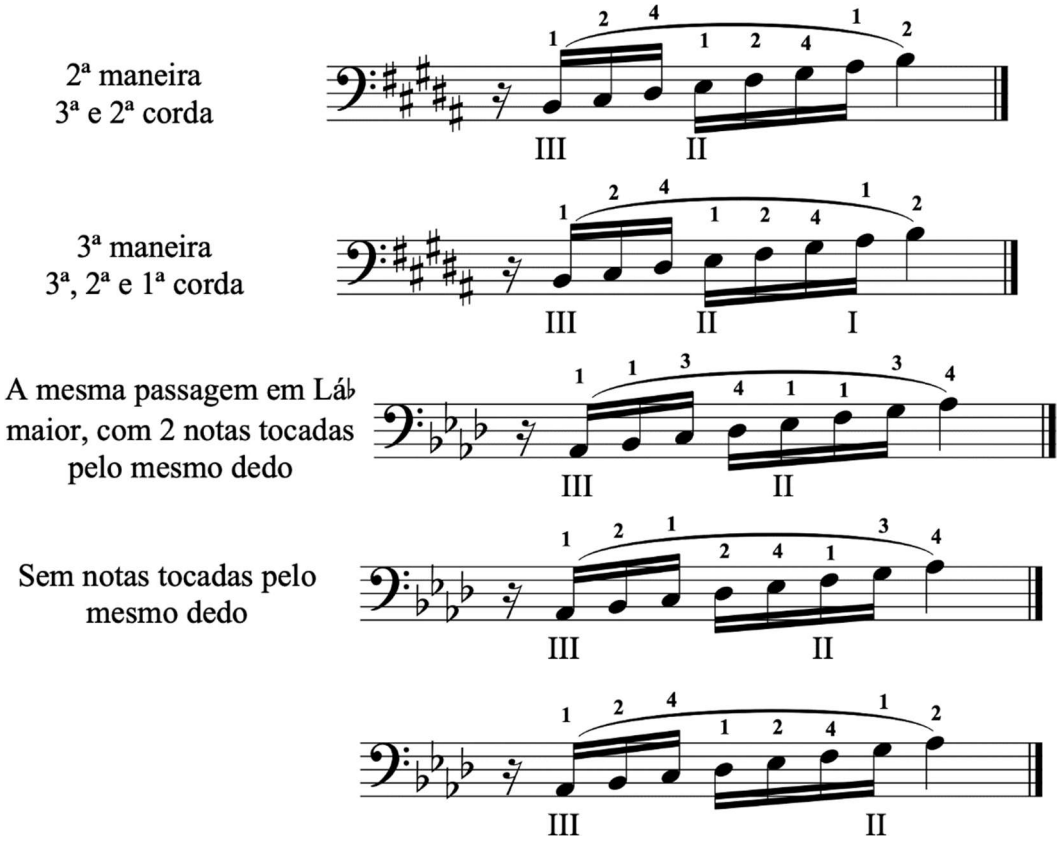


Qualquer pessoa com o mínimo de conhecimento do violoncelo deve admitir que essa sequência de dedilhados, mesmo que não muito prática, ainda é utilizada.

Aqui seguem diferentes maneiras de tocar essa passagem sem usar o mesmo dedo para duas notas sucessivas, evitando-se duas notas com o primeiro dedo em sequência.

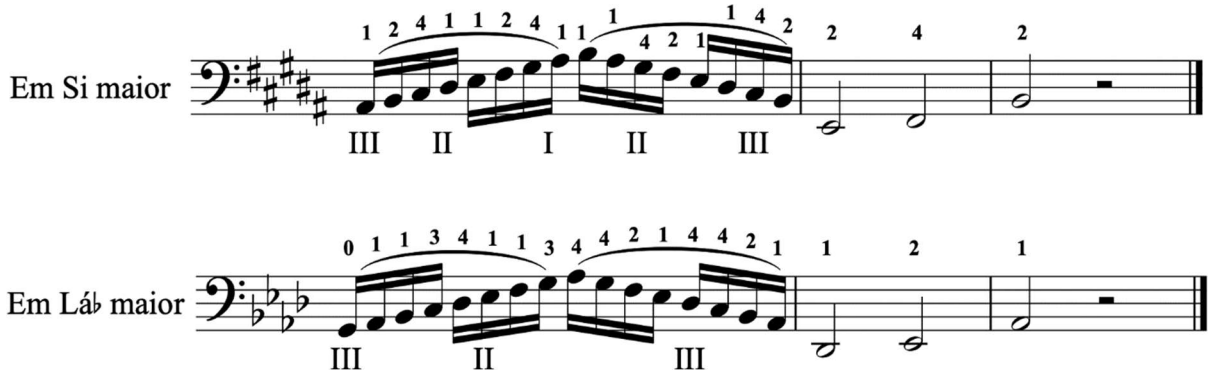
1ª maneira
3ª e 2ª corda





Fornecemos agora essas passagens, tanto ascendente como descendente, com a aplicação do mesmo dedo para duas notas sucessivas, e elas se encontrarão ainda mais viciosas.

Exemplo:



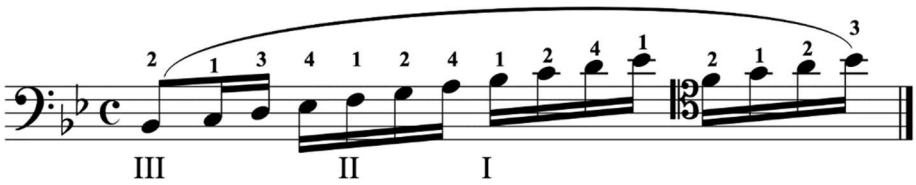
Evitando duas notas com o mesmo dedo.



Esses exemplos devem ser repetidos em tonalidades diferentes. No entanto, acredito já ter sido dito o bastante para provar que o método de se tocar notas sequenciais com o mesmo dedo é terrível e deve ser evitado a qualquer custo. O dedilhado de uma passagem às vezes é alterado por causa do modo da arcada. Por exemplo, se eu tivesse que tocar a escala de Si bemol com duas oitavas com o arco *detaché*, eu deveria tocar simplesmente como no exemplo a seguir:



Mas se eu tivesse a mesma escala para tocar ligada, eu deveria dedilhar como no exemplo seguinte; porque me parece que, ao evitar as notas com corda solta, o timbre se torna muito mais uniforme.



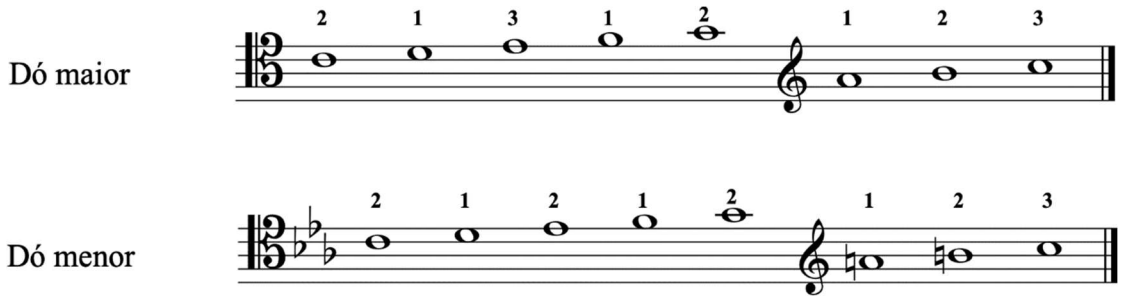
O ouvido deve ser bem exercitado antes que esses padrões de dedilhado possam ser adotados, porque as notas em corda solta servem como pontos de ajuste para a afinação.

Não vou me estender mais na escolha do dedilhado, pois isso sempre dependerá do gosto e habilidade do intérprete.

Existem algumas passagens em que devemos necessariamente tocar duas notas com o mesmo dedo, as quais serão tratadas em uma parte posterior deste trabalho.

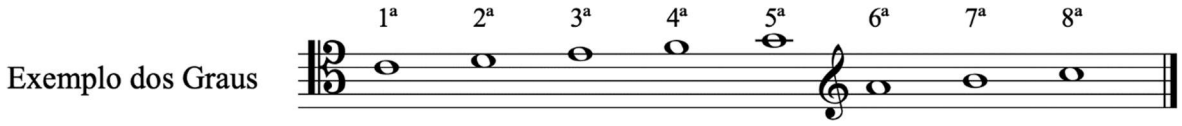
CAPÍTULO V: SOBRE ESCALAS EM UMA MESMA CORDA

Começaremos com as escalas de Dó maior e Dó menor, na primeira corda, e continuaremos de tom a tom.

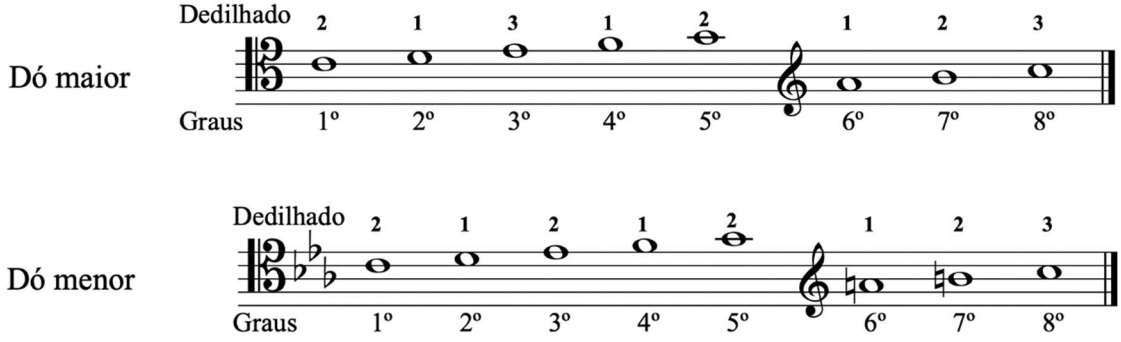


Deve-se dar muita atenção ao dedilhado dessas escalas, pois serve de modelo para as demais. Como os graus da escala são iguais em todas as tonalidades, os graus correspondentes em todas elas devem ser tocados com os mesmos dedos.

Na tonalidade de Dó, por exemplo, Dó é o primeiro grau, Ré o segundo, Mi o terceiro, Fá o quarto, Sol o quinto, Lá o sexto, Si o sétimo e Dó o oitavo grau ou oitava.



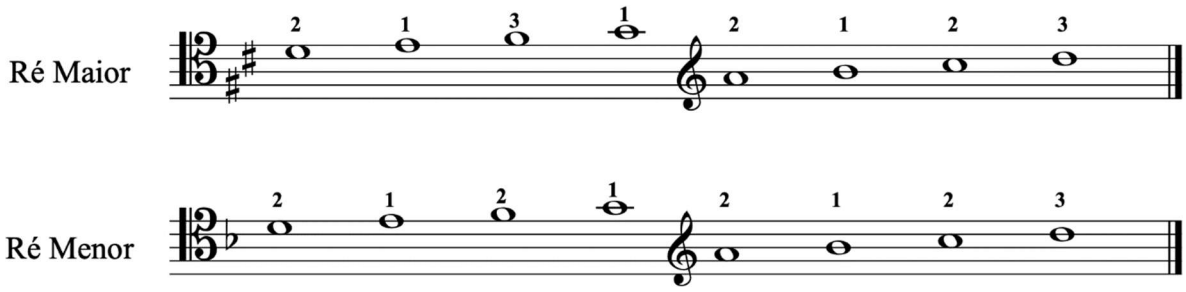
Vamos agora examinar alguns exemplos com os graus e o dedilhado marcado; o primeiro abaixo e o segundo acima.



Aqui, percebe-se que a tônica Dó, ou primeiro grau, é tocado com o segundo dedo, o que naturalmente acontece na primeira posição da mão. Mas é principalmente o segundo grau

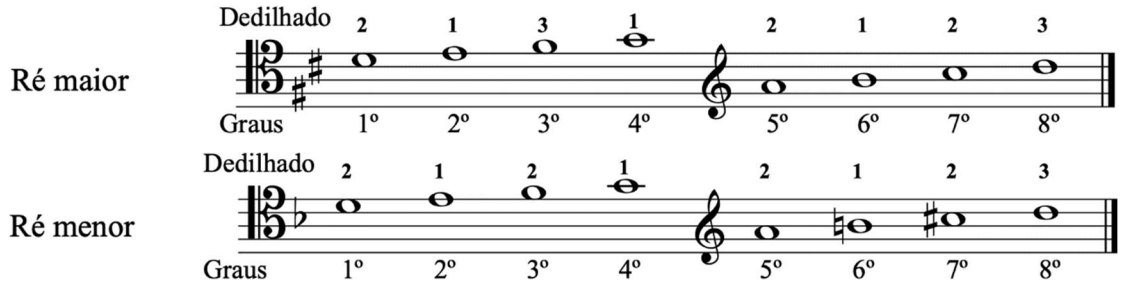
que exige atenção, pois deve ser tocado com o primeiro dedo em todas as tonalidades. Então, a sucessão de dedos será sempre a mesma que resulta na escala de Dó acima.

Deve-se observar também que não são as mesmas notas, mas os mesmos graus da escala que devem ser tocados com os mesmos dedos, que a maneira regular de subir a escala em uma corda pode ser chamada de matemática. A escala de Ré a seguir prova essa afirmação.



Na tonalidade de Ré, a tônica é Ré e, consequentemente, o primeiro grau, Mi é o segundo, Fá o terceiro, Sol o quarto, Lá o quinto. Si o sexto, Dó o sétimo e Ré o oitavo grau ou oitava.

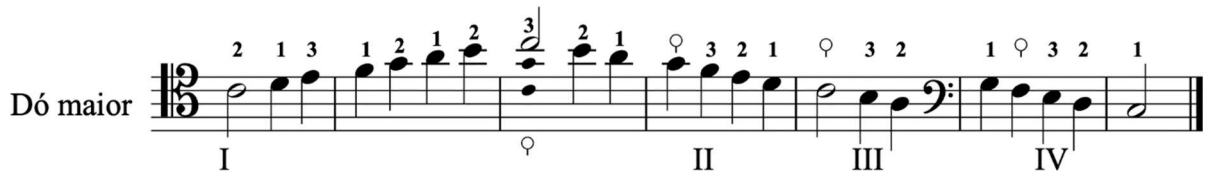
Aqui está um exemplo comparativo dos graus e dedilhado marcado; o primeiro é indicado embaixo e o último acima das notas, como antes.



Fica evidente que a escala de Ré é tocada, de maneira ascendente, com os mesmos dedos da escala de Dó. Eles são colocados, no entanto, não nas mesmas notas, mas nos mesmos graus.

Assim, essa regularidade de dedilhado resulta em duas grandes vantagens. A primeira é que os graus da escala estão sempre à mesma distância respectiva entre si, facilitando assim em muito a pureza de som. A segunda é que, com a oitava sendo sempre tocada com o mesmo dedo, naturalmente somos levados à posição mais vantajosa. Isso porque, ao descer a escala, colocando o polegar no espelho atrás do dedo indicador (o que é natural fazer), teremos um intervalo de duas oitavas, na tonalidade em que estamos tocando, diretamente sob a mão.

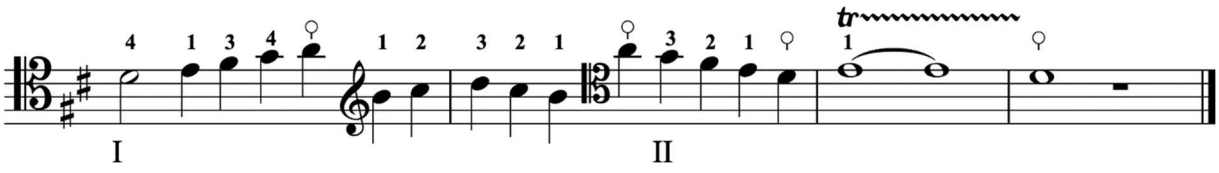
Para provar isso, vamos utilizar novamente as duas escalas de Dó e Ré. O símbolo para o polegar será ⚲; e também deve ser observado que as duas cabeças de notas indicadas abaixo do Dó mais alto não são destinadas a serem tocadas, mas apenas mostrar que o polegar deve ser posicionado nas duas cordas onde essas notas estão ao mesmo tempo em que o terceiro dedo é colocado na nota mais alta, Dó.



Esse método de colocação do polegar deve ser adotado em todas as escalas. Ao tomar cuidado para não levantar o dedo indicador, o polegar naturalmente cairá no lugar certo imediatamente atrás dele. Mas, se o dedo indicador for levantado, o polegar poderá assumir uma posição falsa, por falta de um ponto de apoio.



Eu não demonstrei essas escalas no modo menor, porque o oitavo grau está sendo sempre tocado com o terceiro dedo. Tudo permanece exatamente da mesma forma, de modo que mais comentários seriam inúteis. Pode-se dizer que a escala de Ré é mais simples, e mais fácil de tocar, com o dedilhado seguinte.



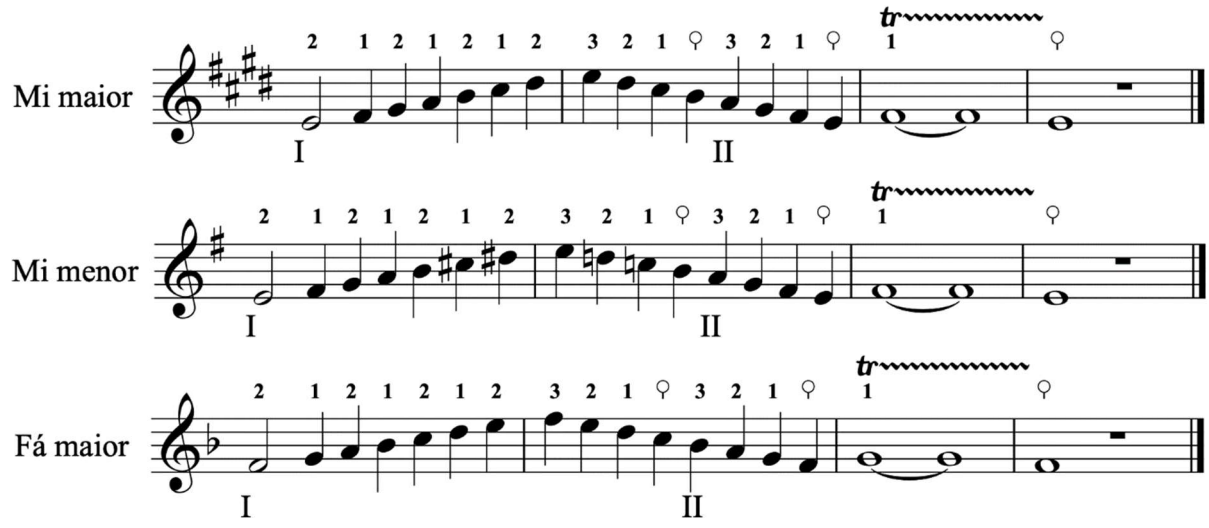
Desse modo, eu respondo que não desaprovo essa maneira de ascender a escala, como frequentemente adoto, pois é muito conveniente e permite que o harmônico Lá seja facilmente tocado com o polegar. Entretanto, como são apenas aplicáveis a certas tonalidades, as pessoas que estão familiarizadas apenas com esse método de colocação do polegar não sabem que dedilhado empregar quando não estão tocando nas tonalidades das cordas soltas do violoncelo,

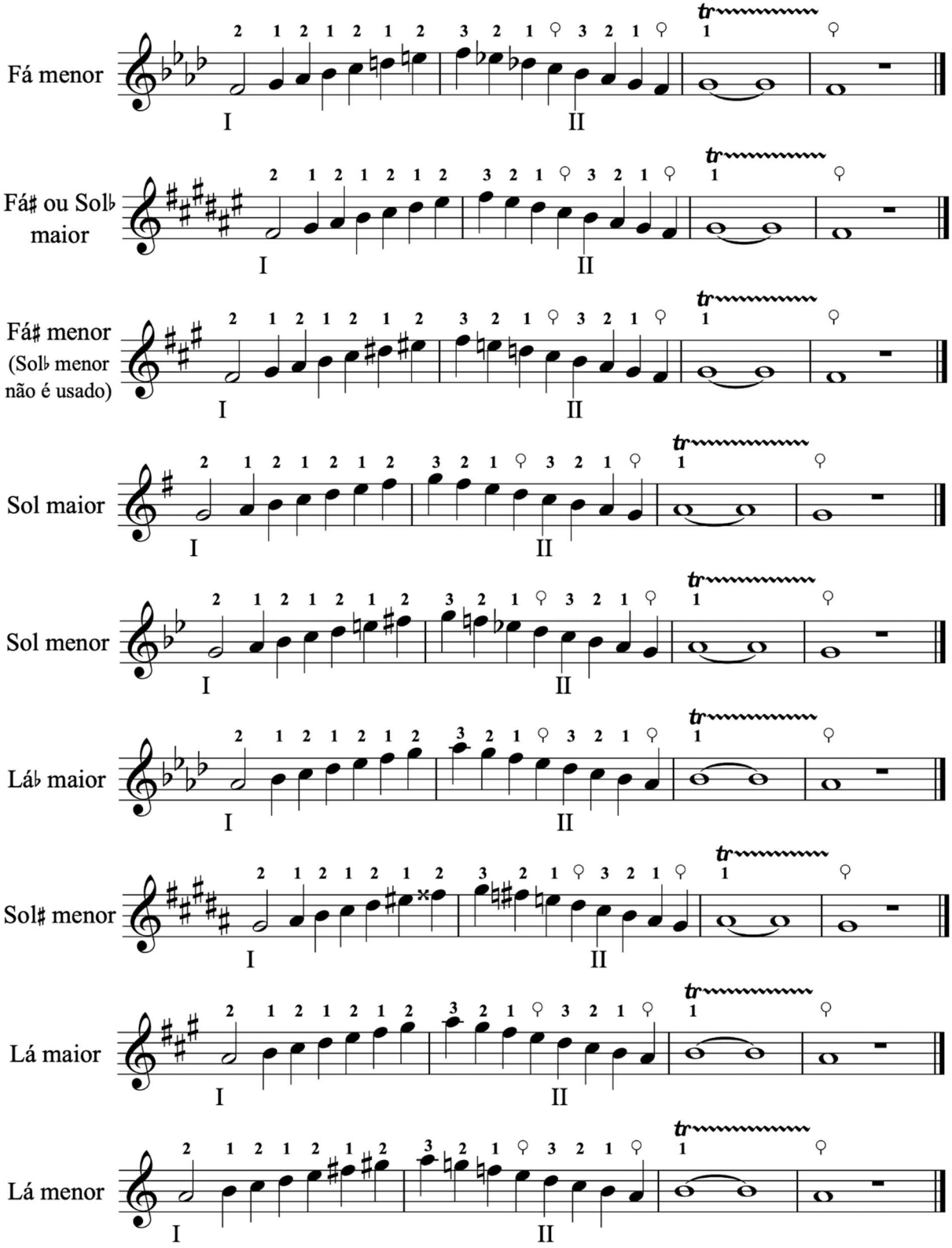
ou seja, em Ré, Lá, Dó ou Sol. Já o padrão de dedilhado que foi defendido acima é precisamente o mesmo em todas as tonalidades e sempre produz os mesmos resultados.

Transpomos esta escala para as tonalidades maior e menor de Ré bemol e Mi bemol, continuando ainda na primeira corda.



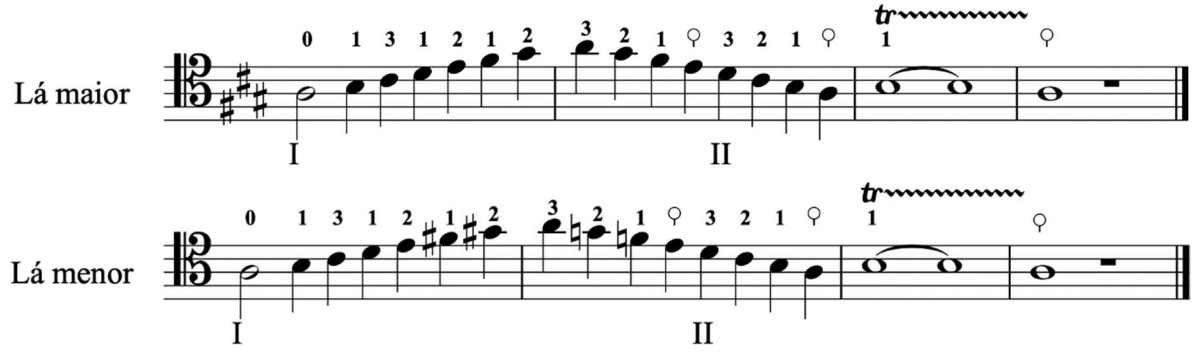
Como o dedo mínimo não é usado além do Sol sustenido e Lá bemol na primeira corda, o terceiro dedo não é mais usado no terceiro grau nas escalas maiores, mas sim o segundo dedo, como nas escalas menores. O instrumentista deve, portanto, avançá-lo para o seu lugar.





Essas escalas podem ser tocadas em oitavas ainda mais agudas, mas o seu sistema e dedilhado permaneceriam inalterados.

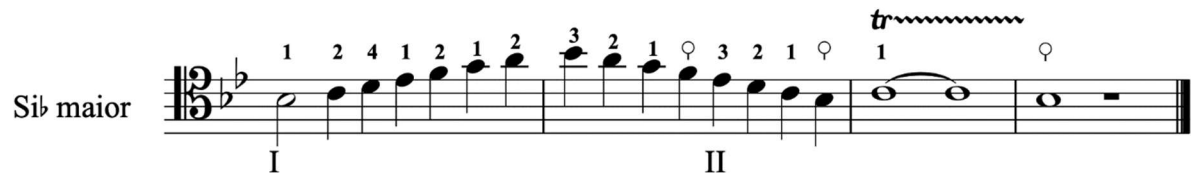
Como comecei com a escala de Dó na primeira corda, com o segundo dedo colocado na primeira nota, resta completar as escalas na primeira corda, as de Lá começando com a corda solta, Si bemol e Si natural.



Nesta tonalidade, podemos ascender duas oitavas na mesma corda.



Assim, devo mostrar agora as escalas de Si bemol e Si natural. Primeiro, porém, deve-se observar que há uma exceção à regra geral que procurei estabelecer e que até agora tem sido estritamente seguida, a saber, que o primeiro dedo deve sempre ser colocado no segundo grau. Na escala de Si, isso não se aplica, pois a tônica ou primeiro grau deve necessariamente ser tocado com o primeiro dedo. Portanto, seria impossível tocar o segundo grau com ele também, exceto tocando duas notas sucessivas com o mesmo dedo, o que produziria um efeito muito ruim. A seguir, está a forma de dedilhado dessas escalas em uma corda.





Vemos aqui que o segundo dedo é posicionado no segundo grau em vez do primeiro dedo. Ademais, o quarto dedo é posicionado no terceiro grau, em vez do terceiro dedo. Depois disso, porém, o primeiro dedo é posicionado no quarto grau, e assim por diante, como nas outras escalas.

Dessa forma, aqui estão todas as escalas em uma corda. Elas podem ser repetidas na segunda, terceira e quarta cordas, se desejado, o que dará um conhecimento considerável do espelho do violoncelo.

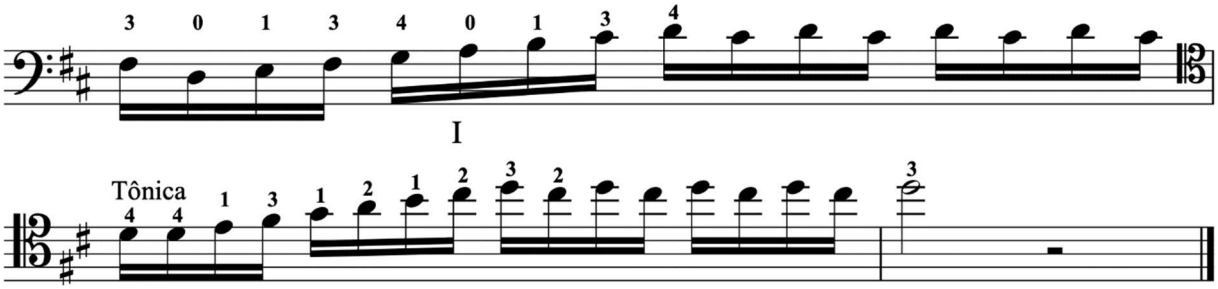
A grande vantagem deste padrão de dedilhado consiste na sua regularidade. Assim, aquele que é capaz de tocar corretamente uma escala ascendente pode tocar todo o resto. Por meio dela, o polegar também está sempre posicionado no lugar certo. Há pessoas que imediatamente colocam o polegar onde deveria estar, mas esse modo de procedimento é muito arriscado, porque, nesse caso, a mão inteira deve mudar. Por outro lado, ao seguir imediatamente após os dedos, o polegar é colocado com muito mais naturalidade e maior convicção, pois sua distância já está mensurada.

No início deste texto, observou-se a importância de sempre dar muita atenção ao emprego do primeiro dedo para o segundo grau. Com essa revisão de todas as escalas, devemos estar convencidos disso. Mas não é absolutamente necessário que a tônica ou o primeiro grau

sejam tocados com o segundo dedo. É verdade que apliquei isso em todas as escalas anteriores, porque me pareceu desejável adotar um ponto de partida. Mas veremos pelos exemplos a seguir que a tônica é tocada pelo segundo ou quarto dedo de acordo com as circunstâncias. Comecemos por uma oitava abaixo e então veremos que a utilização do segundo ou quarto dedos muitas vezes depende da tonalidade ou da sequência das passagens. Na tonalidade de Dó, por exemplo, a tônica ou primeiro grau se encontra sob o segundo dedo.



Na tonalidade de Ré, encontra-se sob o quarto dedo.

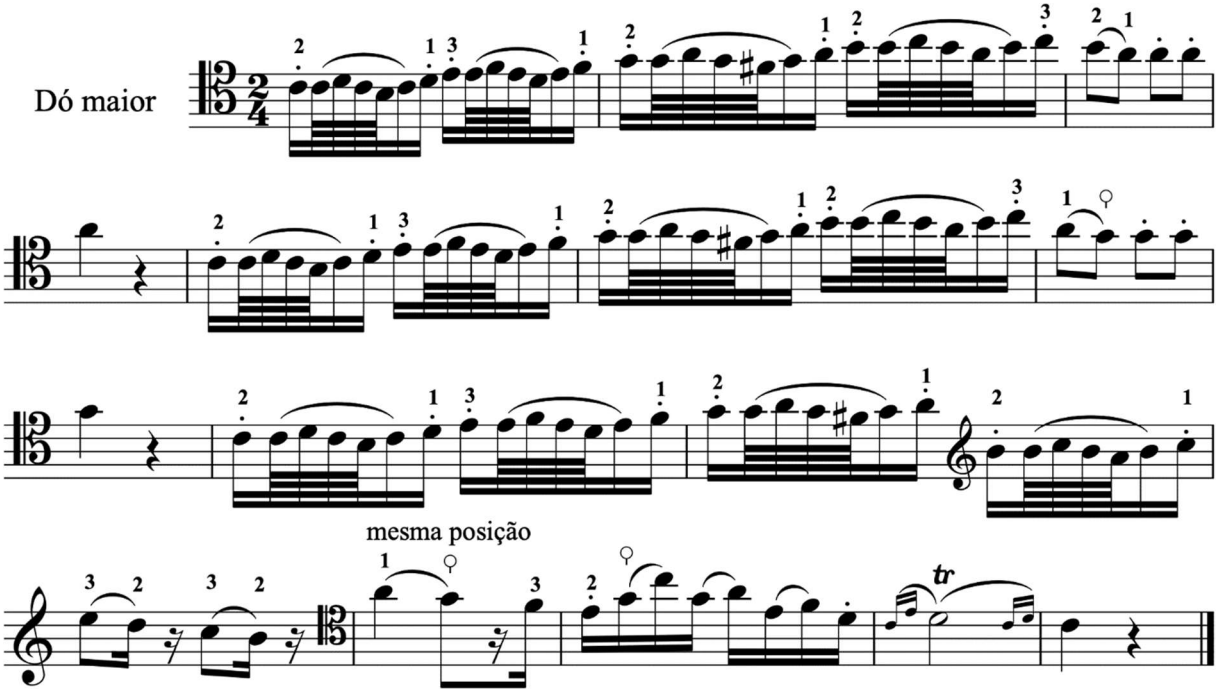


Em Mi bemol, a tônica é tocada com o segundo ou quarto dedos, de acordo com a sequência da passagem que a precede. Exemplo com a tônica sob o segundo dedo:





Aqui segue um tipo de variação da escala em que o mesmo dedilhado é tocado.



Esta passagem pode ser tocada em todas as tonalidades. A seguir, temos um exemplo disso em Mi*b* maior.



As passagens aqui exemplificadas nem sempre devem ser encontradas juntas. Às vezes, são mais curtas; às vezes, mais longas. Mas aquele que as pratica nas diferentes tonalidades, e da maneira como está exposta acima, nunca estará perplexo.

Esta passagem naturalmente nos levaria a investigar outras que podem ser tocadas de uma ponta à outra do espelho, sem usar o polegar. Esses, no entanto, serão observados no Capítulo XII.

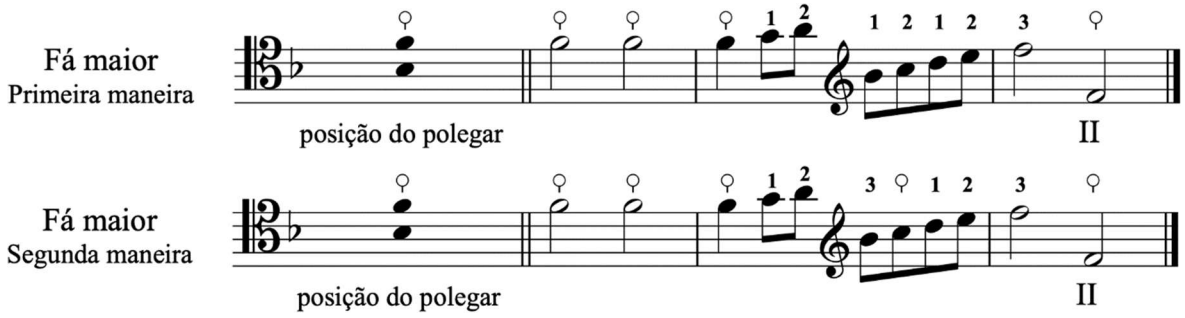
COMPLEMENTO: para as escalas em uma corda

Embora este capítulo seja uma continuação do anterior, julguei conveniente fornecê-lo separadamente, a fim de torná-lo mais claro e acessível.

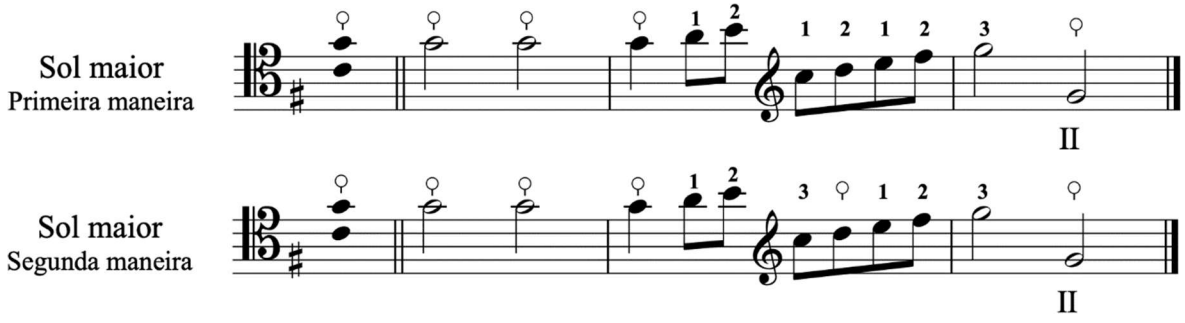
Existem ainda duas maneiras de tocar uma escala ascendente em uma corda, depois que o polegar toma seu lugar. Apesar de um pouco diferentes, ambas são muito boas. Não me atrevo a decidir qual é a melhor, pois depende muito do hábito. Algumas pessoas acham a primeira maneira mais fácil, enquanto outras têm mais sucesso com a segunda.

Suponha que o polegar esteja colocado em Fá e Si bemol.

Exemplos:



Agora tome um tom mais alto, na tonalidade de Sol.



O mesmo dedilhado é empregado tanto na tonalidade maior quanto na menor. Aqui eu dou algumas notas antes da escala para provar de forma mais completa.





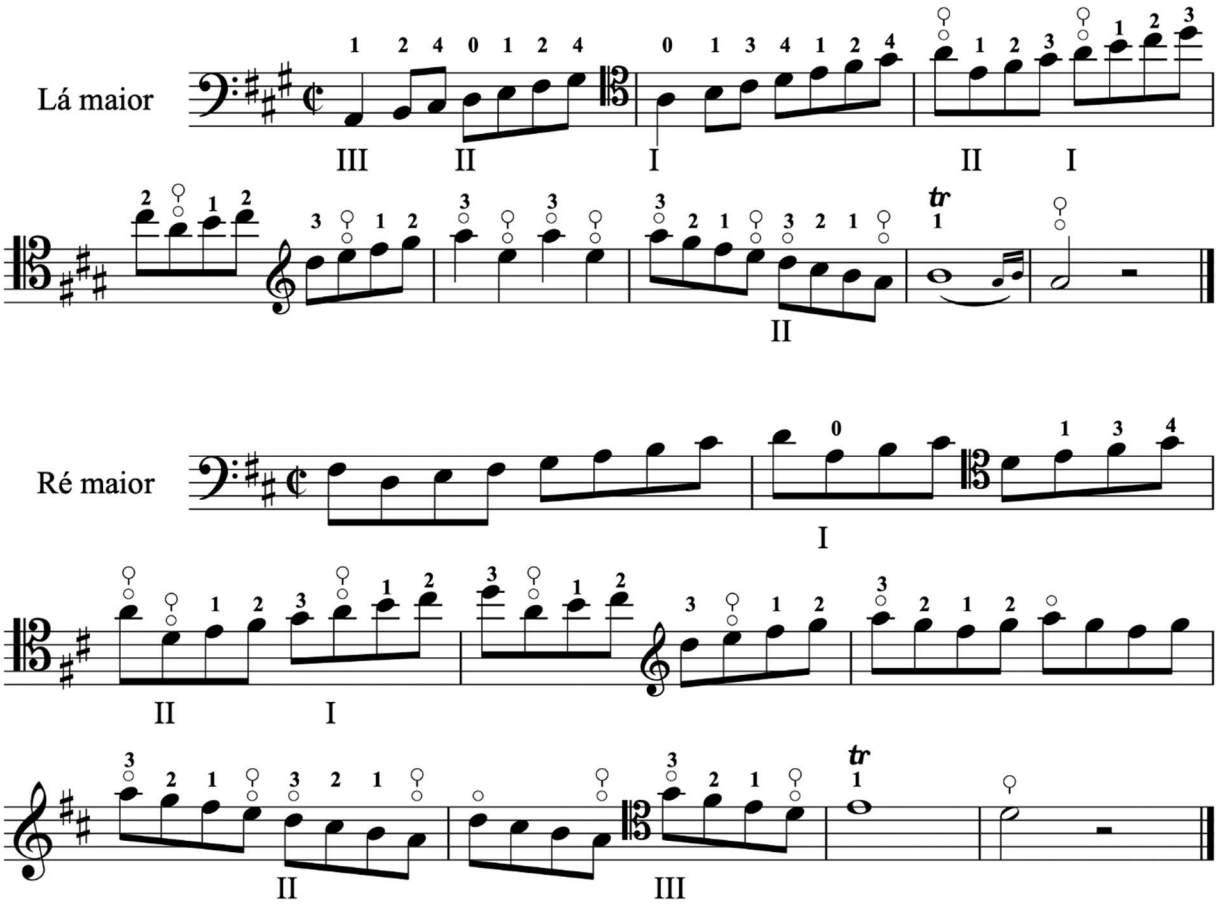
Essas escalas são sempre tocadas com os mesmos dedos em todas as tonalidades maiores e menores. É apenas o polegar que deve mudar de posição. Deve-se também observar que seu lugar na primeira corda está sempre na tônica.

Eu devo mostrar, como último exemplo, a mesma passagem em Lá maior e Lá menor.





Talvez tenha parecido que, ao exibir as escalas em uma corda, eu desejei proibir a maneira de subir imediatamente com o polegar. É verdade que esse padrão não é adequado para todas as tonalidades. Mas, nas tonalidades das cordas soltas de Lá, Ré, Sol e Dó, é muito vantajoso, por dois motivos: primeiro, o número de harmônicos que essas tonalidades contêm tornam o som extremamente agradável; segundo, é fácil e conveniente colocar sempre o polegar sobre os harmônicos, em ordem ascendente. Para obter um harmônico, a corda não deve ser pressionada no espelho, mas o dedo deve ser colocado levemente sobre ele. Indicarei onde esse modo de execução deve ser adotado pelo sinal ○, que significa os harmônicos[247].



[247] [Nota da Ed. de Bishop] Na edição original francesa, o Autor usa **a** como sinal harmônico. Aqui, ele foi alterado para ○, por ser a notação mais comum atualmente.



Esses exemplos poderiam ser dados de várias maneiras diferentes e com maior elegância. Mas eu preferi estar próximo das escalas, pois era disso que eu tinha que tratar, o que tenho feito mais constantemente, desde a minha própria convicção que elas não podem ser aprendidas perfeitamente.

CAPÍTULO VI: AS PRIMEIRAS QUATRO POSIÇÕES NO BRAÇO DO VIOLONCELO

Existem quatro posições no braço do violoncelo e são nessas posições que se usa o quarto ou dedo mínimo. Mas, depois dessas posições, não é mais empregado.

Exemplo das primeiras quatro posições:[248]

[248] No segundo compasso do pentagrama da primeira corda Lindner (Ed. trilíngue) corrige o dedilhado da nota Ré com o quarto dedo como apresenta nos compassos seguintes.



Assim, desde a nota Dó mais grave ao primeiro Sol da primeira corda, usa-se o dedo mínimo, mesmo que o Sol seja sustenido. Mas, quando chegamos ao Lá, a oitava da primeira corda, ao Ré na segunda corda, ao Sol na terceira e ao Dó na quarta corda, que são respectivamente as oitavas das cordas soltas, o dedo mínimo é evitado e o terceiro dedo é empregado em seu lugar, porque o polegar pode estar atrás [um tom abaixo do primeiro dedo], e teremos assim um registro de duas oitavas sob a mão.

Tomemos novamente as quatro primeiras posições da primeira corda, em Lá maior, e acrescentemos a elas a quinta posição, para ver que o dedo mínimo é interrompido e que o polegar pode ser colocado muito naturalmente na quinta, Mi e Lá. Por exemplo:



Apenas dei este exemplo para mostrar que o dedo mínimo está em desuso na oitava da corda solta, onde ocorre a quinta posição. Mas, como não há regra sem exceção, assim, passo agora a mostrar que o dedo mínimo pode ser empregado na quinta posição, embora apenas onde o Lá da primeira corda é bemol, pois a oitava da corda solta não foi alcançada.



Vamos retornar às quatro primeiras posições das quatro cordas e veremos que, na tonalidade de Ré bemol, o Lá bemol da primeira corda é tocado pelo dedo mínimo, na quinta posição.



Para adquirir um conhecimento profundo das posições do braço, as primeiras quatro posições devem ser bem praticadas. Aqui, portanto, seguem algumas sucessões de escalas que me parecem boas para esse fim.


Dó maior
Ré maior



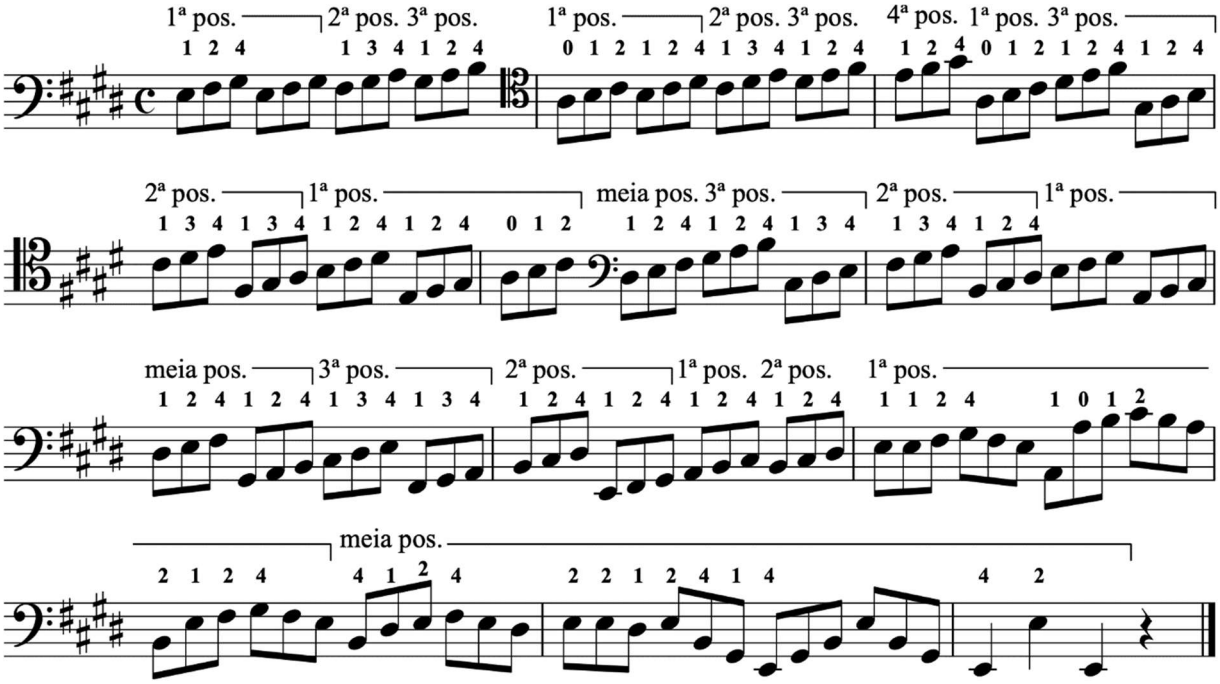
Outro pequeno exemplo em Ré de uma corda para outra.



O último grupo de notas do exemplo anterior é chamado de meia-posição, ou meia-mudança, que certamente faz parte da primeira posição. Mas, para evitar uma mudança de termos, vou utilizar o nome pelo qual é conhecido. Aqui está um exemplo:



O 19º exercício da Parte II deste trabalho deve ser tocado ao longo desta meia-posição, sem retirar a mão. Outro exemplo em Mi maior.



Os exemplos anteriores são suficientes para ilustrar a maneira de tocar nas primeiras quatro posições. Será bom praticá-las, pois é indispensável fazer mudanças de posição da mão esquerda no violoncelo. De fato, já deve ter sido observado que não podemos nem tocar a primeira escala de Dó menor sem fazer mudanças de posição, por causa do Lá bemol que ocorre nela, e o mesmo ocorre com muitos exemplos.

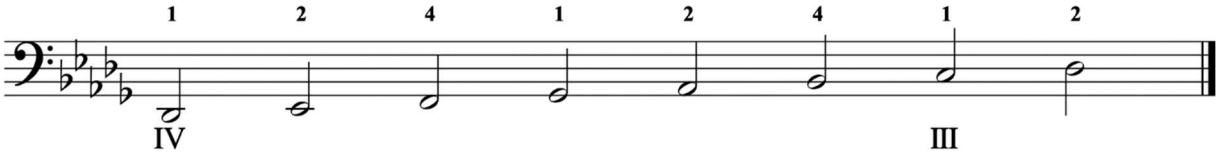
Isso nos leva a apresentar as escalas tocadas por sucessões de três dedos, sem o uso das cordas soltas, pois os exercícios anteriores estão preparados tanto para a compreensão quanto para a execução das mesmas.

CAPÍTULO VII: AS ESCALAS TOCADAS POR SUCESSÕES DE TRÊS DEDOS, SEM O USO DAS CORDAS SOLTAS

Para compreender perfeitamente essas escalas, é necessário um pouco de cálculo. A escala consiste em oito graus, incluindo a oitava que a completa. A escala dupla contém quinze graus, incluindo sua segunda oitava. E a escala tripla, vinte e dois graus, com sua terceira oitava incluída.

A nota mais grave dessas escalas devem ser sempre tocadas com o dedo indicador. E, como esse modo de dedilhado é adequado para todas as escalas em que o número de sustenidos ou bemóis impede o uso das cordas soltas, daremos o primeiro exemplo em Ré bemol. Ao

iniciar uma única escala com o primeiro dedo, a última nota estará sob o segundo dedo, porque duas vezes três são seis, e mais dois são oito.



Nessa escala, é muito vantajoso concluir a oitava com o segundo dedo, pois assim pode fornecer muitas oportunidades para conectar passagens a ela, adequadas à tonalidade em que estamos tocando.

Exemplo, ao tocar as escalas de Ré bemol e Lá bemol.



Quando a tônica é tocada com o primeiro dedo, sua oitava sempre virá no segundo dedo, em qualquer tonalidade em que estivermos tocando, mesmo nas tonalidades ressonantes, se evitarmos as cordas soltas.

Passaremos agora para a escala de duas oitavas na mesma tonalidade. Como disse antes, a escala contém quinze graus, incluindo a segunda oitava. Desse modo, subindo por sucessões de três dedos, haverá cinco momentos de mudança de posição da mão, e a segunda oitava virá pelo dedo mínimo.



Se desejarmos subir à terceira oitava na mesma tonalidade, por sucessões semelhantes de dedos, a segunda corda deve ser usada mais adiante.

Já foi observado que a escala de três oitavas, incluindo sua terceira oitava, contém vinte e dois graus. Sete movimentos de mudança de posição da mão por sucessões de três dedos fazem vinte e um graus. Como o polegar é colocado entre a sexta e a sétima mudança, considerado como um, isso completa o número vinte e dois. Exemplo da escala de três oitavas:



Este padrão de dedilhar a escala de duas oitavas nos leva finalmente ao quarto dedo, que é apropriado. Na escala de três oitavas, o semelhante padrão finalmente nos leva ao terceiro dedo. Com o polegar colocado atrás, assim temos um intervalo de duas oitavas sob a mão, na tonalidade em que estamos tocando. A mesma coisa ocorre em todas as tonalidades.

Um resultado semelhante será obtido nas tonalidades ressonantes, evitando o uso das cordas soltas. Mostrarei apenas um exemplo, na tonalidade de Dó.

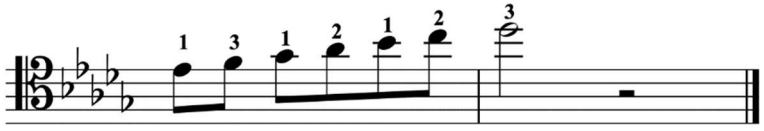


Não considero necessário multiplicar esses exemplos, pois estou escrevendo aqui apenas para professores, ou amadores muito avançados. Iniciantes nem devem olhar para isso, pois requer muita prática em tocar o violoncelo, para poder entendê-lo e executá-lo. Caso contrário, é susceptível dar origem à desafinação, visto que as cordas soltas servem como pontos de encontro para evitar.

Se não quisermos subir a escala de três oitavas inteiramente por sucessões de três dedos, então, após o quarto dedo, no final da escala de duas oitavas, é necessário apenas tocar a escala em uma corda, como eu mostrei anteriormente (ver p. 363 e seguintes), e o mesmo resultado será obtido.



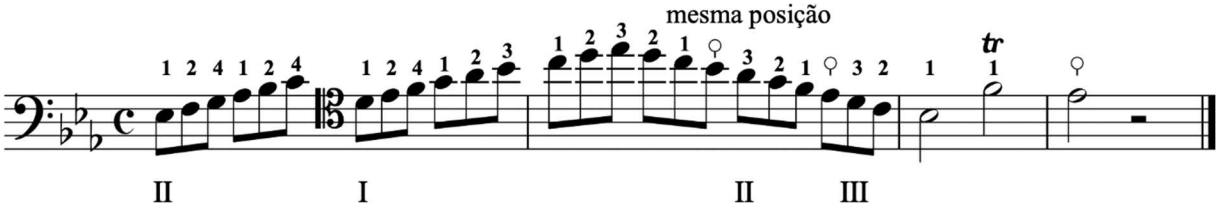
Essa escala de duas oitavas sendo finalizada, o Mi*b* é tocado com o primeiro dedo, como na escala de uma corda.



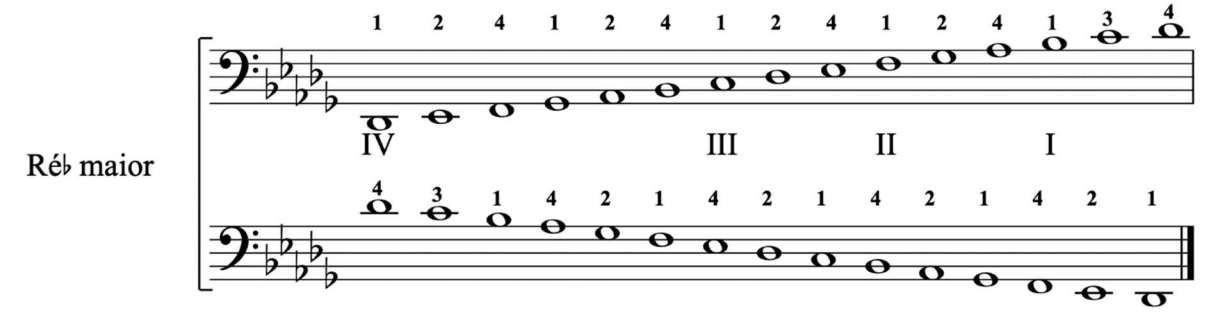
E assim é em todas as tonalidades.

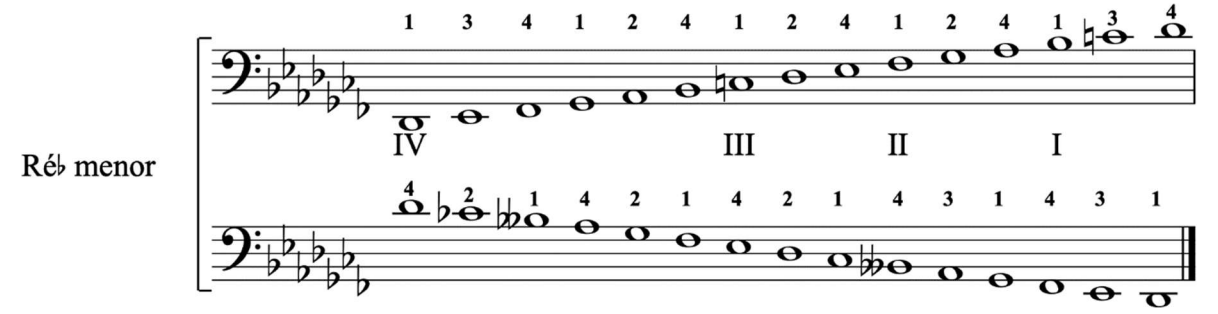
Deve-se observar que esses diferentes padrões de dedilhado, em vez de serem desfavoráveis uns aos outros, combinam muito bem juntos.

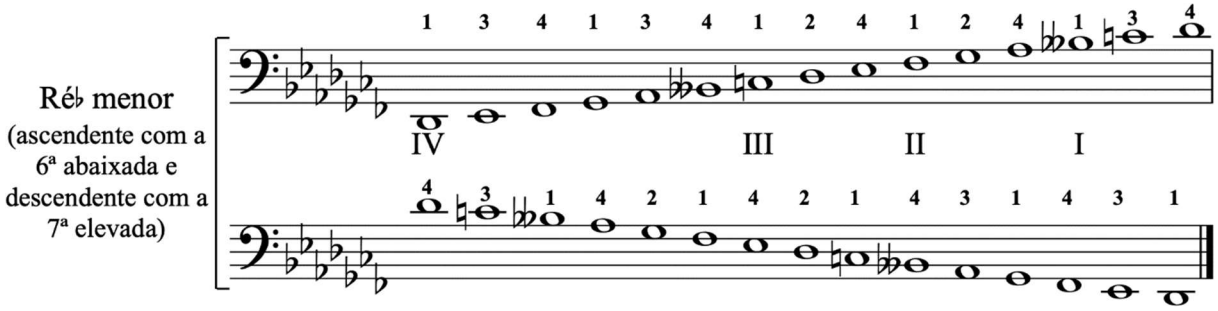
A escala de Mi bemol em duas oitavas, conforme o exemplo a seguir, pode ser executada com grande facilidade.



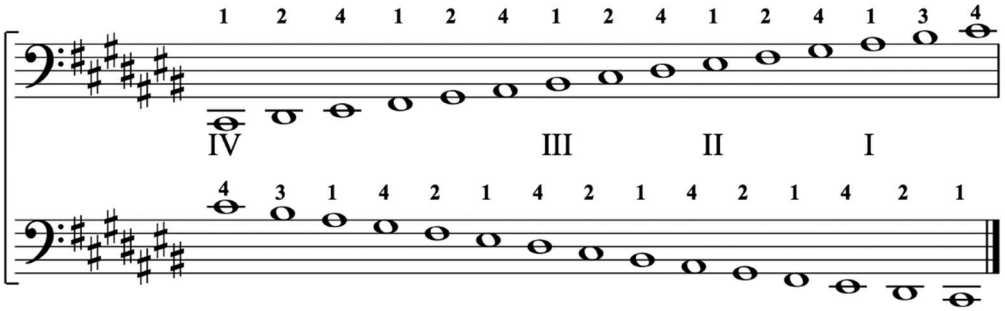
Tendo dito o suficiente, penso eu, para mostrar como essas escalas devem ser tocadas, darei agora na devida ordem aquelas que prometi no Capítulo IV. Estando em tonalidades que possuem muitos sustenidos ou bemóis, elas não podem ser facilmente tocadas exceto dessa maneira.



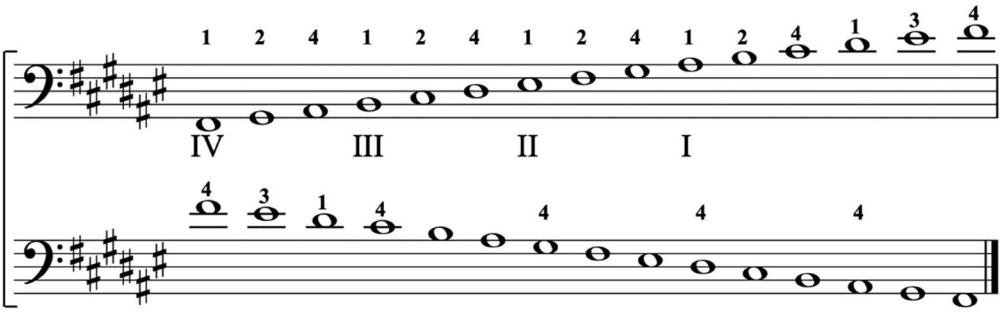




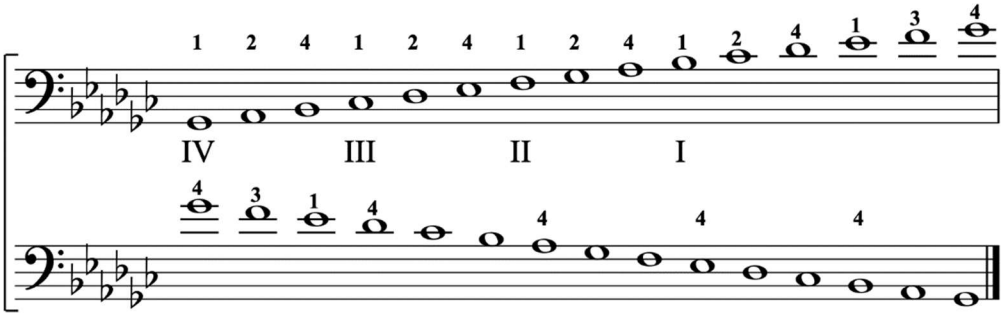
Dó♯ maior



Fá♯ maior

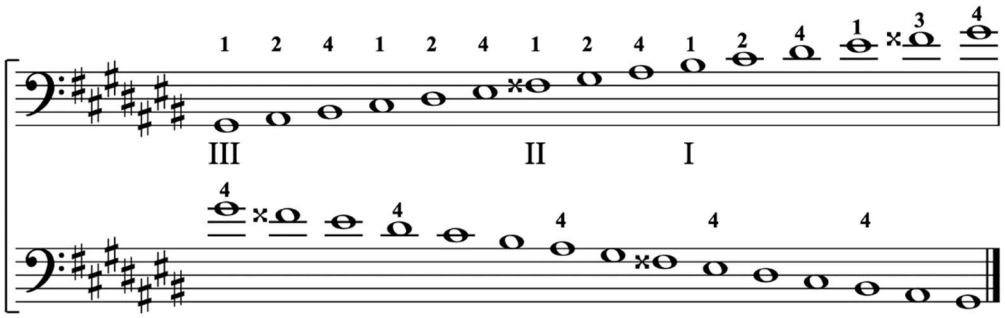


Sol♭ maior

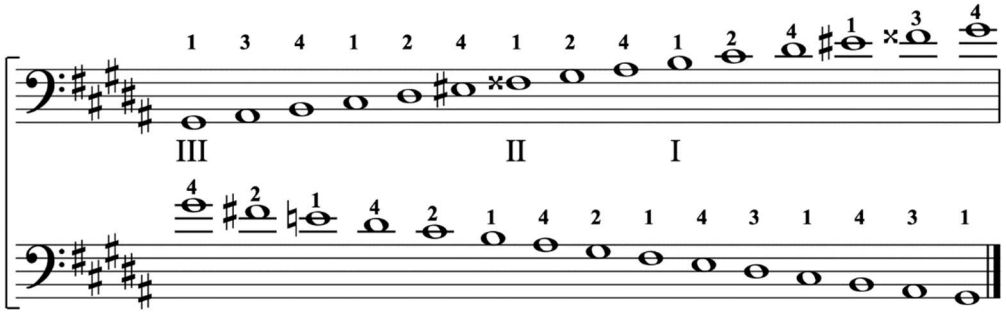


A escala de Sol bemol menor nunca é usada, por causa dos duplos bemóis de Si e Mi.

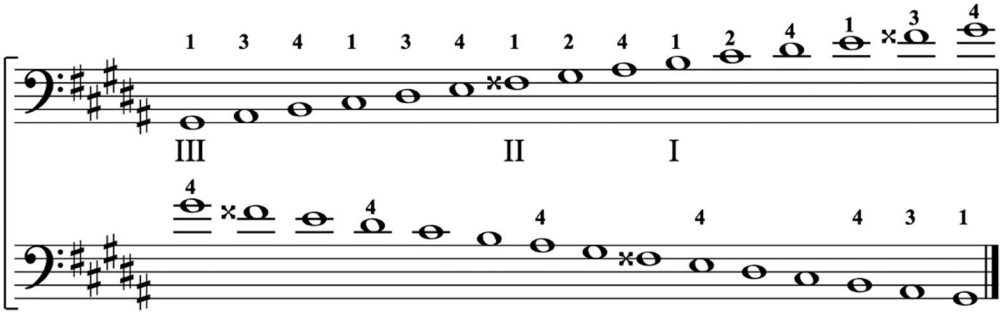
Sol♯ maior



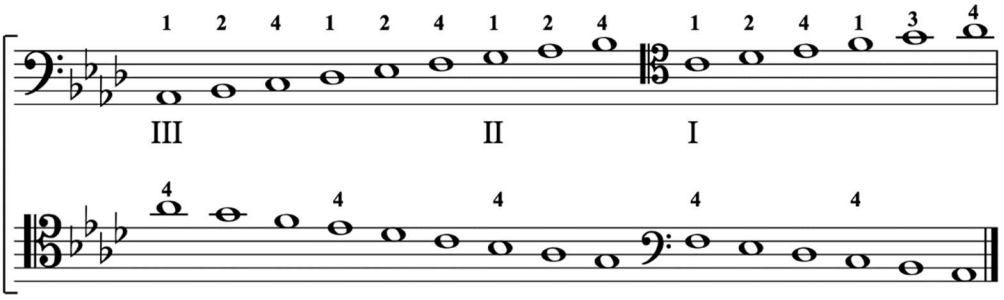
Sol♯ menor



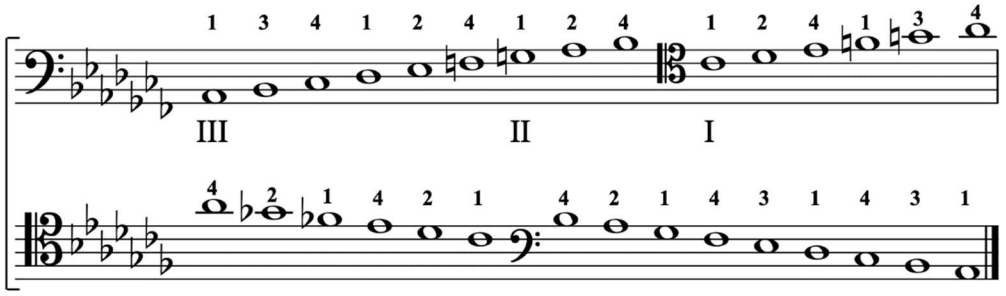
Sol♯ menor
(ascendente com a 6ª abaixada e descendente com a 7ª elevada)



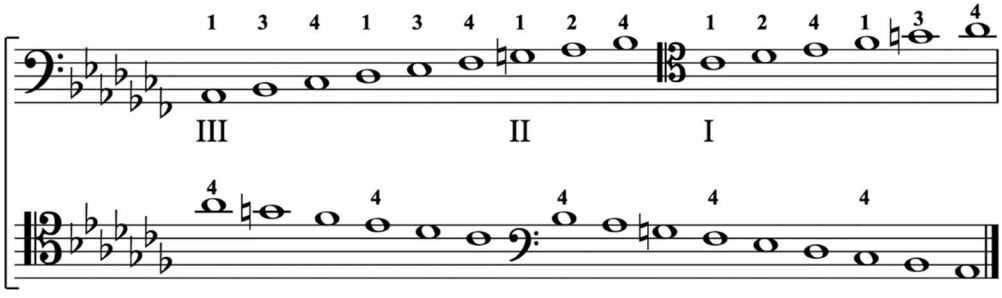
Láb maior



Láb menor



Láb menor
(ascendente com a 6ª abaixada e descendente com a 7ª elevada)





A escala de Dó bemol menor nunca é usada, por conta dos duplos bemóis Si, Mi e Lá.

CAPÍTULO VIII: SOBRE ESCALA CROMÁTICA, QUE É APLICÁVEL EM TODAS AS TONALIDADES.

Essa escala é a mesma tanto no modo maior quanto no modo menor. Desde então, em sequência ascendente ou descendente de uma tônica à sua oitava, passamos pelos doze graus cromáticos, seja no modo maior ou menor. O modo, portanto, só pode ser determinado pelo que precede ou segue essa escala. Ele é neutro em si mesmo e pode ser colocado indiferentemente em maior ou menor.

O dedilhado também é o mesmo em todas as tonalidades, porque a tonalidade só pode ser determinada pelo ponto de início e pelo ponto de chegada. Dessa forma, será visto, quando eu apresentar os exemplos da escala nas doze tonalidades cromáticas, que, no que diz respeito ao dedilhado, elas são todas iguais.

Essa escala é ascendida por três dedos, sendo o quarto ou dedo mínimo suprimido como dispensável, porque as cordas soltas sempre caem onde, de outra forma, seria necessário. Abstenho-me, portanto, de dá-lo com o emprego do quarto dedo, por dois motivos. Primeiro, porque se opõe a um padrão regular de dedilhado. Segundo, porque as cordas soltas são de grande ajuda como pontos de convergência para a afinação, pois, se é difícil tocar uma

progressão diatônica perfeitamente afinada, uma progressão cromática deve ser ainda mais difícil.

Ao dizer, então, que o quarto dedo deve ser suprimido, quero dizer no curso da escala, que é ascendido por sucessões regulares de três dedos. Mas ele pode ser usado para finalizar a escala, quando necessário, como se verá nos exemplos a seguir.

Deve-se observar cuidadosamente que as seguintes notas são sempre tocadas com o primeiro dedo.

O Mi natural na quarta corda:

O Si natural na terceira corda:

O Fá sustenido na segunda corda:

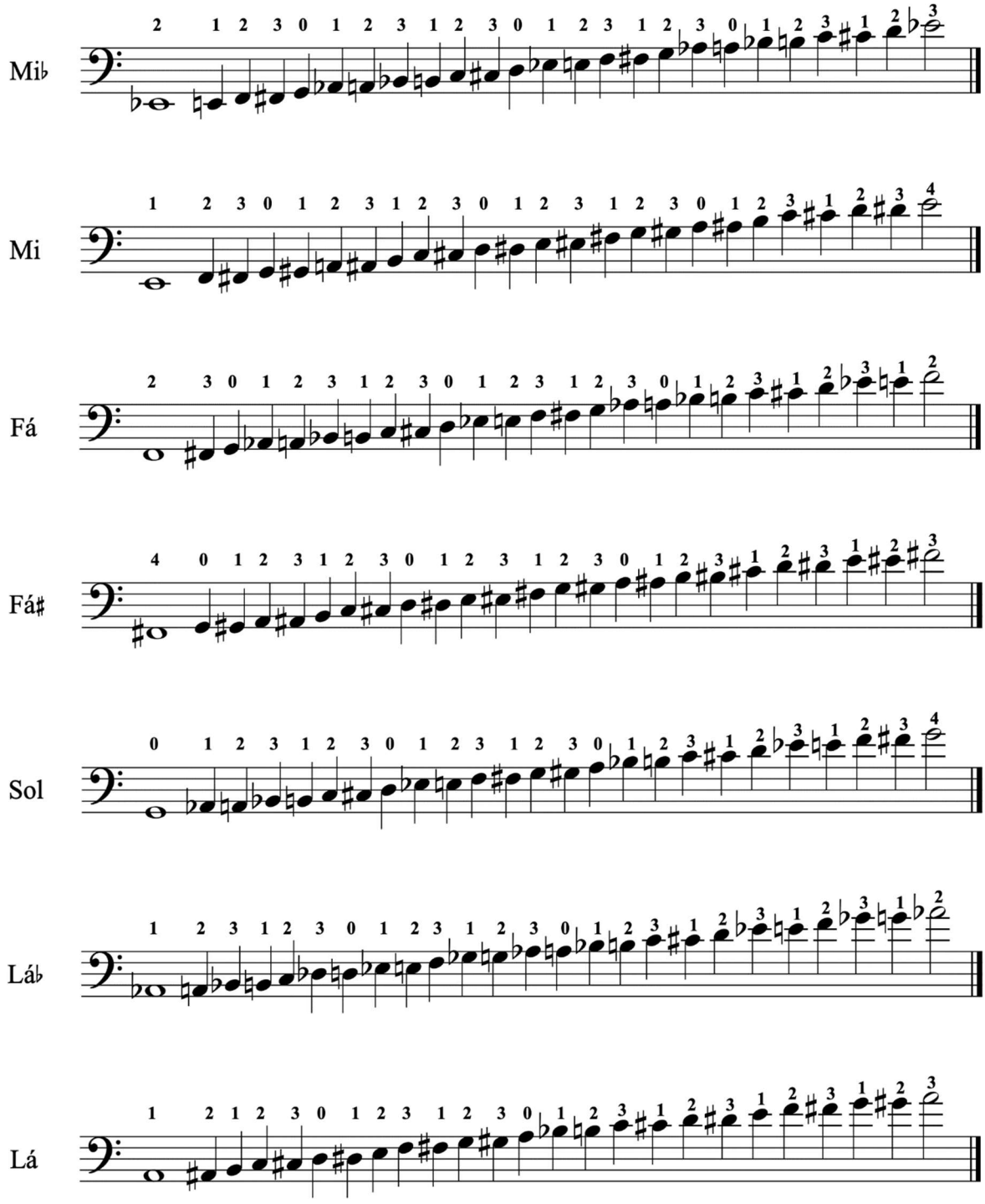
O Dó sustenido na primeira corda.

Exemplo:



Agora apresentaremos essa escala em todas as tonalidades, para mostrar que sempre ascendemos com o primeiro dedo nas quatro notas indicadas acima.



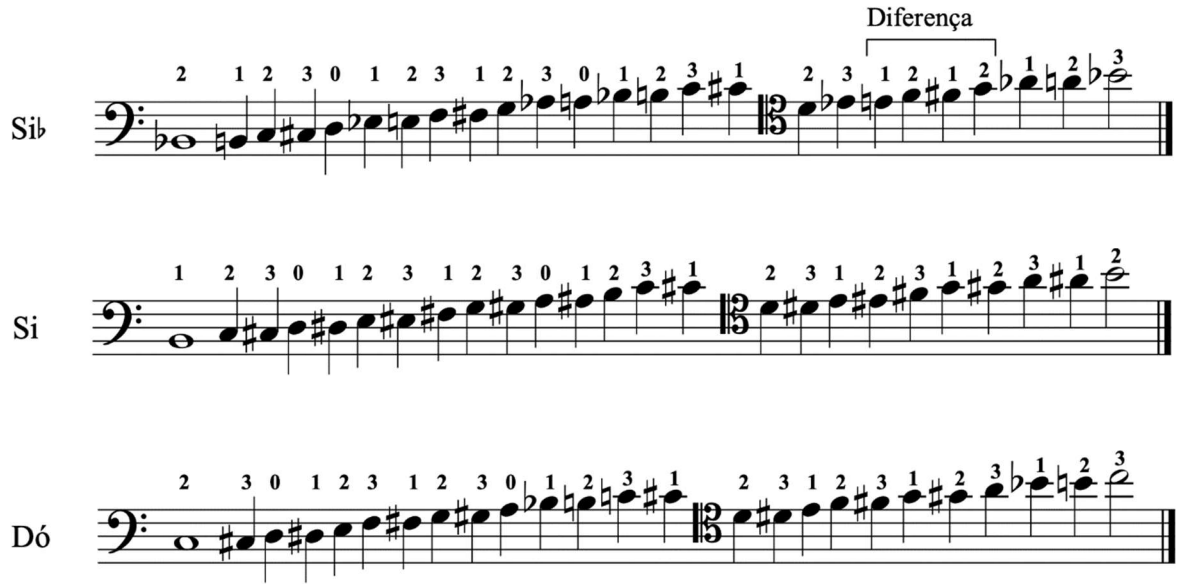


Escala em Si bemol

Existe aqui uma exceção à regra, já que o quarto dedo já foi usado para tocar o Sol na primeira corda. A razão disso é que, se sempre procedermos por sucessões regulares de três dedos, como nas outras escalas, teríamos que terminar com o primeiro dedo, o que seria muito complicado.



Aqui segue outra maneira de tocar esta escala, sem o quarto dedo, que talvez seja mais conveniente.



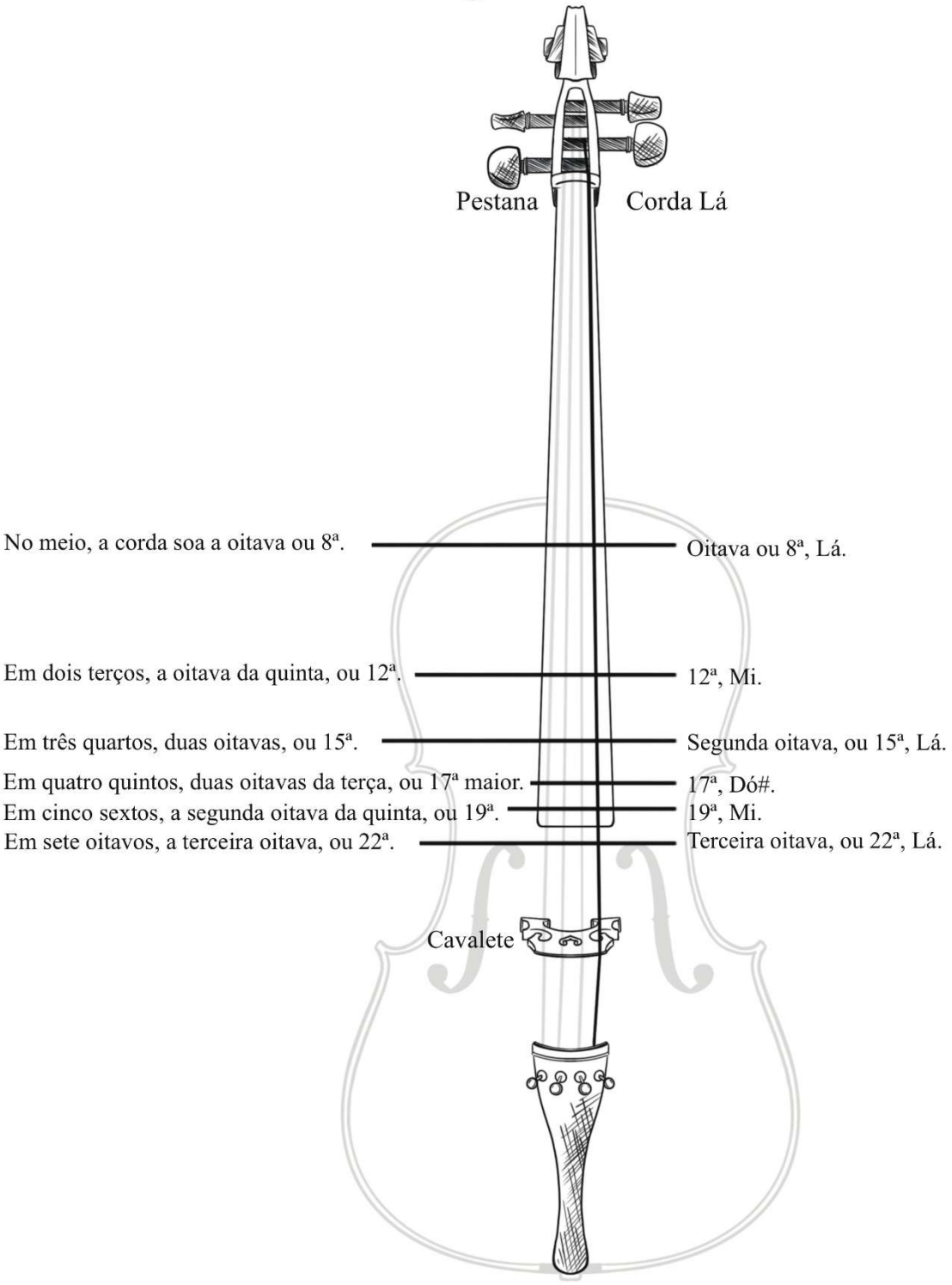
Posso assegurar àqueles que estão inclinados a praticar essa escala que serão capazes de executá-la com perfeição e brilho em todas as tonalidades. Essas escalas cromáticas são, aliás, muito úteis para embelezar um *Adagio*, em *Cadenzas* etc. O 3º Estudo da Parte II dessa obra está escrito inteiramente no gênero cromático, e outros exemplos serão encontrados nos Nº. 9 e 10 nas passagens do Cap: XII, páginas 465 e 469.

CAPÍTULO IX: OS HARMÔNICOS.

Uma corda esticada, quando colocada em vibração e levemente tocada no meio pelo dedo, soa a sua oitava. Partindo desse ponto central, se a mão for passada para baixo em direção ao cavalete, ou para cima em direção à pestana, os mesmos sons (chamados harmônicos) são produzidos, e precisamente na mesma ordem, tocando levemente a corda. Essa circunstância, portanto, exige que a examinemos separadamente sob essas duas relações.

Primeira divisão da corda, procedendo do centro ou oitava, e passando a mão para baixo em direção ao cavalete. Tomaremos a corda Lá como exemplo.

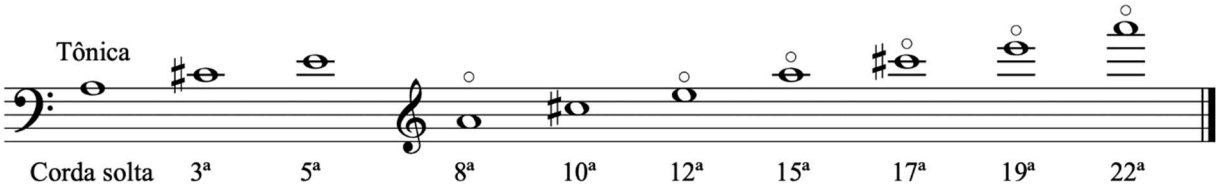
Figura da corda Lá



O exemplo a seguir mostra a maneira de escrever os sons nessa primeira divisão.

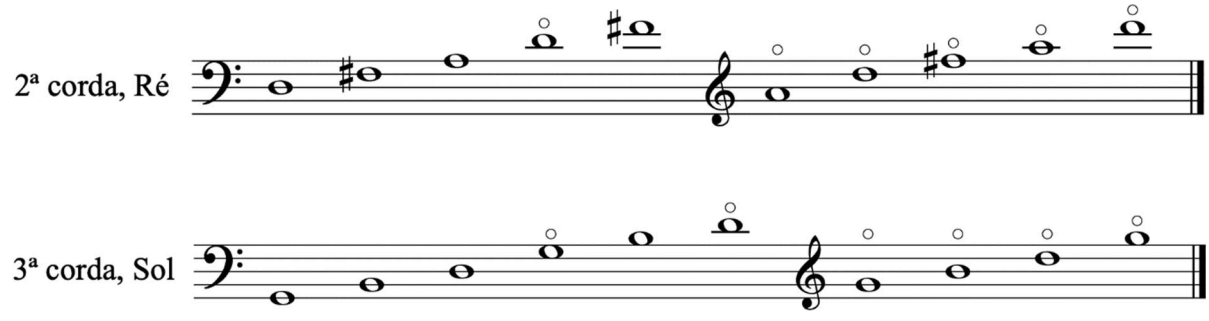


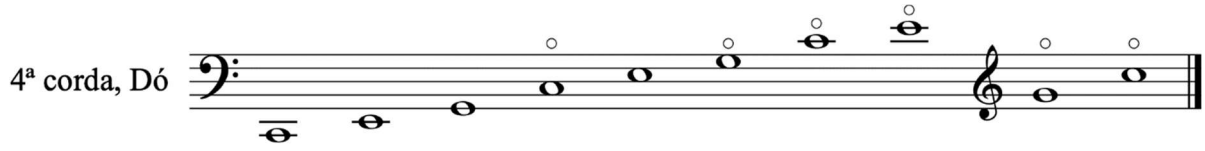
Deve-se notar que, nesta primeira divisão, a corda emite os mesmos sons nos locais indicados, quer seja pressionada firmemente pelos dedos da maneira usual, quer seja tocada levemente por eles para produzir os harmônicos. A única diferença é que os harmônicos são um pouco mais suaves. Essa é a razão pela qual os violoncelistas, ao ascenderem pelas notas do acorde perfeito por toda a extensão da corda, fazem de grande uso dos harmônicos, o que produz um belo efeito. Daremos um exemplo disso observando que as notas sem marcação devem ser pressionadas firmemente pelos dedos, enquanto as que tiverem o sinal ○ (indicando o harmônico) colocado sobre eles, deve ser tocado apenas levemente. Exemplo:



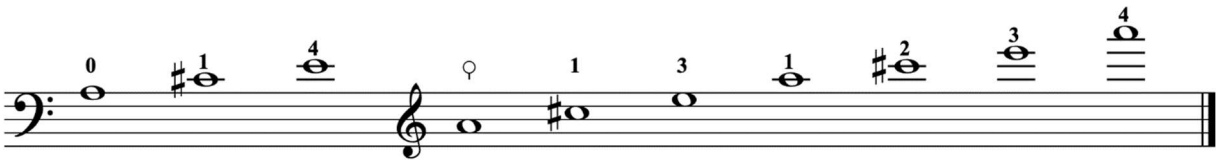
Veremos aqui que a terça, a quinta e a décima não são harmônicas e, consequentemente, a corda deve ser pressionada firmemente para produzir essas notas. A mesma coisa ocorre nas outras três cordas, e nas mesmas proporções.

Aqui seguem exemplos na 2ª, 3ª e 4ª cordas.



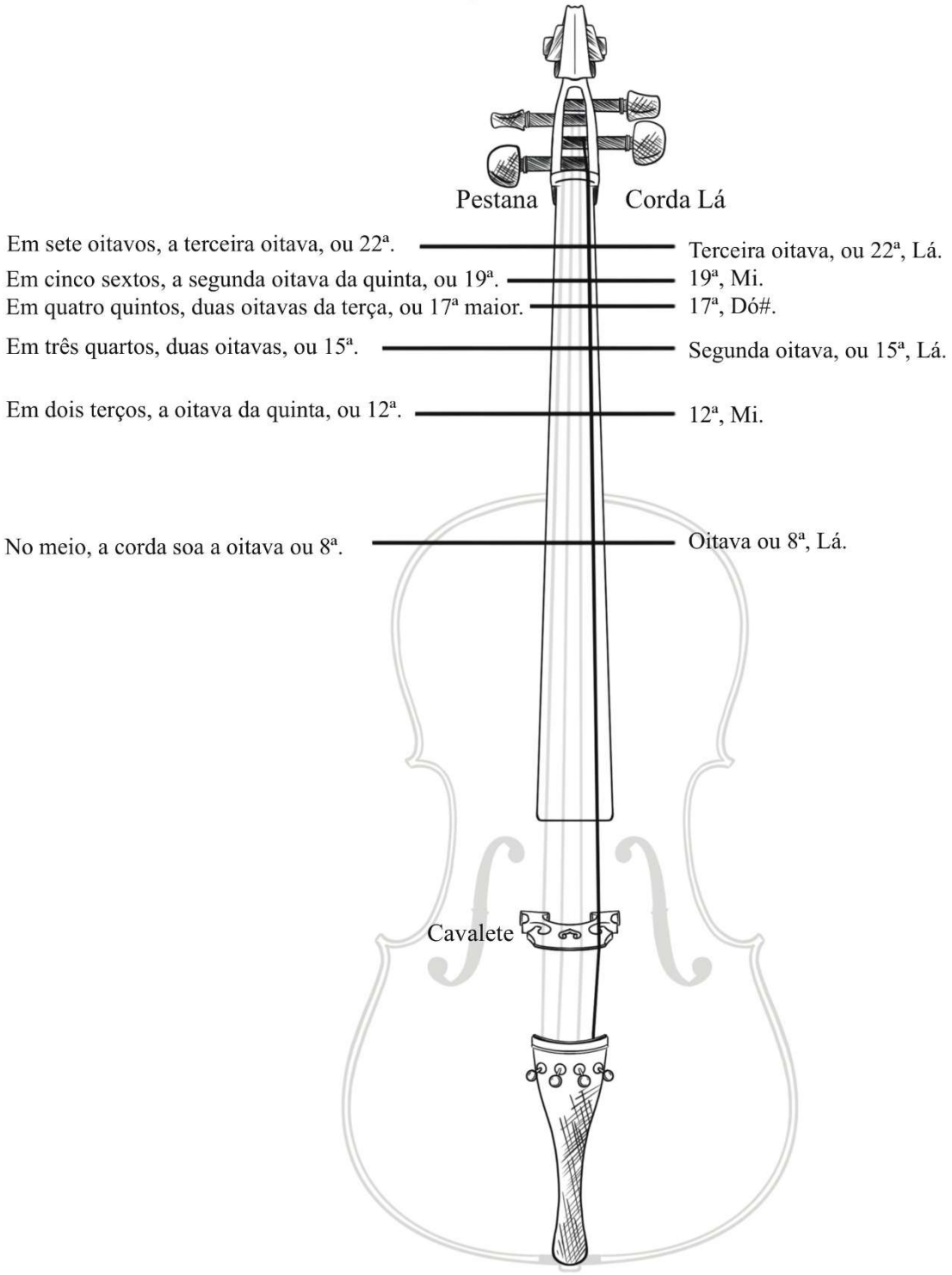


O padrão de dedilhado das notas, antes colocadas na primeira corda, é o seguinte, e o mesmo se aplica às outras três cordas.

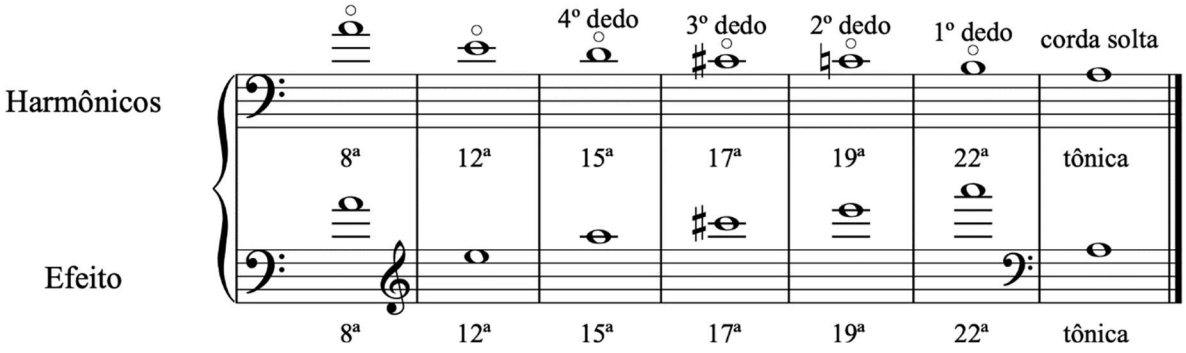


Sendo uma metade da corda harmônica conhecida agora, por esta primeira divisão, passemos para a segunda divisão da corda, em que a corda é dividida de forma semelhante, mas na direção invertida, assim, procedendo do centro e passando para cima em direção à pestana, veremos que os mesmos sons harmônicos são produzidos.

Figura da corda Lá



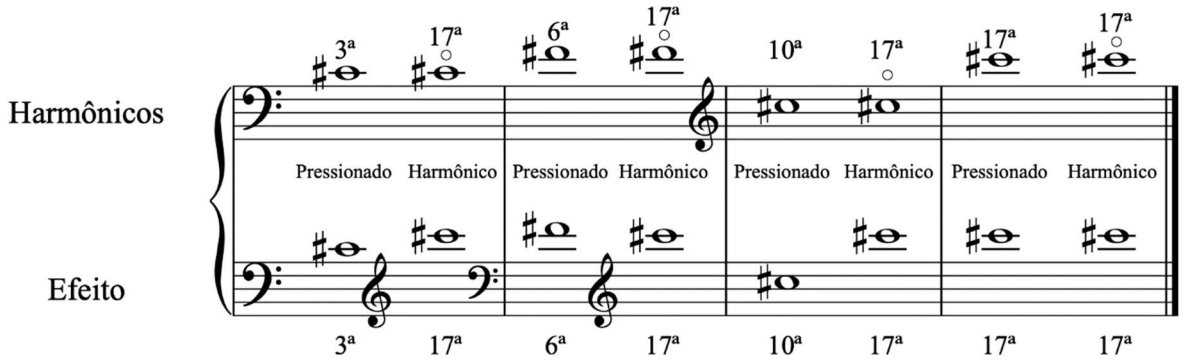
O exemplo a seguir mostra a maneira de escrever os harmônicos nesta segunda divisão. Em vista disso, foi adicionada a pauta inferior para indicar o efeito que esses sons devem produzir no ouvido.



A pauta inferior demonstrará claramente que os sons obtidos por meio dessa segunda divisão da corda são precisamente os mesmos dados pela primeira divisão, embora o procedimento seja diametralmente oposto.

Aqui dois aspectos devem ser observados. Primeiro, é absolutamente necessário colocar os dedos muito levemente na corda, a fim de produzir os harmônicos; experiência e prática não provam apenas isso, mas também que eles devem ser colocados quase planos na corda, e até próximo à dobra da primeira junta, produzindo, dessa forma, esses sons com maior facilidade. Segundo, a maneira de observar esses harmônicos é um tanto falha, pois os dois últimos indicados não falariam se fossem tocados pelos dedos exatamente onde estão marcados. Por exemplo, o Dó natural [harmônico natural tocado com o segundo dedo na primeira posição], que resulta na sonoridade uma décima nona acima, deve ser tocado um pouco mais alto. Da mesma maneira, deve ser o Si [na mesma posição], que resulta em uma vigésima segunda, ou três oitavas acima. Isso deve ser decidido pelo ouvido. Eles, no entanto, sempre são escritos dessa forma, sem qualquer comentário. Mas achei apropriado observar essa circunstância, sendo incontestavelmente verdadeira.

Existe outra divisão da corda que ainda não falei: aquela que produz a décima sétima maior, que sempre é realizada quando a corda é dividida em cinco partes. Sem se preocupar, porém, em medir essas partes, o harmônico aqui mencionado pode ser obtido ao tocar qualquer uma das notas dadas no exemplo a seguir.



Tentando esse exemplo, qualquer um pode facilmente se convencer de que a corda sempre soará o mesmo harmônico, não importa em qual dos quatro lugares indicados se faz a tentativa.

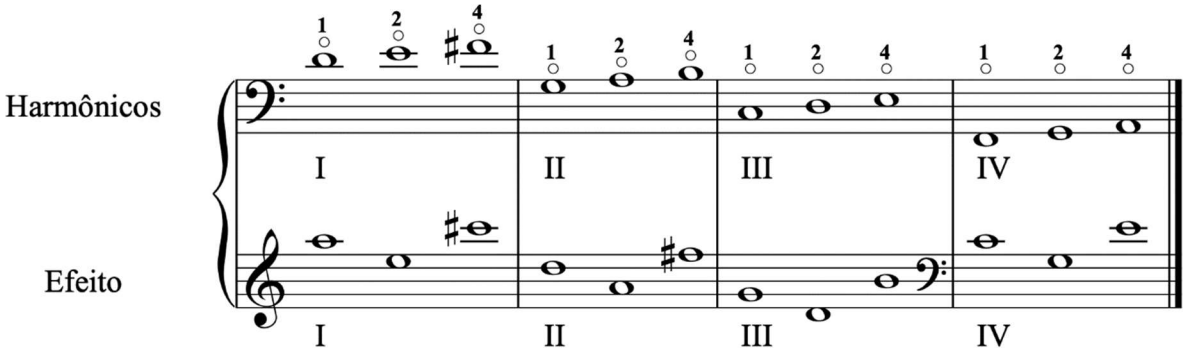
Quem tiver feito essa tentativa em uma corda poderá repeti-la nas outras três, e o resultado será sempre o mesmo. Por isso, e também para economizar espaço, considerei desnecessário transpor os exemplos.

Essas duas divisões da corda, e aquela da décima sétima maior, deveriam ter transmitido um conhecimento suficiente dos harmônicos. No entanto, devo observar que o harmônico da terceira oitava, perto do cavalete, é pouco usado, sendo muito difícil de produzir. No entanto, ouvi algumas pessoas considerá-lo admirável. Isso, porém, depende muito da excelência da corda, da habilidade e de muita prática.

Na maneira mais conveniente e, portanto, o mais usual de executar os harmônicos no braço do instrumento

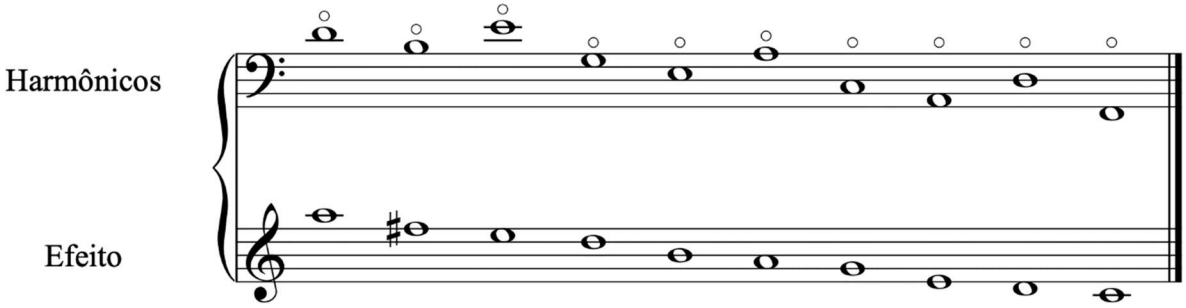
Para produzir uma sucessão de harmônicos no braço, a mão deve ser colocada na terceira posição, pois é lá que eles saem mais facilmente. Além disso, nessa posição, temos a capacidade de produzir em cada corda um harmônico que denominarei artificial ("fictício")[249]. Por meio disso, descobriremos várias escalas harmônicas sob a mão.

Aqui estão os harmônicos que caem naturalmente sob a mão na terceira posição.



[249] [N. T.] O autor utiliza a palavra "*fictice*", pois não havia naquele momento uma terminologia padrão para determinar esse tipo de harmônico.

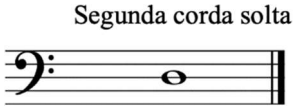
Aqui seguem os mesmos harmônicos, variando na melhor ordem e sucessão a que são susceptíveis, entendendo-se que permanecemos sempre na terceira posição.



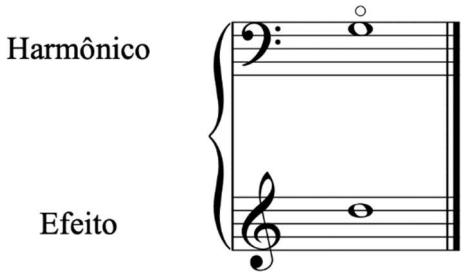
Ao se referir à pauta inferior desse exemplo, veremos que a escala não é inteira. Vou escrever essas notas novamente em outra pauta e marcar com pontos as notas necessárias para completar a escala ou sucessão diatônica.



Para, então, tornar a sucessão diatônica completa, as três notas Sol, Dó e Fá são necessárias. Esses podem ser obtidos pelo que denominei harmônicos artificiais, termo que me atrevo a usar porque uma pestana móvel é feita do primeiro dedo, como será mostrado a seguir. A segunda corda é a Ré.

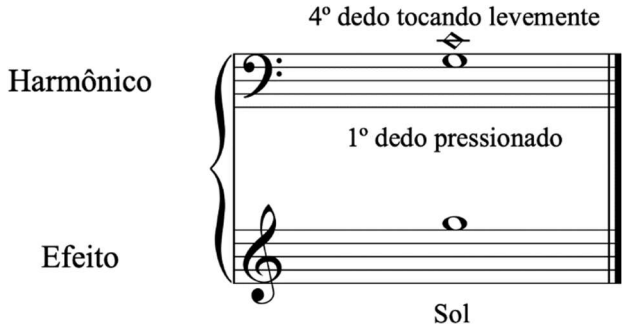


Ao colocar o primeiro dedo nesta segunda corda em sua quarta justa, Sol, o harmônico produzido será a segunda oitava da nota da corda solta.



Por meio deste exemplo, pode-se ver que um dedo colocado na quarta nota de qualquer corda solta produz a segunda oitava harmônica da própria corda. Consequentemente, se pressionarmos o Sol acima firmemente para baixo, com o primeiro dedo, e depois tocarmos levemente o Dó seguinte, com o quarto dedo, na mesma corda (cujo Dó é uma quarta justa acima do mencionado anteriormente, Sol), nós devemos obter a segunda oitava harmônica da nota suspensa Sol.

Nos exemplos a seguir, a nota presa é demonstrada por uma semibreve e a nota que deve ser tocada levemente para obter o harmônico é representada por uma figura em formato de diamante[250]. Também será observado que o dedo que pressiona a nota Sol, no próximo exemplo, atua como uma pestana móvel.



Essa é a primeira nota desejada na sucessão diatônica anterior. Tocando o Dó, na terceira corda, com o primeiro dedo pressionado, e colocando o quarto dedo levemente no Fá, a quarta acima, obteremos a segunda nota necessária, que é Dó. Da mesma forma, tocando o Fá, na quarta corda, com o primeiro dedo pressionado e colocando o quarto dedo levemente no Si bemol, a quarta justa acima, obteremos o Fá, a terceira nota necessária para completar a sucessão diatônica.

Aqui segue um exemplo das duas últimas notas, como também do Sol antes dado, a fim de mostrar os três de uma só vez.

[250] [N. T.] No original: “Nos exemplos a seguir, marcarei com um ponto a nota que deve ser pressionada e com uma semibreve aquela que deve ser tocada levemente para obter o harmônico” [uma vez que decidimos modernizar a escrita dos harmônicos artificiais, alteramos ligeiramente o texto para ficar mais compreensível].



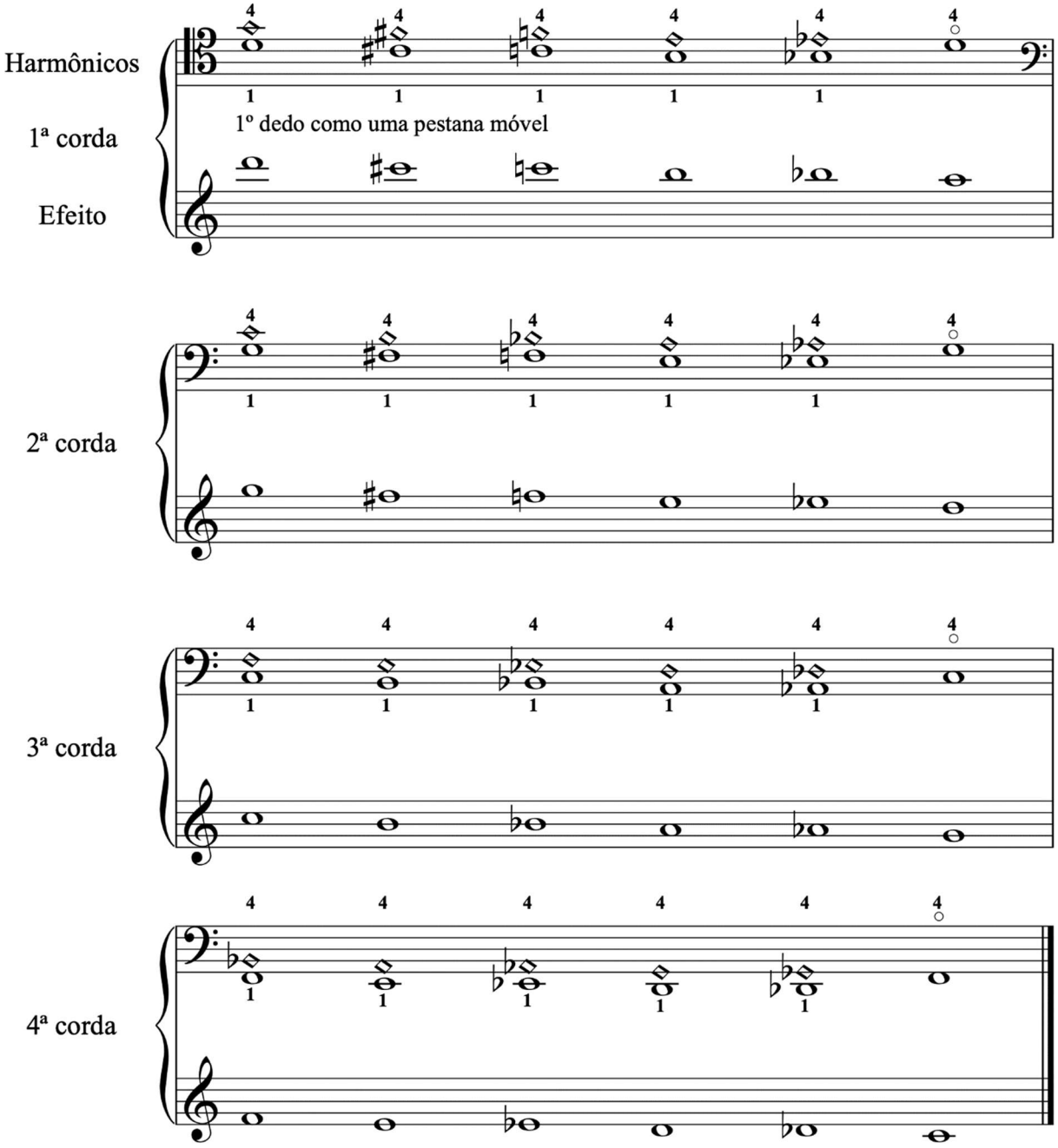
Obtendo agora os três harmônicos artificiais, podemos descer em ordem diatônica.



Talvez se possa pensar que me contradigo com relação ao dedilhado, porque, em vez de uma terça maior, que forma a distância usual entre o primeiro dedo e o quarto, há um intervalo de quarta entre eles, a fim de obter o harmônico artificial. Esse alongamento, no entanto, é chamado no violoncelo, a extensão do dedo mínimo, e não deve ser adotado desnecessariamente. Mas às vezes é altamente vantajoso, como neste caso, em que não há outro meio disponível. Também é indispensável para tocar cordas duplas, das quais eu darei alguns exemplos, como também nos arpejos, em que tanto o quarto dedo quanto o primeiro devem ser estendidos.

Voltemos, porém, aos harmônicos. Os harmônicos naturais (ou seja, aqueles que surgem das divisões alíquotas de uma corda) são invariáveis, mas o artificial pode ser variado. Desde então, pressionando o primeiro dedo em qualquer parte de uma corda e tocando levemente a mesma corda com o quarto dedo, a uma distância de uma quarta justa do primeiro, obteremos a segunda oitava harmônica da nota sob o primeiro dedo.

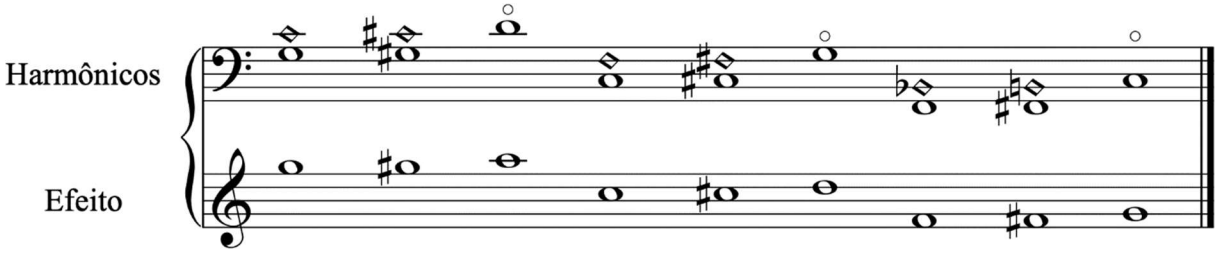
Por exemplo, se descermos graus cromáticos com o primeiro dedo, conforme o exemplo a seguir, obteremos os harmônicos na mesma ordem.



Não escrevi a quarta abaixo da última nota de cada um desses exemplos, sendo esta dada, em cada caso, pela corda solta.

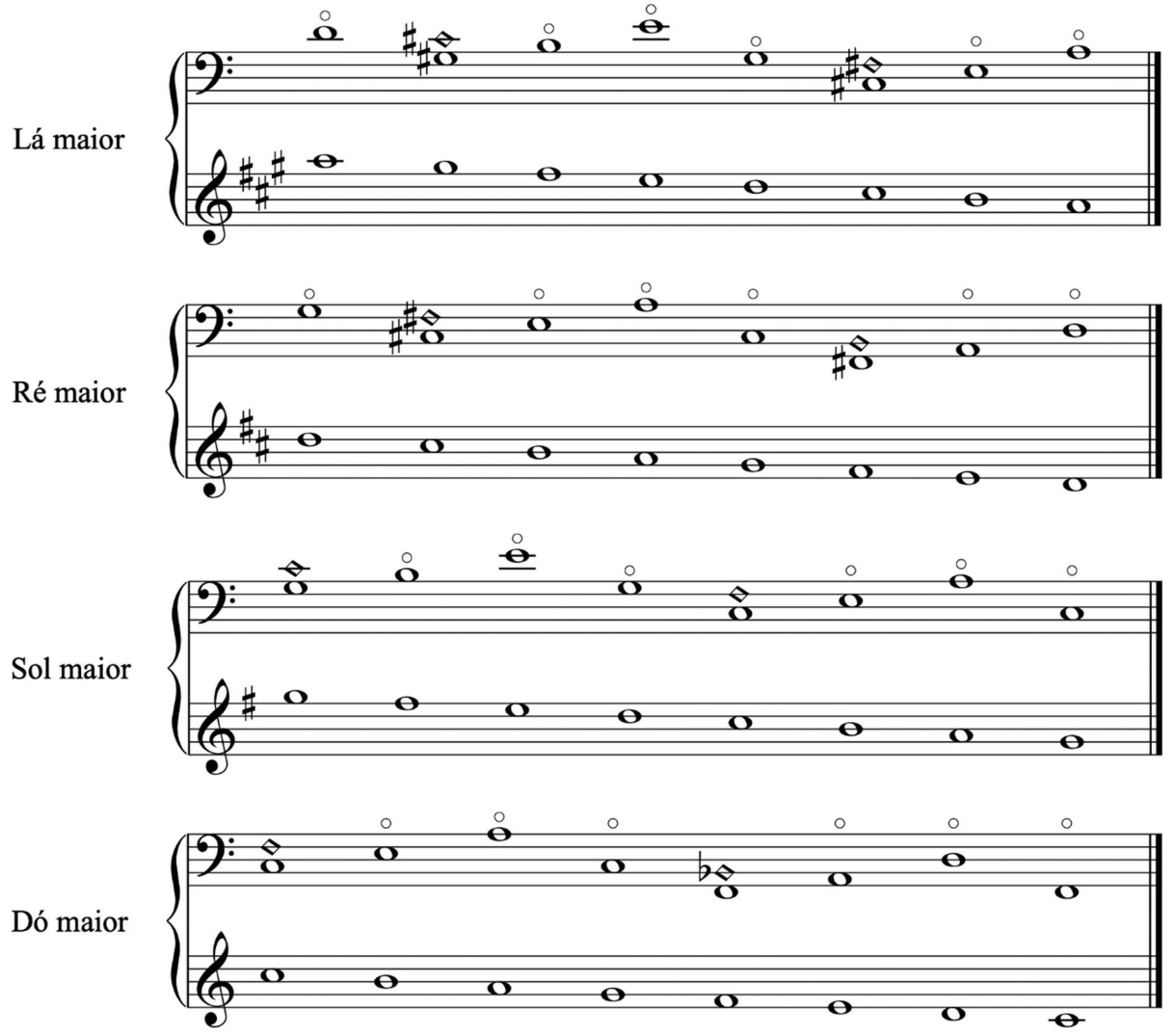
Quando pudermos executar as sucessões cromáticas anteriores, aprenderemos facilmente a produzir as duas notas cromáticas no exercício seguinte. Elas serão muito úteis, pois seremos capazes de tocar várias escalas por meio delas.

Exemplo na terceira posição.



Assim que entendermos completamente e adquirirmos um certo grau de facilidade na produção desses harmônicos artificiais, podemos executar as quatro escalas seguintes, sem abandonar a terceira posição; ou seja, as escalas de Lá, Ré, Sol e Dó maior.

Exemplo dessas quatro escalas na terceira posição.



Abstenho-me de multiplicar exemplos neste lugar, pois qualquer um pode fornecê-los à vontade. Portanto, darei apenas uma passagem de Barthelemont, que produz um belo efeito. Como os exemplos anteriores, está na terceira posição.



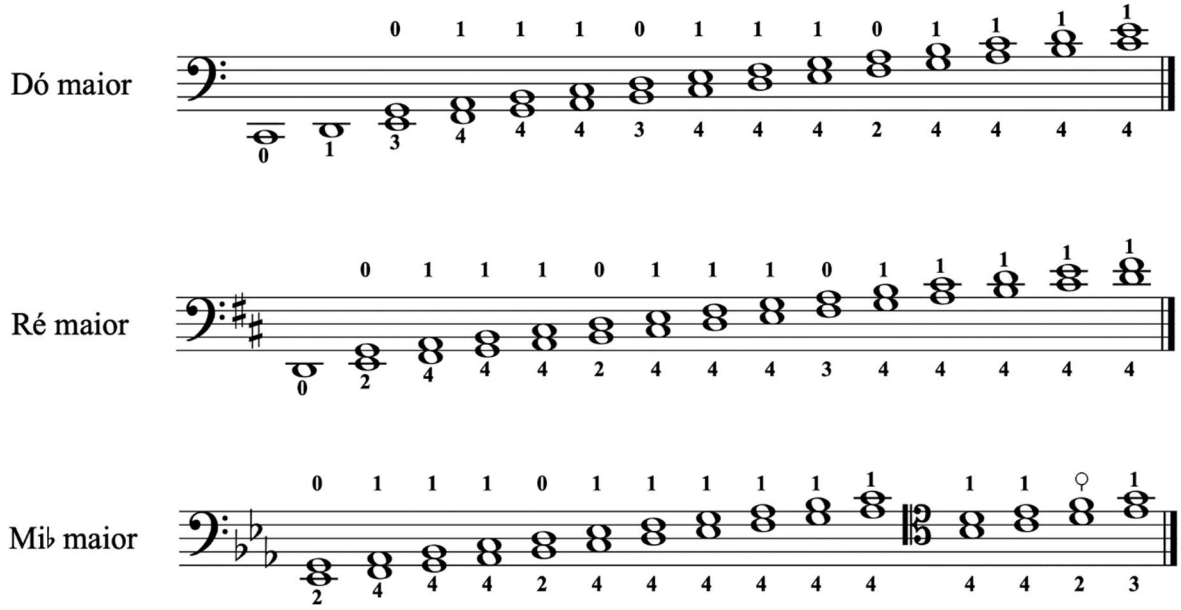
Podemos tocar muito bem o violoncelo sem usar os harmônicos. De fato, atualmente, eles são muito mais raros do que antigamente. Mas como quem deseja adquirir um conhecimento completo de seu instrumento não deve negligenciar nada em relação a ele, achei certo fornecer este artigo.

CAPÍTULO X: SOBRE CORDAS DUPLAS

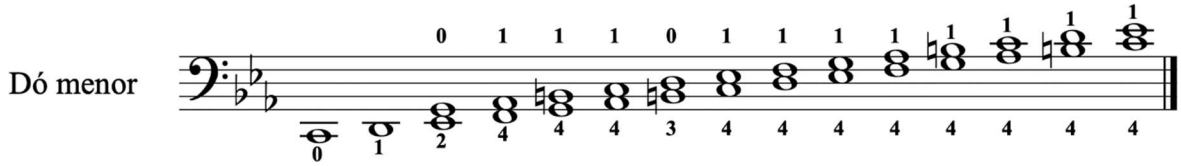
ARTIGO I: sobre terças e sucessões de terças

Não há nada mais agradável ao ouvido do que sucessões diatônicas de terças. Mas, infelizmente, elas são muito difíceis de tocar no violoncelo, especialmente na região do braço do espelho. É apenas na primeira posição que duas terças podem ser tocadas sucessivamente

sem mover a mão, porque aqui a corda solta pode ser usada. Depois, inevitavelmente, é necessário mover a mão a cada terça sucessiva, o que torna extremamente difícil a conexão e a continuidade dos sons. No entanto, elas podem ser executadas, após considerável prática. Mas, como sempre é necessário algum tempo para mover a mão, elas só podem ser bem executadas, nesse instrumento, em um grau de movimento bastante lento. A segunda dificuldade é que, como as terças são quase sempre maiores e menores alternadamente, e só podem ser tocadas com o primeiro e o quarto dedos, esses dedos são encontrados ao mesmo tempo à distância de um tom e meio, e, em outro, no de dois tons um do outro, de acordo com a tonalidade e a sucessão, o que torna muito difícil interromper as terças perfeitamente afinadas. Veja as seguintes escalas em terças.

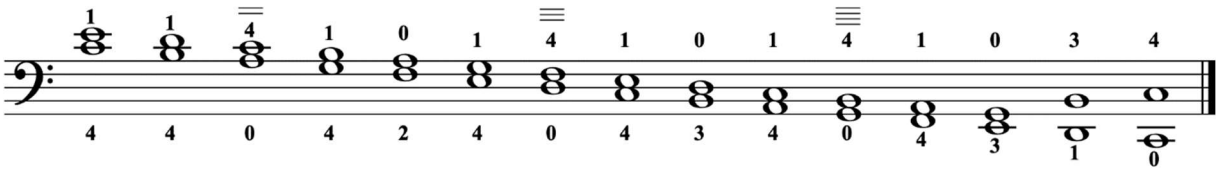


As tonalidades menores são precisamente dedilhadas da mesma maneira, exceto onde a corda solta não pode ser usada, quando empregamos o primeiro e o quarto dedos, como acima. Damos aqui apenas a escala de Dó menor, não sendo outras necessárias por serem todas iguais.

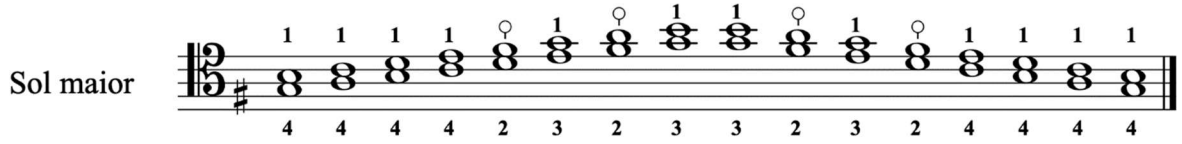


Às vezes, essas escalas em terças na região do braço são tocadas como no exemplo a seguir. Mas isso nem sempre é possível, pois, se a melodia exige igualdade sonora, as muitas

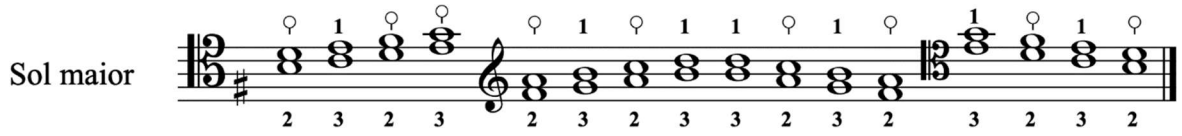
notas com corda solta se opõem a isso, por sempre soarem mais altas e mais grosseiras do que aquelas tocadas pelos dedos. Como, nesse padrão de dedilhado, a nota aguda é às vezes tocada na corda inferior, e a nota grave na corda superior, devo indicar a primeira corda por um único traço —, a segunda por dois ═, a terceira por três ≡, e o quarto por quatro ≣.



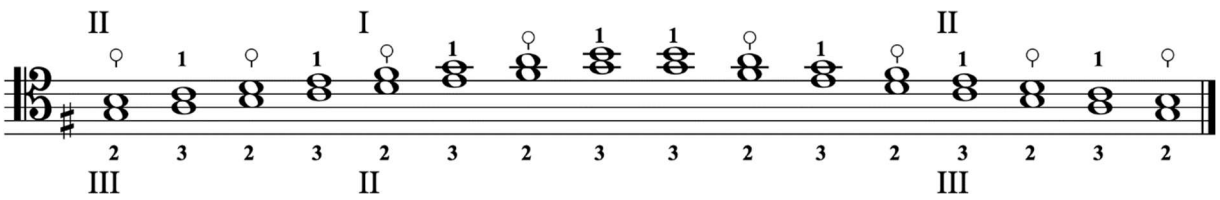
As notas que não são marcadas por golpes são tocadas de maneira natural, como nas escalas anteriores. Quando o polegar é colocado em uso, um recurso maior se abre para nós, pois podemos executar duas terças sucessivas sem mover a mão. Veja a seguinte escala em terças, em Sol maior, nas duas primeiras cordas, sendo o polegar indicado, como de costume, por ⚲.



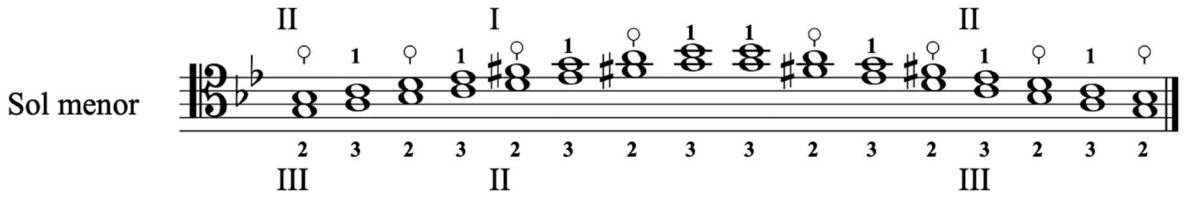
A próxima escala começa imediatamente com o polegar. É muito fácil de executar e produz um bom efeito.



A primeira escala em Sol, que é dada acima, também pode ser tocada usando o polegar de uma só vez. Mas, neste caso, devemos iniciá-lo na segunda e na terceira cordas.



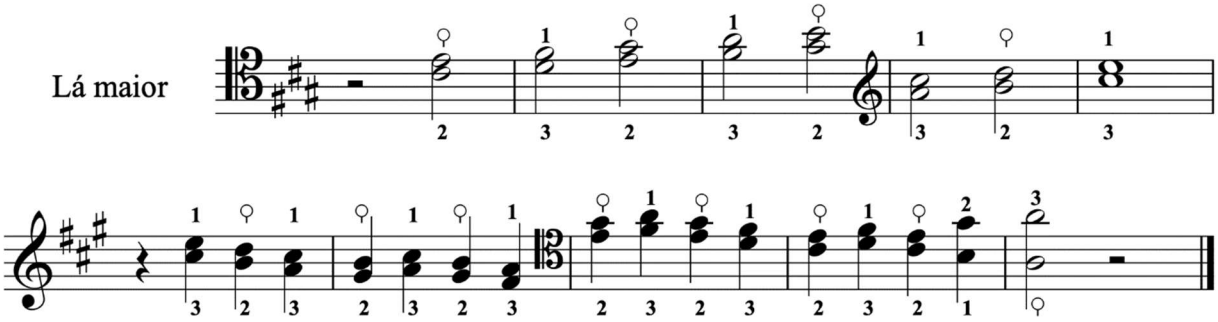
No modo menor, esta escala é muito mais difícil. Pois, embora o dedilhado seja o mesmo, os próprios dedos devem ser aproximados ou separados um do outro, como exige a tonalidade menor.

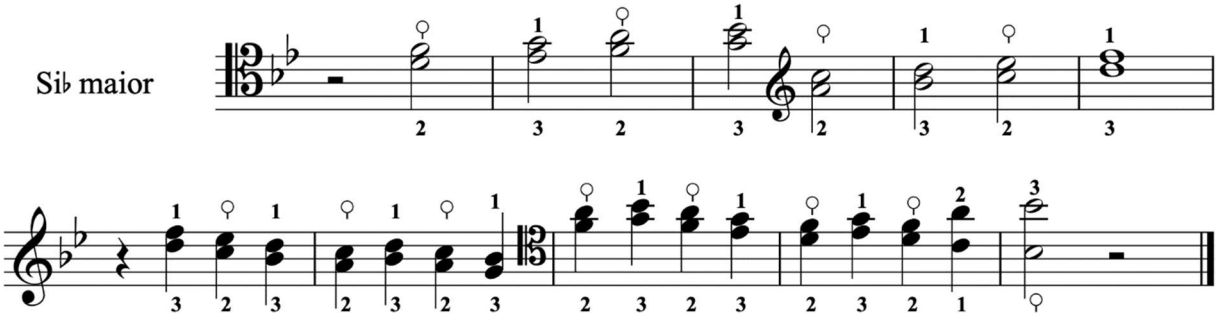


O seguinte é um tipo de passagem de fácil de execução, tanto na subida quanto na descida.



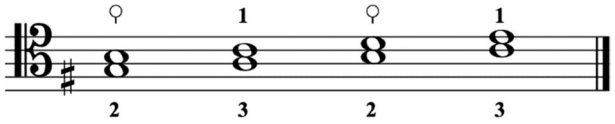
Esta escala também pode ser tocada facilmente em Lá maior, na primeira e na segunda cordas, e igualmente bem também em Si bemol maior.





Essas sucessões de terças são muito difíceis e, além disso, nem sempre praticáveis dessa maneira. Por exemplo, quando perto da pestana, o primeiro e o terceiro dedos não podem se estender o suficiente para segurar o terceiro perfeitamente, a menos que a mão do executante seja particularmente grande. Assim, esse dedilhado é adequado apenas para certas pessoas.

Exemplo na primeira e segunda cordas



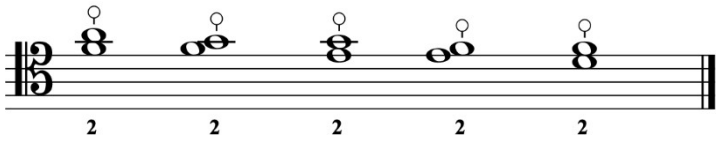
Qualquer um que tente esse exemplo ficará convencido de que é impossível tocar o segundo acorde, Lá e Dó, perfeitamente afinado, com o primeiro e o terceiro dedos, a menos que, como observado, ele tenha uma mão extraordinariamente grande. Essas terças no braço devem, portanto, ser medidas com o primeiro e o quarto dedos, ou com o polegar e o segundo dedo, na segunda e na terceira cordas. Indiquei esses dois padrões nos exemplos anteriores e dei apenas o último exemplo porque encontrei pessoas que, achando que as sucessões de terças são mais facilmente tocadas usando o polegar, empregaram esse método de uma extremidade à outra do braço, pouco em relação à paridade de sonoridade, que, no entanto, não é de forma alguma indiferente.

Talvez eu exiba algumas coisas muito difíceis, mas evitarei cuidadosamente aquelas que são impraticáveis (embora ocasionalmente sejam encontradas), pois o que quer que seja desajeitado para a mão, deve sempre ser mal executado, mesmo pelos mais habilidosos.

O suficiente, então, sobre o assunto das terças, já que elas são dedilhadas da mesma forma em todas as tonalidades.

ARTIGO II: terças e segundas

Apresentaremos agora algumas sucessões de terças e segundas, que são frequentemente empregadas em passagens, e são executadas com o polegar e o segundo dedo.



Sucessão de terças e segundas

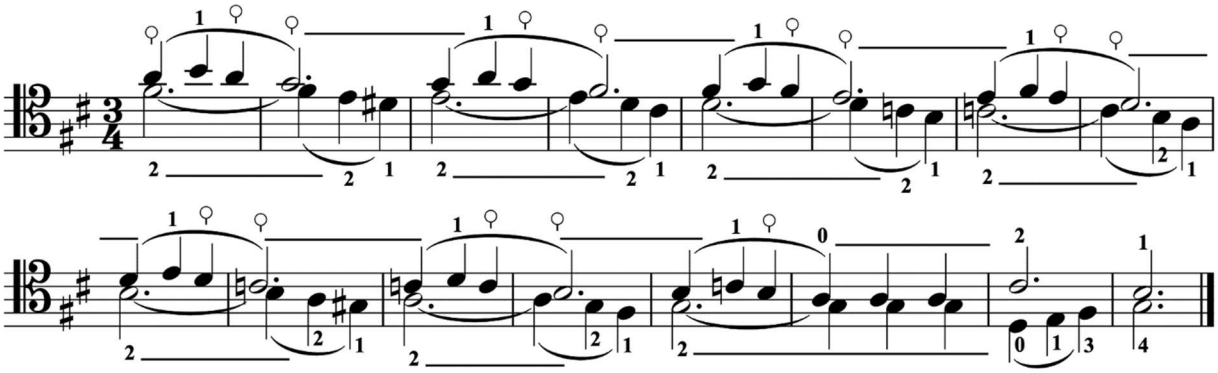


Aqui, o polegar e o segundo dedo descem alternadamente. Descendo com o polegar, é formado o intervalo de segunda e, aproximando o segundo dedo dele, produzimos o da terça. Deve ser dada muita atenção à pureza da sonoridade.

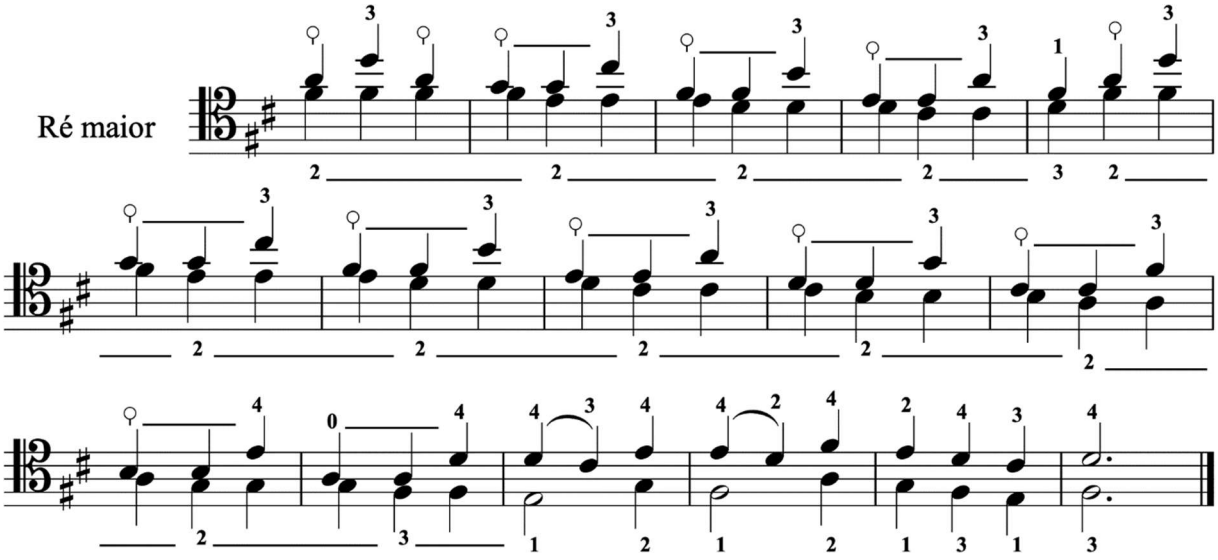
A seguir, temos a mesma passagem no modo menor, com exatamente o mesmo dedilhado. Basta observar a distância recíproca dos dedos, que varia em função da tonalidade menor.



A mesma sucessão de uma maneira mais complicada



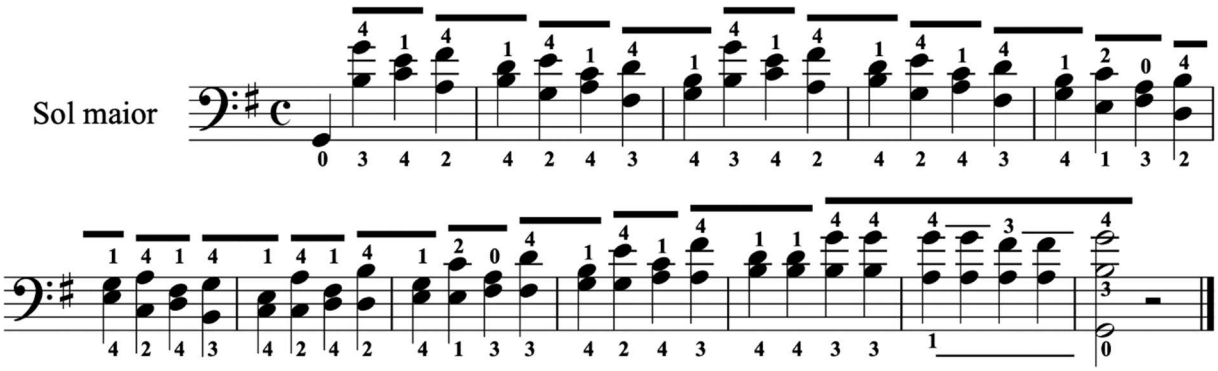
ARTIGO III: sucessão de terças, segundas e sextas



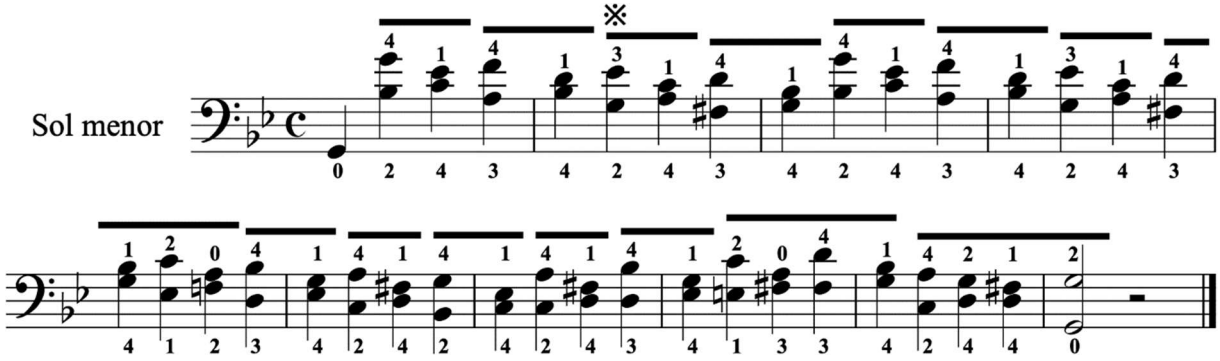
Escrevi esses acordes na tonalidade de Ré maior, que é uma das mais sonoras, facilitando assim a paridade de sonoridade. Depois de tê-los praticado bem nessa tonalidade, será fácil repetir a mesma sucessão em outras tonalidades, pois o dedilhado é sempre semelhante.

ARTIGO IV: sucessão de terças e sextas

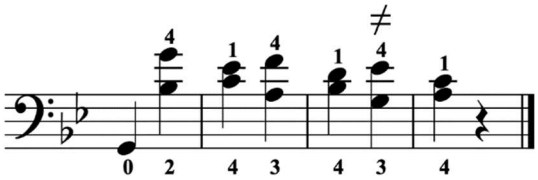
Sucessões de terças e sextas também são usadas, as quais produzem um efeito muito bom e são facilmente executadas.



No anterior, bem como no seguinte, por exemplo, uma terça e uma sexta podem ser tocadas sem mover a mão. O traço que une dois acordes sucessivos indica a mesma posição da mão.



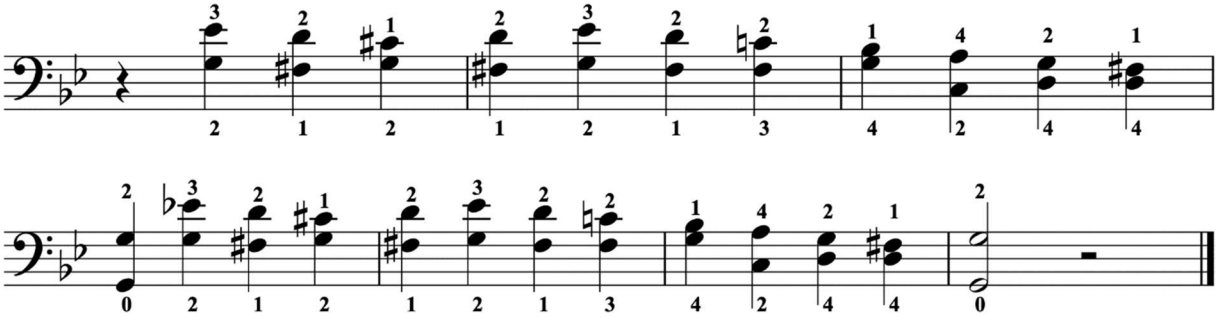
Talvez possa ser considerado um tanto complicado o fato de eu ter marcado o Mi bemol, no ※ do segundo compasso, para ser tocado com o terceiro dedo. Admito que parece se desviar um pouco da regra geral, mas evita que o quarto dedo desloque para a próxima nota, que fica um semitom acima na segunda corda. No entanto, não seria um erro tocar este Mi bemol com o quarto dedo, pois está marcado em ≠, no exemplo a seguir.



Deixo isso para o julgamento dos professores, mas vou apresentar agora um caso em que é indispensável dedilhar de acordo com o primeiro padrão. É o caso da terça diminuta, não como acorde, mas diatonicamente.



A distância de Dó sustenido para o Mi bemol é chamada de terça diminuta. Ao tentar em cordas duplas, veremos se não somos compelidos a dedilhar dessa maneira.



Este artigo pertence mais à sexta do que à terça, mas fui obrigado a fazer essas observações. O mesmo dedilhado voltará a ocorrer nas escalas com sextas menores.

Tendo já sido tratado suficientemente sobre as terças e sobre as segundas, passemos agora à consideração da quarta.

ARTIGO V: sobre a quarta

A quarta é usada como uma passagem de corda dupla, mas raramente em sucessões, porque são muito rígidas. Elas só são suportáveis quando acompanhadas, produzindo assim um bom efeito. Em geral, entretanto, a quarta é pouco usada como uma corda dupla.

Apresento aqui uma breve sucessão, só para dar uma ideia; mas logo se descobre que, além do acompanhamento, as quartas não têm nada de agradável.



Abstenho-me cuidadosamente de mostrar escalas em quartas, bem como em quintas e sétimas. De fato, aqueles que pensam que é apropriado praticá-las só conseguirão debilitar e corromper seu sentido de audição.

ARTIGO VI: sobre a quinta

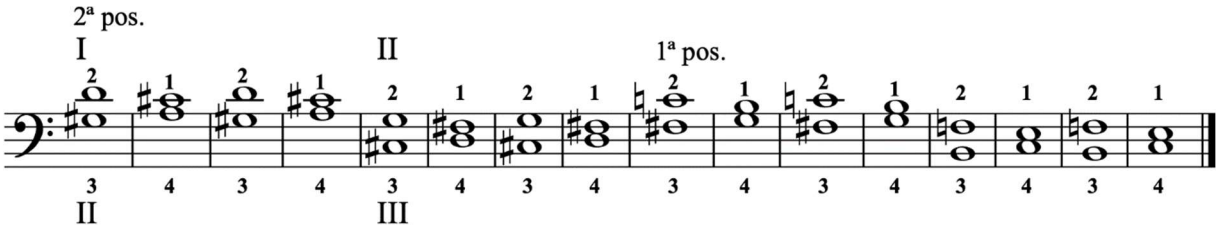
A quinta perfeita é a afinação do violoncelo, ou (para falar mais corretamente), as quatro cordas do violoncelo são afinadas por quintas. Assim, sempre que um dedo é colocado em duas cordas ao mesmo tempo, em uma direção paralela à pestana, uma quinta é produzida. Da mesma forma, o polegar colocado em duas cordas produz uma quinta. Nesse caso, pode-se dizer que forma uma pestana móvel.

ARTIGO VII: sobre a quinta diminuta[251]

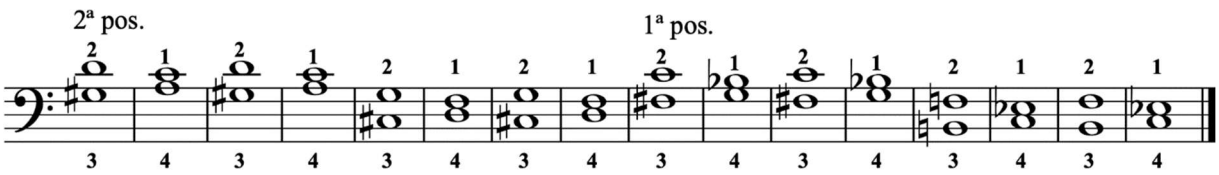


O acorde da quinta diminuta é sempre tocado com o segundo e terceiro dedos cruzados, como no exemplo acima, e é geralmente resolvido pela terça maior ou menor, como será visto nos exemplos a seguir.

Quinta diminuta resolvida pela terça maior



Quinta diminuta resolvida pela terça menor



Assim, parece que os mesmos dedos são sempre usados tanto no modo maior quanto no menor.

[251] [N. T.] Traduzimos *false fifth* como quinta diminuta, pois a tradução da edição de Bishop possui um inglês arcaico, em que alguns termos ainda não estavam fundamentados, como *diminished fifth*.

UMA BREVE REVISÃO DE ALGUMAS QUINTAS DIMINUTAS RESOLVIDAS PELA TERÇA

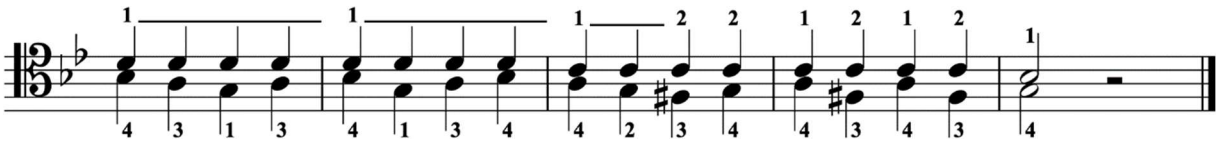
O acompanhamento foi inserido para tornar a progressão menos rígida e monótona.



Tendo afirmado que a quinta diminuta é tocada com o segundo e terceiro dedos, considerei desnecessário marcar o dedilhado neste local. Em resumo, será visto nessa revisão que todas as quintas diminutas devem ser tocadas com os dedos acima mencionados e, portanto, pareceu-me inútil demonstrar todas essas quintas dentro do intervalo do braço, pois seria apenas uma repetição. É verdade que há algumas exceções a essa regra, mas são extremamente raras. O seguinte é um exemplo de uma exceção, cuja melodia ocorre abaixo de uma parte sustentada.



É evidente que o dedilhado nesse exemplo é empregado apenas para permitir que as notas sustentadas sejam continuadas da maneira indicada, já que nos desviamos em algum grau da regra do dedilhado, ao tocar Sol, Fá sustenido e Sol, com o mesmo dedo, como aqui marcado no terceiro e no sétimo compassos. No fim do exercício, no entanto, a quinta diminuta é novamente tocada com o segundo e terceiro dedos. Contudo, se a passagem fosse escrita nota contra nota, como está abaixo, e qualquer um pensasse ser apropriado tocar todas as quintas diminutas com o segundo e o terceiro dedos, como eu os marquei aqui, não seria um erro nem um mau padrão de dedilhados para fazê-lo.

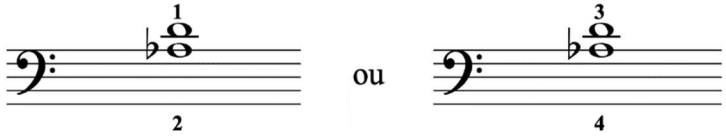


Mas é necessário admitir que o primeiro padrão de dedilhados é indispensável para as notas sustentadas, sendo também muito vantajoso no caso de uma passagem rápida do seguinte tipo[252]:

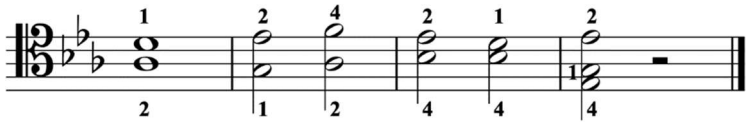


[252] [Nota da Ed. de Bishop] Denominado pelos franceses, de "*batterie*", que significa, no sentido musical, uma espécie de arpejo.

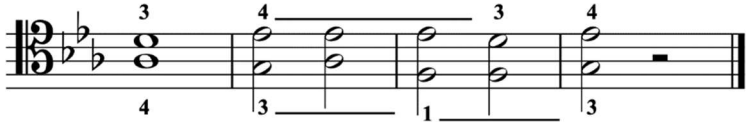
ARTIGO VIII: sobre a quarta aumentada[253], ou trítono



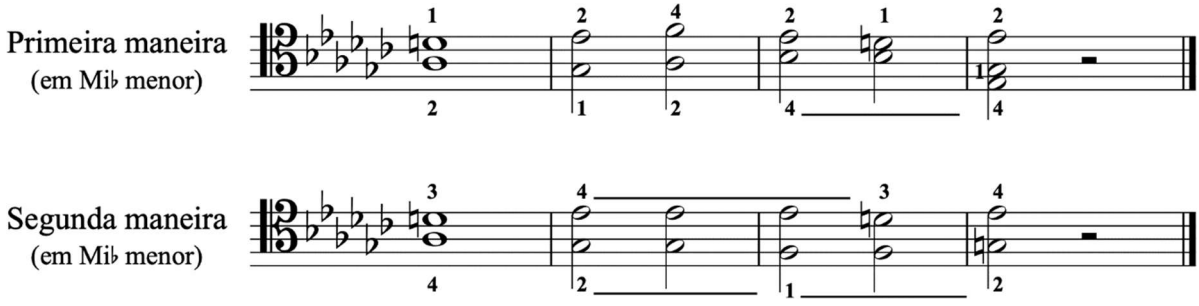
Esse acorde, como vemos aqui, é tocado de duas maneiras. A escolha depende, por exemplo, se é tocado com o primeiro e o segundo dedos como nessa passagem:



Enquanto, ao contrário, em um como no outro, é tocada com o terceiro e o quarto dedos.



Os dois exemplos anteriores foram escritos no modo maior, mas o dedilhado é exatamente o mesmo no menor.



As duas formas de dedilhar este acorde são aplicáveis a todas as tonalidades e a todas as partes do braço do instrumento.

[253] [N. T.] Traduzimos *superfluous fouth* como quarta aumentada, sendo o termo atual em inglês *aumented forth*.



Esses exemplos podem ser repetidos em todos os pontos da parte do braço do espelho, mas não haveria mudança no dedilhado.

As três quartas diminutas que podem ser feitas pelo uso das cordas soltas só podem ser resolvidas no modo maior.

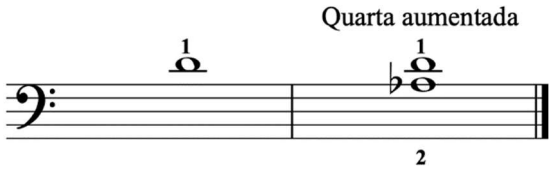
ARTIGO IX: sobre a diferença do dedilhado entre a quarta aumentada e a quinta diminuta

Existem algumas pessoas que, por sua maneira de dedilhar, confundem a quinta diminuta com a quarta aumentada, porque ambos os acordes abrangem um intervalo de três tons inteiros, e tocam os dois da mesma maneira, colocando um dedo na corda superior, e cruzando o próximo na corda imediatamente abaixo.



Aqui observamos que, ao colocar o segundo dedo na primeira corda e cruzar o terceiro na segunda corda, a quinta diminuta é produzida.

No exemplo a seguir, percebemos que, colocando o primeiro dedo na primeira corda, e cruzando o segundo (que é o dedo seguinte) na segunda corda, produz-se a quarta aumentada.

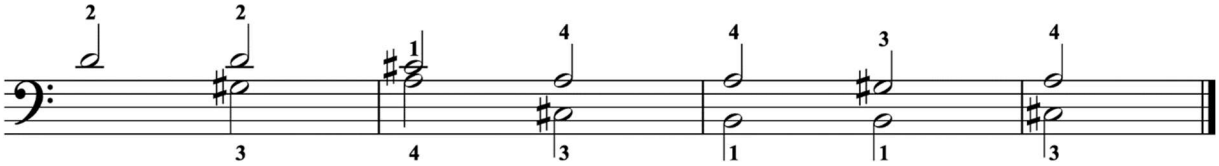


Existe então, certamente, uma grande semelhança no dedilhado desses dois acordes. Contudo, com um pouco de prática no violoncelo, nós nunca confundiremos, pois os resultados são totalmente diferentes. Assim, a quinta diminuta é resolvida pela terça, como no próximo exemplo.



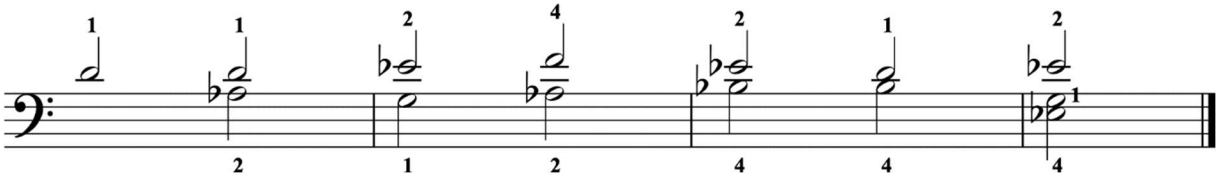
E se tocássemos esse acorde com o primeiro e o segundo dedos, como a quarta diminuta, a terça mencionada não estaria mais sob a mão, o que seria muito estranho.

Agora observe os resultados da quinta diminuta começando no mesmo Ré de antes.

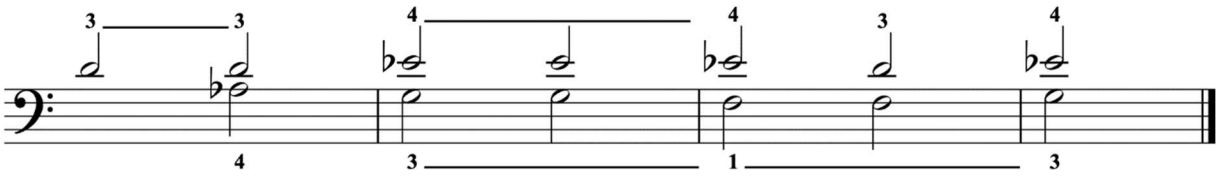


Isso naturalmente nos leva à tonalidade de Lá.

Em seguida, observe os resultados da quarta aumentada, ainda começando no mesmo Ré.



Isso naturalmente nos leva ao Mi bemol. A segunda maneira de tocar este acorde é apresentada a seguir.



A quarta aumentada pode ser interpretada de duas maneiras, mas a quinta diminuta apenas de uma maneira, como afirmado anteriormente.

Aqui segue um exemplo de duas quartas aumentadas e uma quinta diminuta na mesma posição, dedilhada da maneira como prescrevi.



Esses três acordes, se tocados como estão aqui, soam extremamente agressivos. Porém, se os resolvermos, isto é, se, depois da quarta aumentada, tocarmos a sexta e, depois da quinta diminuta, a terça, eles se tornarão agradáveis. Aqui está um exemplo disso, em que a mesma posição deve ser mantida por todo o trecho.



Isso pode ser tocado na mesma posição tanto no modo maior quanto no modo menor, sobre o qual darei alguns exemplos curtos, mostrando, ao mesmo tempo, que muitas coisas podem ser feitas sem deslocar a mão.

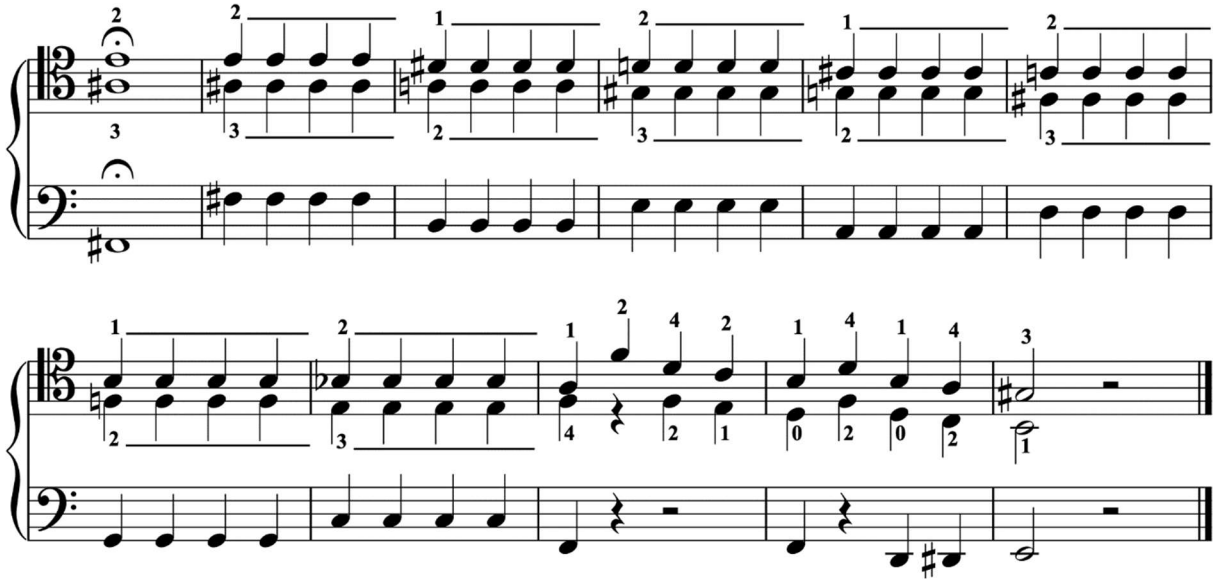
Nos dois exemplos seguintes sempre ficamos na segunda posição:



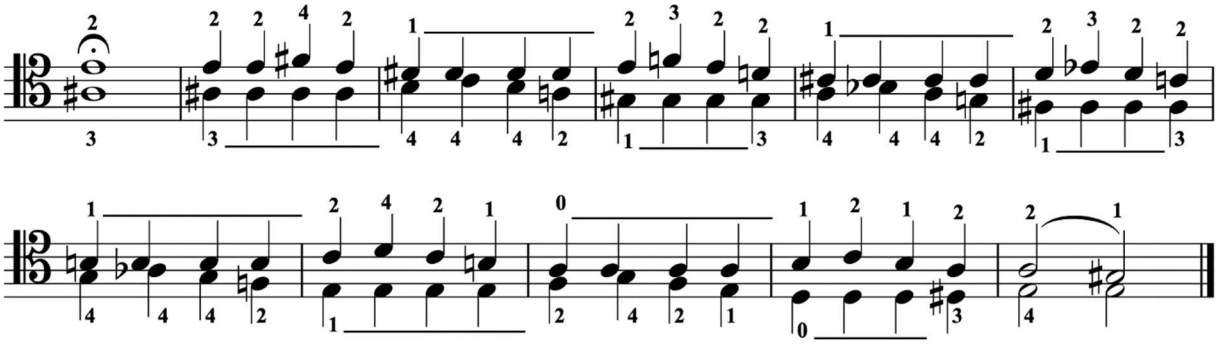
O próximo é um exemplo mais extenso, na mesma posição do começo ao fim.



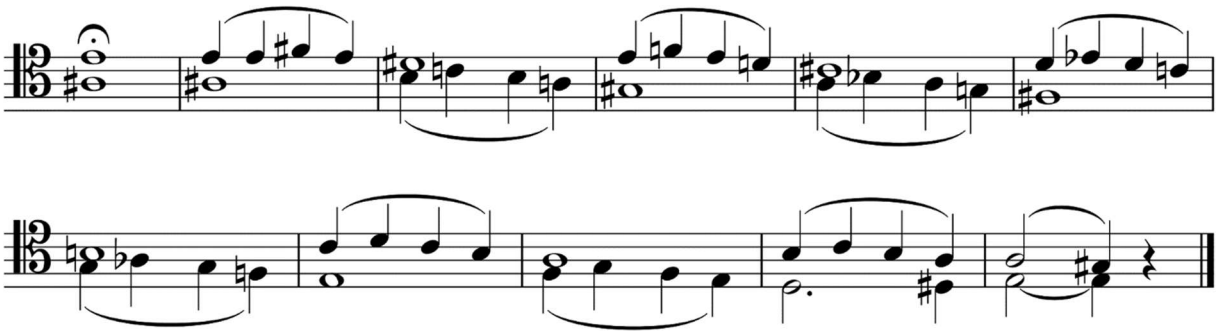
Sucessões cromáticas de quintas diminutas e quartas aumentadas são frequentemente encontradas. Aqui está uma delas.



É principalmente nessa progressão harmônica que ocorre a extensão do quarto dedo. Aqui segue um exemplo.



Escrevi esta passagem nota contra nota, com o propósito de mostrar mais claramente o dedilhado. Em geral, ele é escrito da seguinte maneira.



Nesta passagem, a extensão do quarto dedo é utilizada para o intervalo do segundo, que não pode ser tocado de outra forma. A quinta diminuta é tocada, como deveria ser, com o segundo e o terceiro dedos; a quarta aumentada também, propriamente, com o primeiro e o segundo dedos. Assim, os princípios do dedilhado são tão naturalmente encontrados nesta passagem que, embora um tanto complicada em si mesma, seria difícil executá-la de outra forma. Aqui considero que já foi dito o suficiente sobre o dedilhado desses dois acordes.

ARTIGO X: sobre a sexta e sucessões de sextas

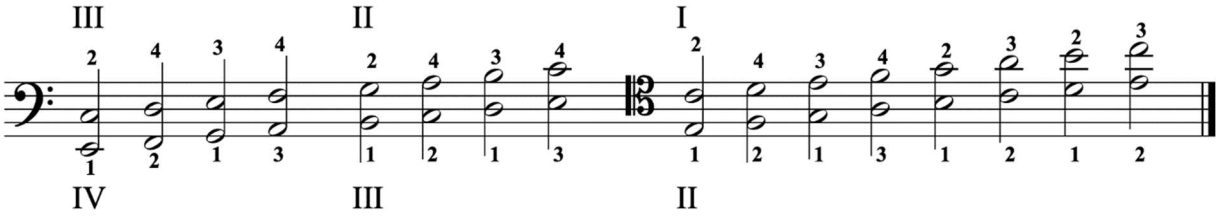
Como as sextas são facilmente tocadas no violoncelo, principalmente em tonalidades maiores, e como também produzem um bom efeito, acho desejável ampliar um pouco este artigo.

Na primeira posição, três sextas sucessivas podem ser tocadas sem mudança da mão.

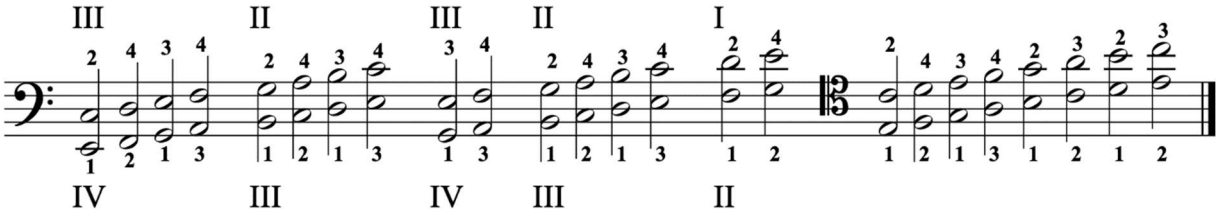


Mas, se dedilharmos sextas regularmente, apenas duas sucessivas devem ser tocadas na mesma posição. Isso porque, para preservar a regularidade no dedilhado, é comumente necessário evitar o uso de cordas soltas. Disso podemos ser convencidos pelos exemplos a seguir, e ainda mais pela prática.

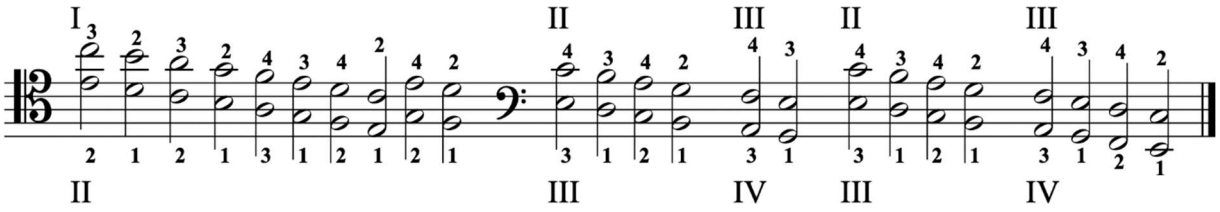
Passaremos agora para a escala de duas oitavas em sextas, na tonalidade de Dó maior.



Diferentes escalas de sextas na mesma tonalidade de Dó

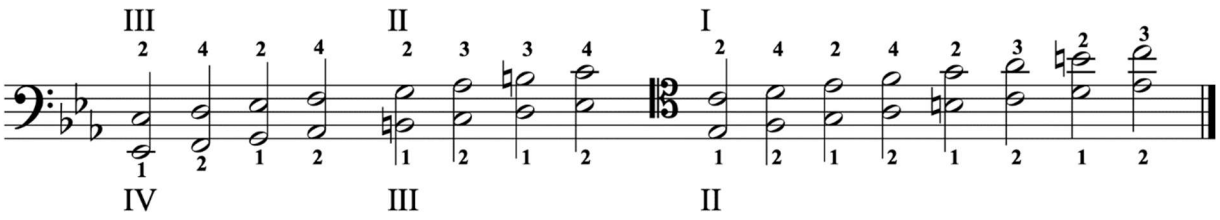


Similar na forma descendente

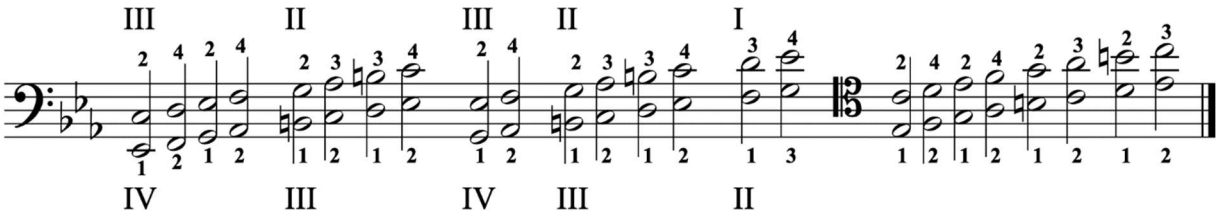


As escalas menores são muito mais difíceis.

Escala de duas oitavas, em Dó menor



Diferentes escalas em Dó menor



Similar na forma descendente



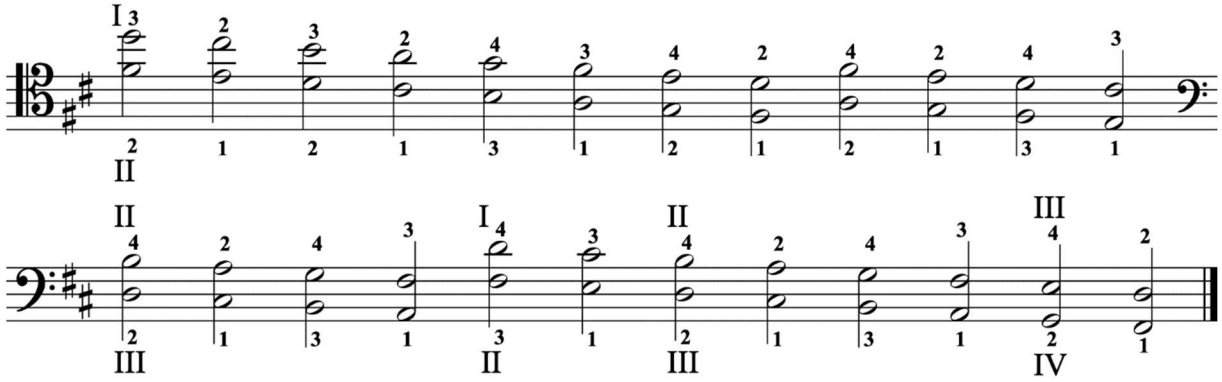
Breve exercício ascendente e descendente, destinado a facilitar a execução de sextas



Depois de ter praticado exaustivamente os exemplos em Dó, devemos passar para Ré, no qual veremos que, embora a tonalidade seja alterada, o dedilhado permanece idêntico.



Similar na forma descendente

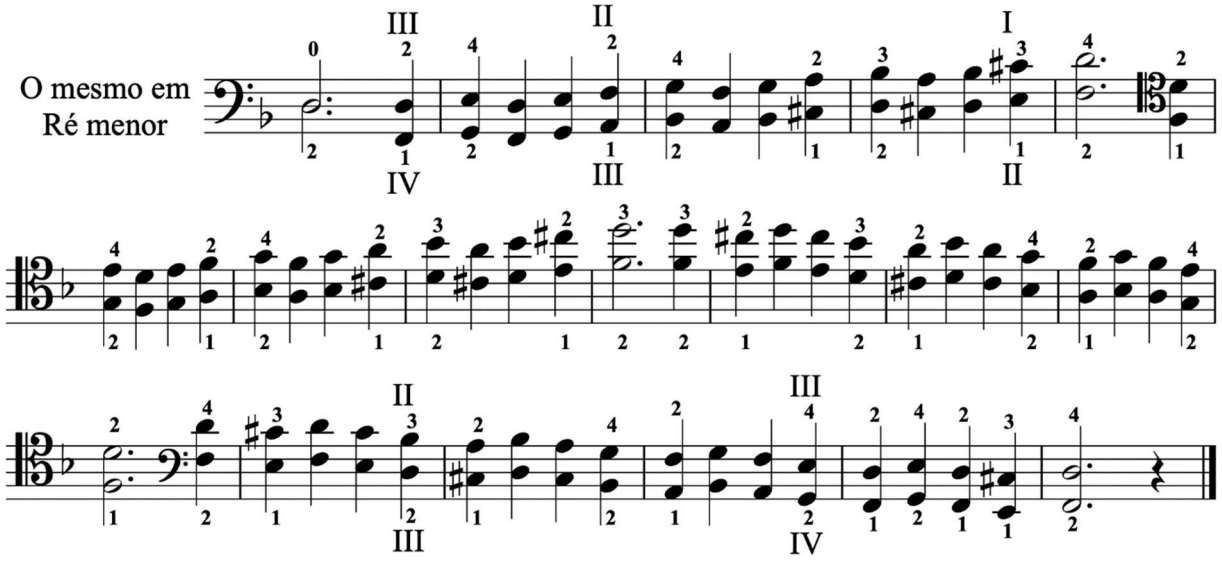






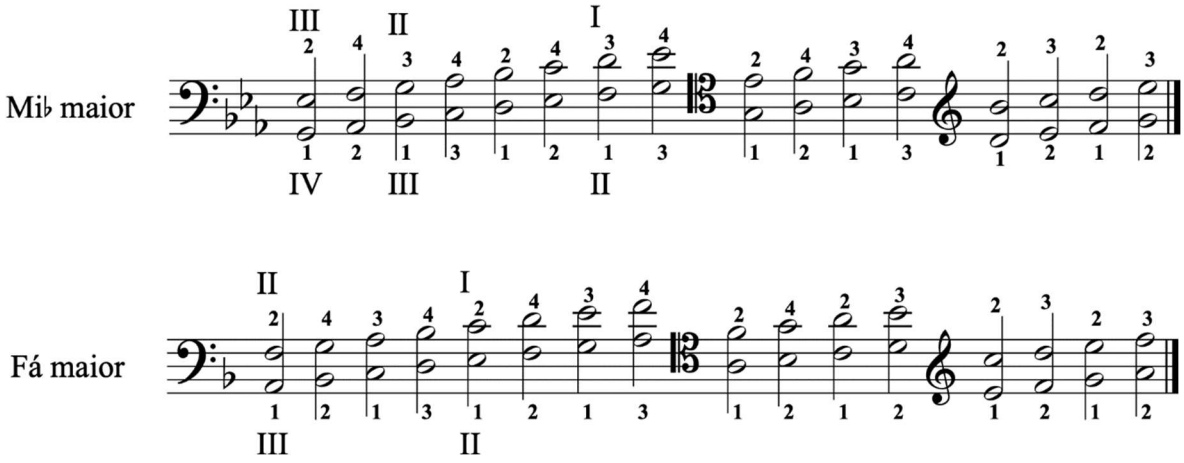
Breve exercício ascendente e descendente





Essas escalas em sextas são dedilhadas da mesma maneira em todas as outras tonalidades, de modo que quem for capaz de tocá-las bem em Dó e Ré, maior e menor, realizará facilmente o resto. Darei, no entanto, as escalas de Mi bemol e Fá maior, que mostrarão imediatamente como o processo de dedilhado é sempre o mesmo.

A diferença entre o modo menor e o maior é semelhante à dos exemplos anteriores.



Sem dúvida, deve ter sido notado que, ao recomeçar a escala para a segunda oitava, eu mudo o dedilhado. Por exemplo, em Ré.



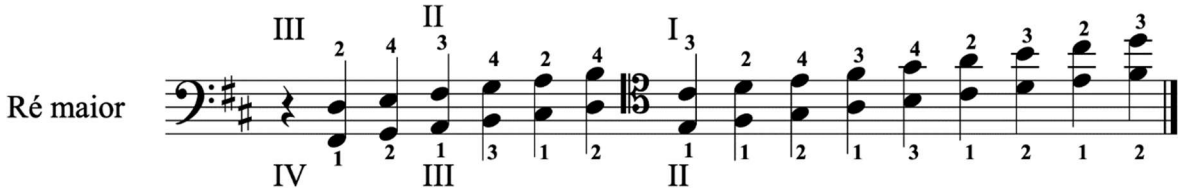
A sexta que completa a oitava da primeira escala se torna posteriormente a primeira sexta da segunda escala, como vemos aqui, e então é tocada com diferentes dedos, conforme indicado nos exemplos acima.

É muito importante observar isso porque, para preservar a regularidade, a primeira sexta dessas escalas deve ser sempre tocada com o primeiro e segundo dedos, seja alto ou baixo.



A mesma repetição deve ser feita em todas as tonalidades. A razão disso é que a escala tem apenas sete notas, sendo a oitava obtida pela adição da oitava. À medida que subimos essas escalas em sextas tocando duas sextas em cada posição da mão, toda a escala, incluindo sua oitava, é executada pela mão fazendo quatro movimentos. Mas uma escala de duas oitavas em cordas duplas contém apenas quinze notas, da forma que segue abaixo, de maneira que nós não conseguimos dedilhar de forma regular: duas sextas em cada posição. Consequentemente, somos obrigados a mudar o dedilhado ao iniciar a segunda escala na oitava da primeira (como visto nos exemplos anteriores) para que ambas possam ser executadas da mesma forma.

Vejamos agora como poderia ser o dedilhado se a primeira sexta da segunda escala não fosse repetida, como foi acima.



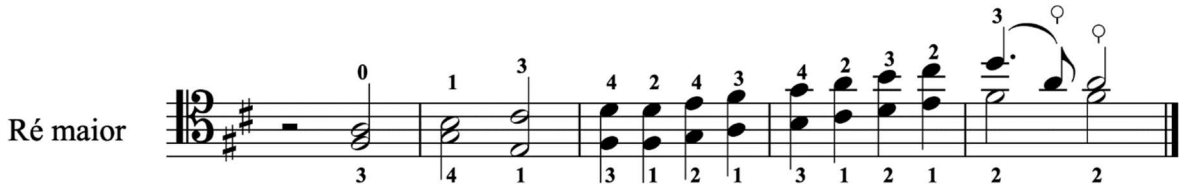
A subida da última sexta da primeira escala à primeira sexta da segunda é então feita, por assim dizer, pelos mesmos dedos, como aqui mostrado.



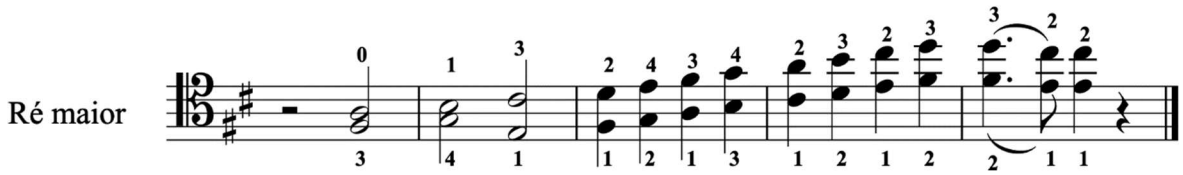
Dessa forma, as escalas em sextas são feitas de forma muito regular e tão fácil quanto possível. O mesmo processo deve ser repetido em todas as tonalidades, nos mesmos graus.

Para tornar isso ainda mais evidente, mostro aqui algumas cordas duplas antes da primeira sexta da segunda escala. O primeiro caso é com a repetição dessa sexta, como apresentei no início dessas observações, e depois em sucessão regular, como no exemplo anterior.

Exemplo com a repetição da primeira sexta da segunda escala, para ser tocada na primeira e segunda cordas.



Exemplo sem a repetição da sexta. Para ser tocada, como antes, na primeira e na segunda cordas.



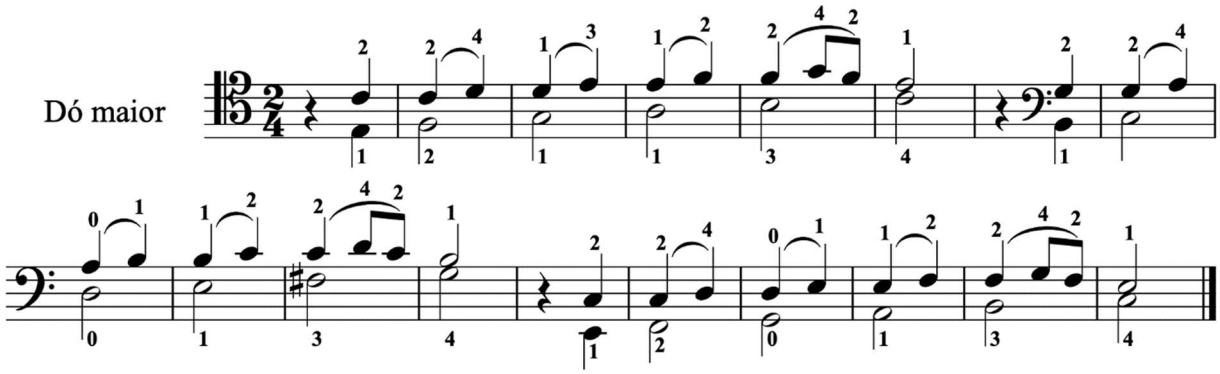
O mesmo deve ser feito em todas as tonalidades, quando ocorrerem esses casos.





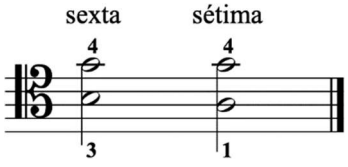
Eu voluntariamente teria evitado tanta redundância, mas desejava ser totalmente compreendido. Além disso, essas escalas são excelentes para a prática, sendo suficientes, então, para a perfeita compreensão das sextas e a maneira de tocá-las sucessivamente. Passaremos agora a outros acordes que se combinam alternadamente com elas, como quintas e sétimas.

ARTIGO XI: sucessão de sextas e quintas



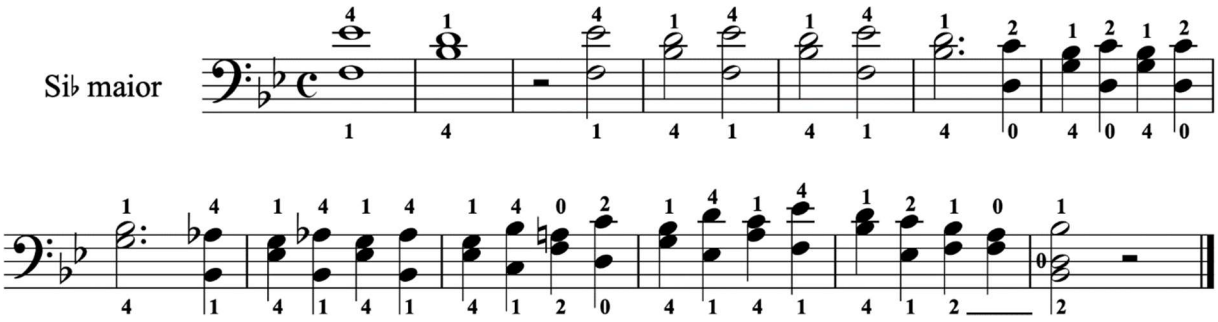
Esse padrão de dedilhados é tão simples, que considero desnecessário repeti-lo em outras tonalidades. Passaremos agora para sextas combinadas com sétimas.

ARTIGO XII: sucessão de sextas e sétimas





Além dessas sucessões de sétimas e sextas dadas, há também sucessões de sétimas e terças. Mas essas requerem muita prática, pois a mão é obrigada a pular de um acorde para outro.

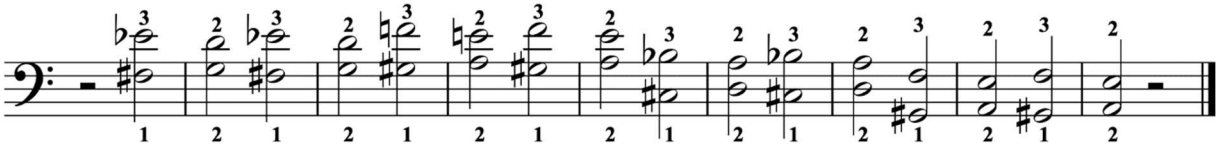


ARTIGO XIII: sobre a sétima diminuta

A sétima diminuta é tocada com o primeiro e terceiro dedos.



Aqui seguem algumas em sucessão de acordes.



ARTIGO XIV: recapitulação das diferentes sucessões de acordes já apresentados e que considero bons para a prática



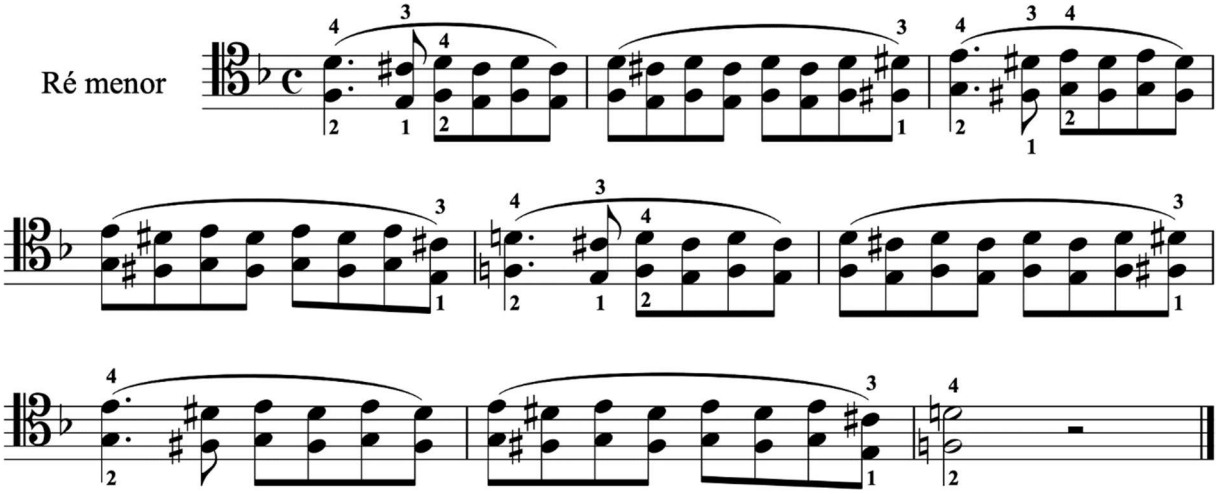


Antes de concluir este capítulo, apontarei duas sextas consecutivas que ocorrem no modo menor e que podem ser executadas muito rapidamente. Elas são as seguintes.

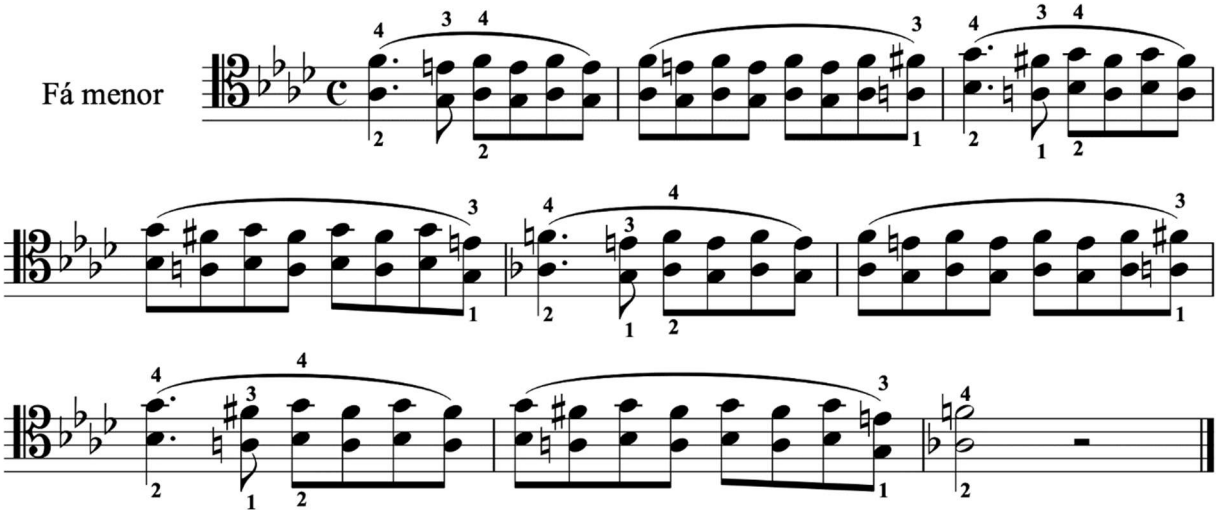


Pressionando com muita firmeza o primeiro e o terceiro dedos, que tocam a primeira sexta, e fazendo o segundo e o quarto dedos descerem exatamente juntos nas cordas, conseguiremos, pela prática, fazer o movimento possível.

O seguinte exemplo servirá como um exercício para os dedos neste assunto.



Isso pode ser executado em todas as tonalidades. Mostraremos aqui apenas em Fá menor.



Facilmente se verá que isso pode ser tocado igualmente bem nas outras cordas.

Muito mais pode ser dito a respeito dos diferentes acordes que mencionei, mas devo me precaver contra a prolixidade desnecessária. Acredito, no entanto, que nada essencial para transmitir um conhecimento suficiente de seu dedilhado foi omitido.

CAPÍTULO XI: SOBRE O DEDILHADO DE ARPEJOS E DAS EXTENSÕES QUE OCORREM NELES

Um arpejo consiste nas notas de um acorde tocado em rápida sucessão. O arco passa alternadamente de uma corda para outra. Por meio disso, proponho agora mostrar alguns exemplos.

Como o arco sempre toca três cordas, e às vezes até quatro, estamos constantemente tocando em três partes, o que torna o dedilhado complicado. Nos exemplos anteriores sobre dedilhado e arcada de arpejos, devo empregar apenas três cordas; ao executar arpejos no violoncelo, o arco para cima é mais usado.

No exemplo a seguir, as duas primeiras notas são tocadas com um arco para cima e as duas seguintes com um arco para baixo, tomando cuidado para que os golpes de arco se mantenham articulados.



Ao variar os arcos, sempre preservarei a mesma harmonia, para que aqueles que desejam praticá-los não tenham a sua atenção desviada pelo dedilhado ou pela harmonia. O próximo exemplo pode ser tocado destacando todas as notas, seja com um arco para baixo ou com um arco para cima.



Também pode ser tocado ligando as duas primeiras notas com o arco para baixo e separando as duas últimas com o arco para cima. Este golpe de arco é usado onde, sendo o movimento mais lento, desejamos que seja mais marcado.



Outro exemplo, em semicolcheia - tercinas.

Toque as três primeiras notas ligadas com um arco para baixo e as três seguintes em *staccato* volante, com um arco para cima.



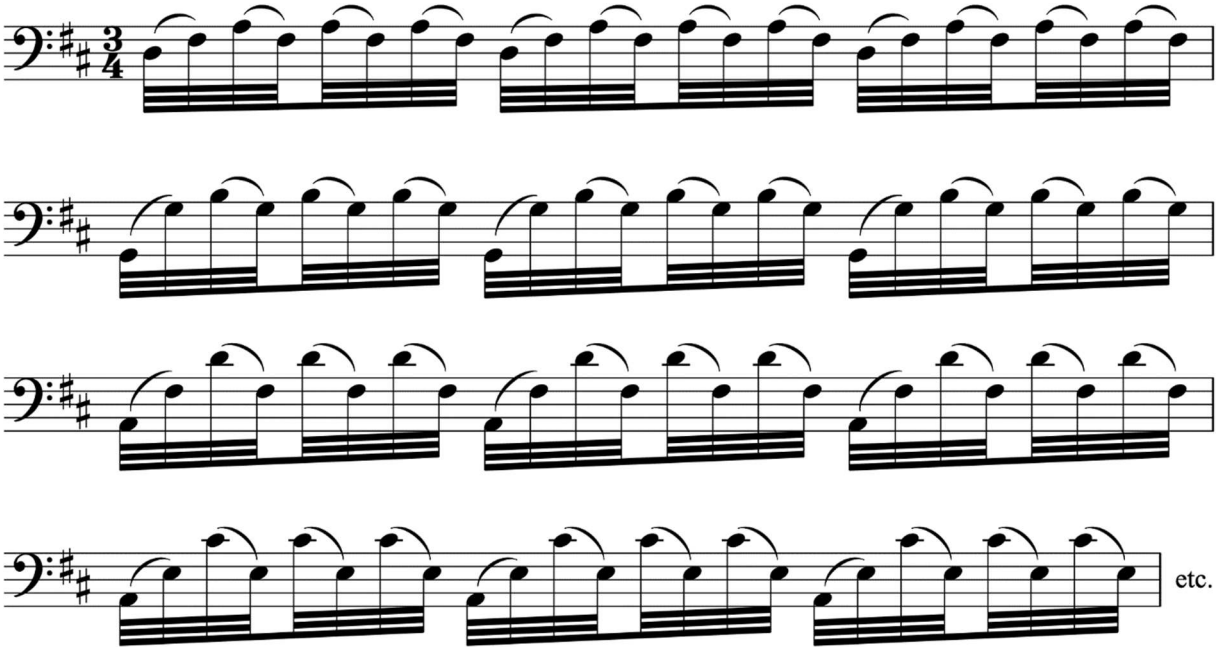
Este arpejo também pode ser tocado inteiramente com arcos separados.



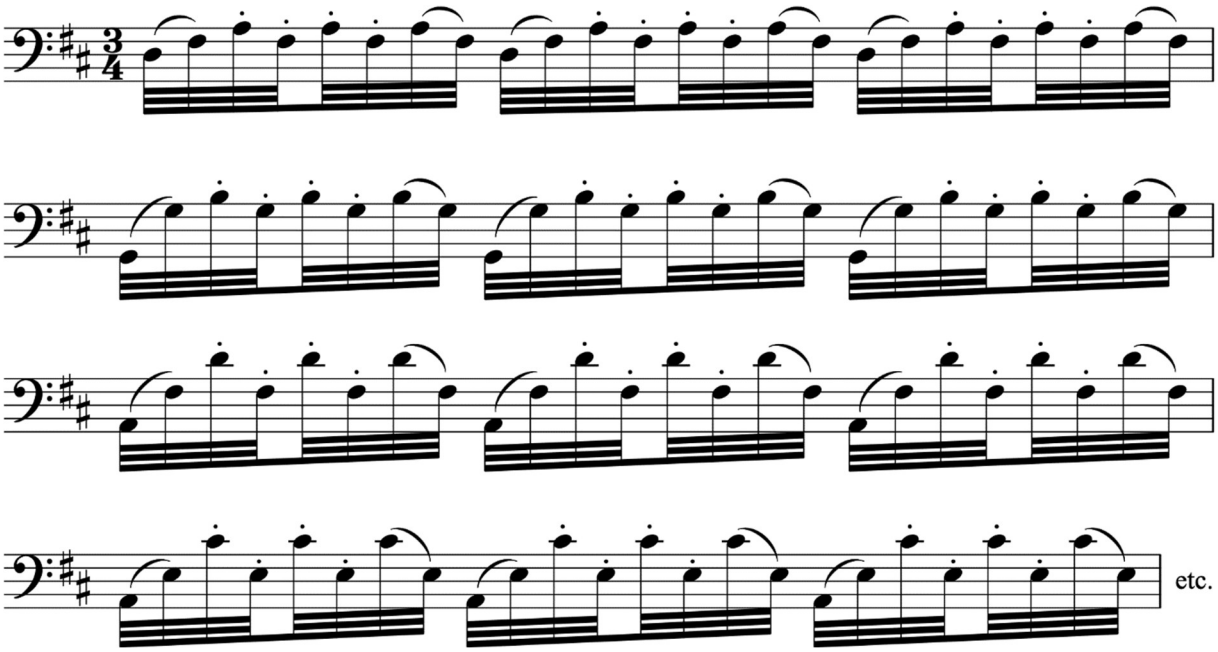
A próxima pode ser tocada ligando as três primeiras notas com um arco para baixo e separando as três seguintes, iniciando-as com um arco para cima.



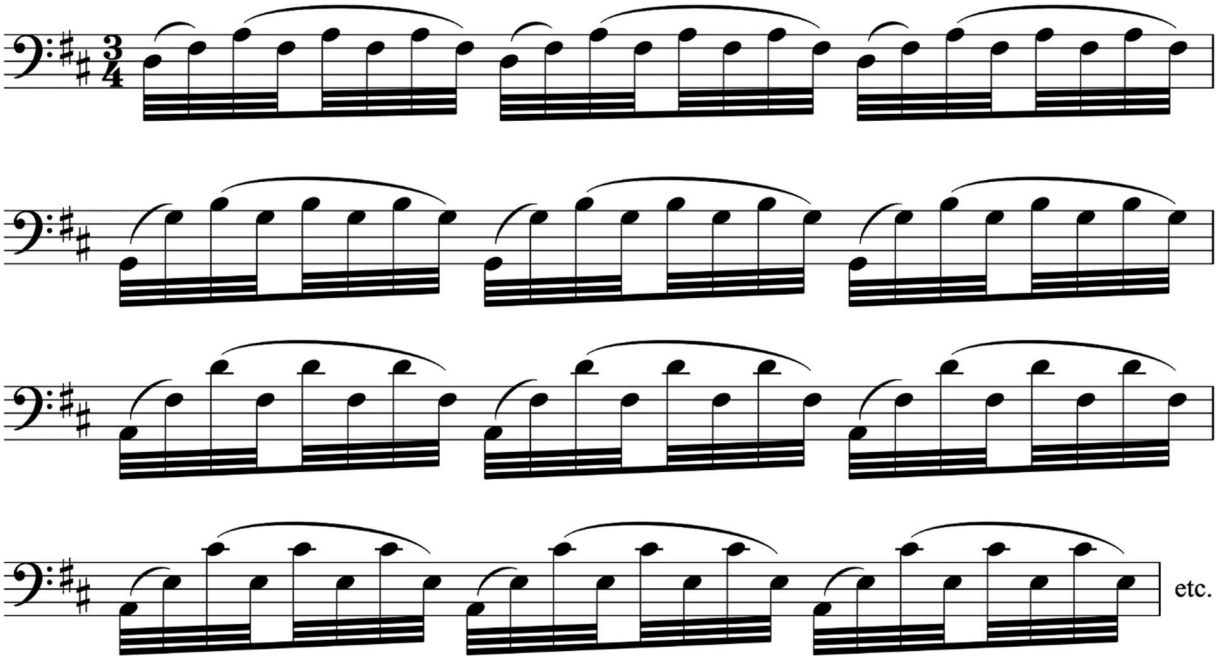
Exemplo em fusas, iniciando-as com um arco para cima.



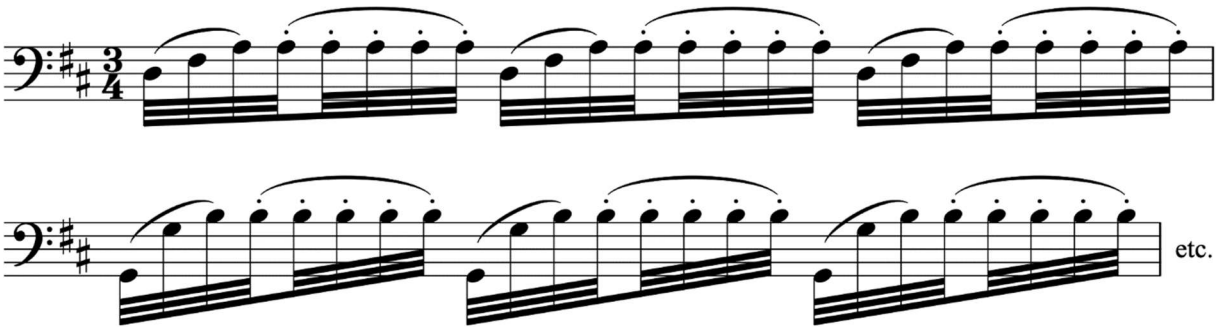
O seguinte produz um efeito interessante, quando tocada piano, mas deve ser feito com a ponta do arco, iniciando-as com arco para cima.



Também pode ser tocado com as duas primeiras notas com um arco para baixo e as seguintes com um arco para cima.

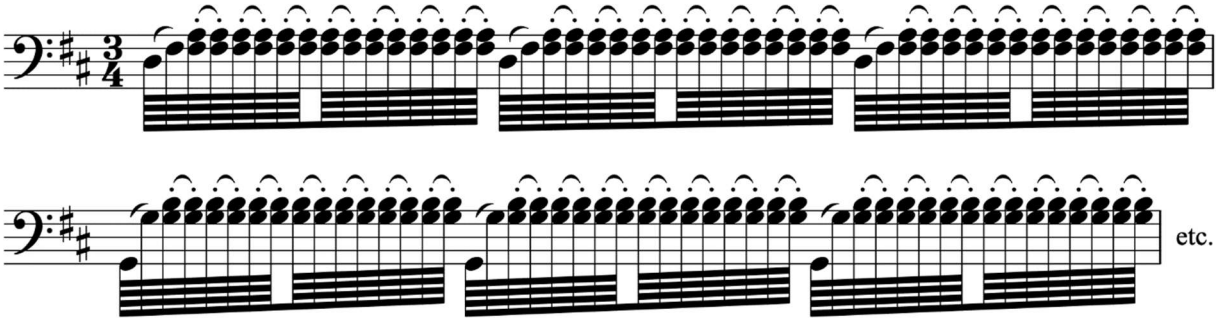


Outra maneira de executar o exemplo seria agrupar as três primeiras notas com um arco para baixo seguido por cinco notas em *staccato* volante.



Exemplo em semifusas, tocadas duas a duas.

Essas notas devem ser articuladas de forma extremamente uniforme, de maneira a deixar claramente articulada para o ouvido, exceto as duas primeiras notas, que devem ser ligadas, levando em consideração o apoio que é requerido para dar o efeito de arpejo, como também para marcar a nota do baixo.



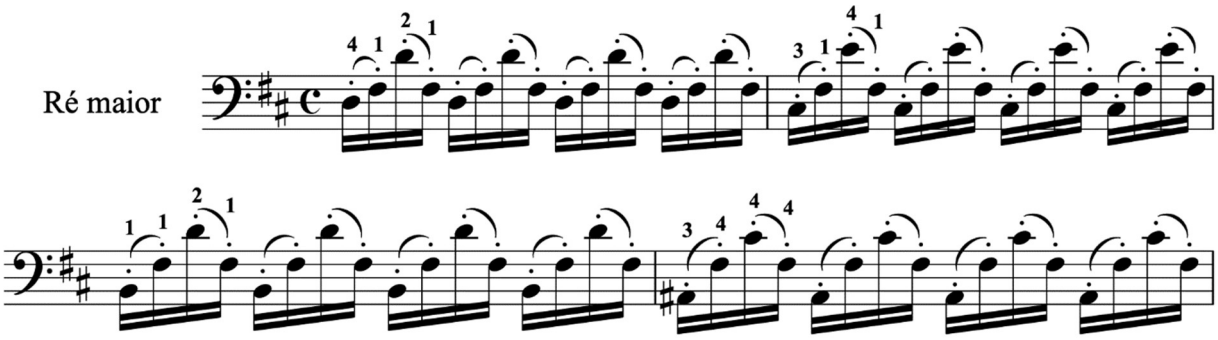
Essas arcadas podem ser infinitamente variadas, mas considero desnecessário dar mais exemplos neste espaço, pois eles podem ser encontrados em todos os lugares.

Quando quatro cordas são empregadas em um arpejo, o arco atua da mesma maneira que quando são usadas apenas três. Com esta diferença, que o arco leva a quarta corda junto com a terceira, na primeira nota do arpejo, este é o caso de todas as variedades de arco em que se usam as quatro cordas.



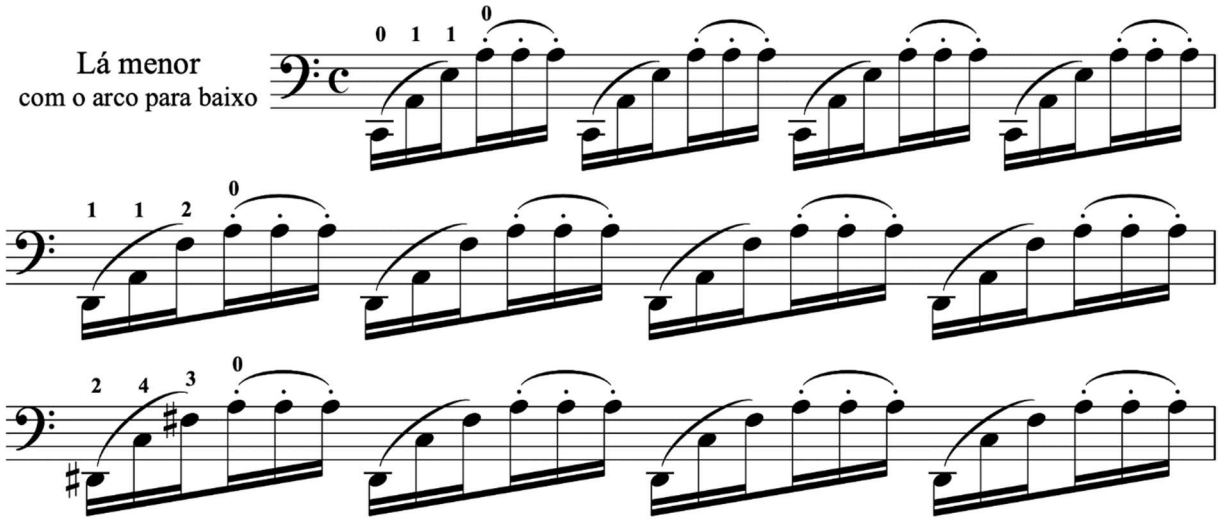
Passaremos agora para aqueles arpejos, cujo dedilhado é mais complexo. Eles devem ser apresentados com os padrões mais simples de arcada; pois aqueles que os praticam podem variar as arcadas à vontade.

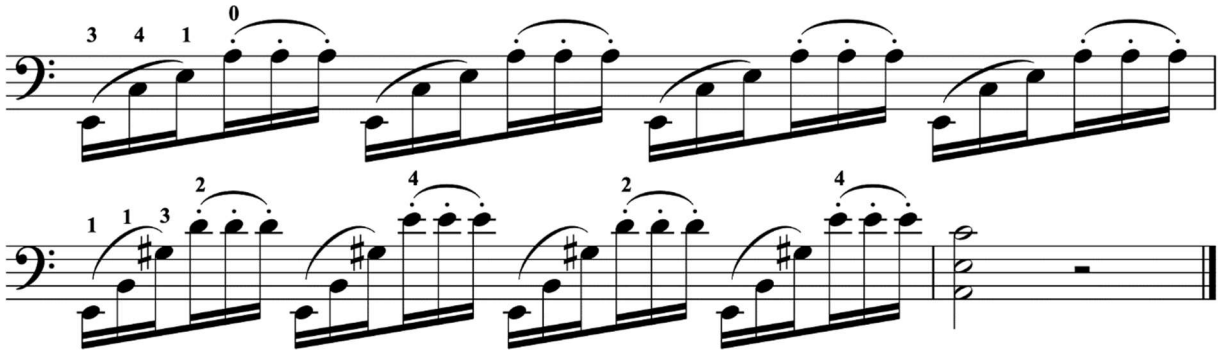
Exemplo Nº 1



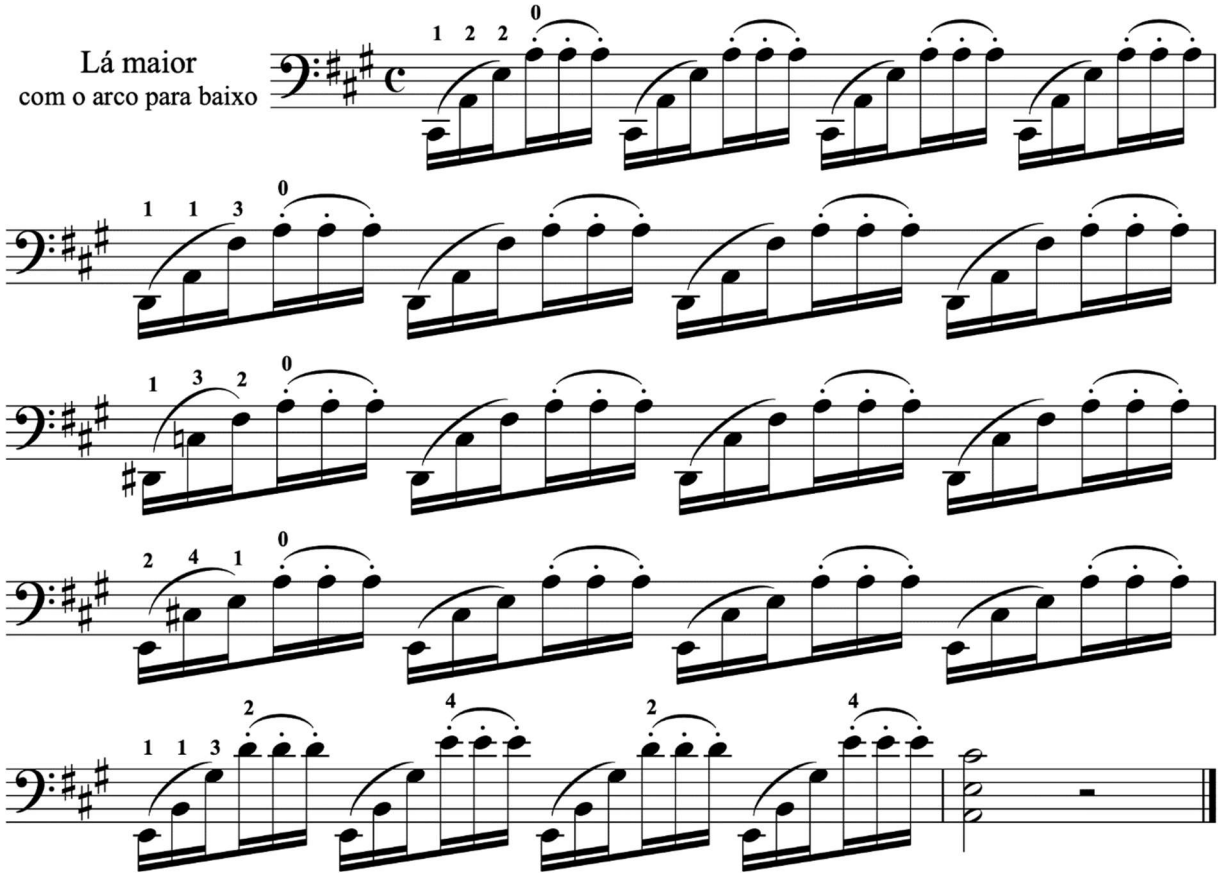


Exemplo Nº 2





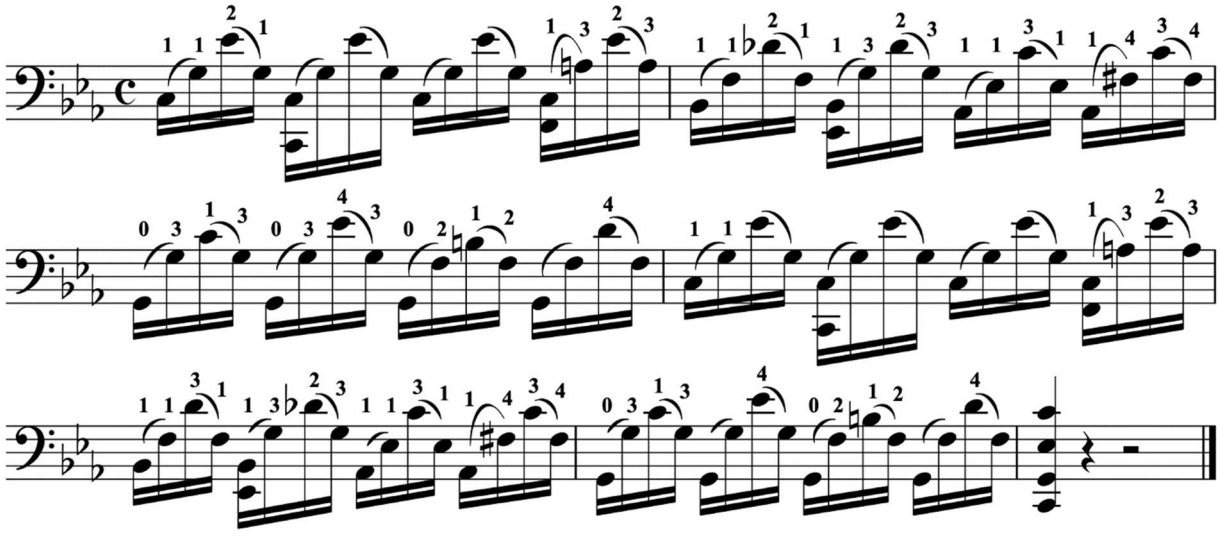
Exemplo Nº 3



Exemplo Nº 4

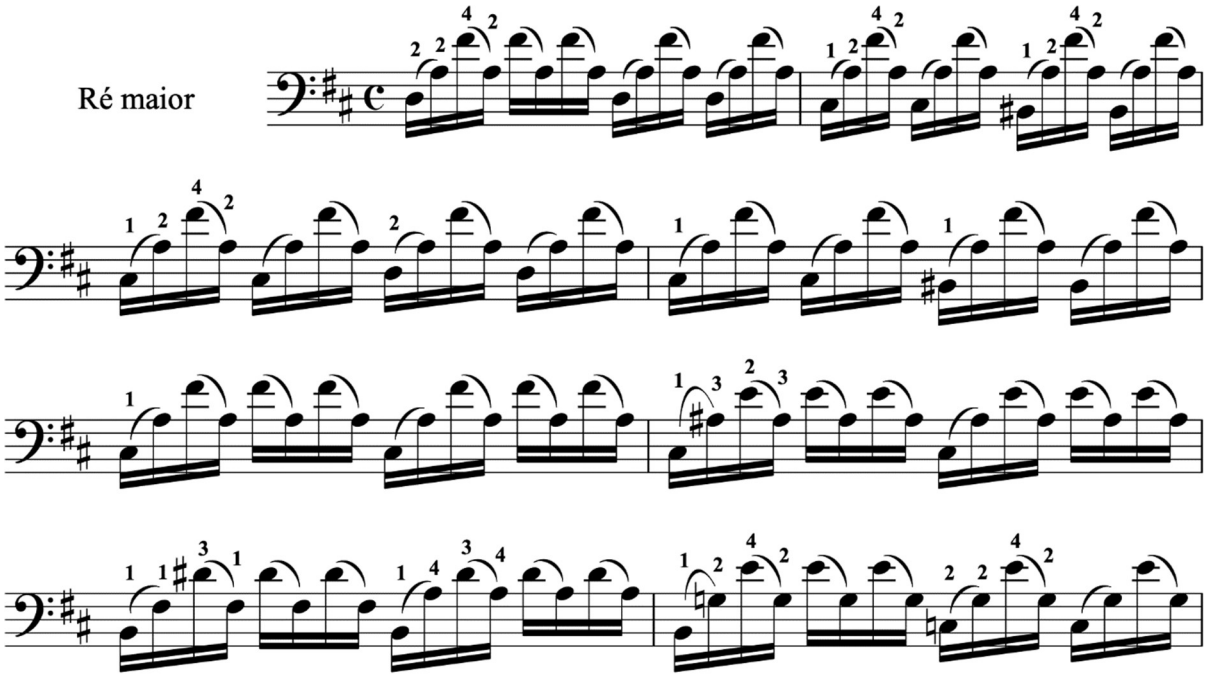


Exemplo Nº 5, na terceira e quarta cordas.



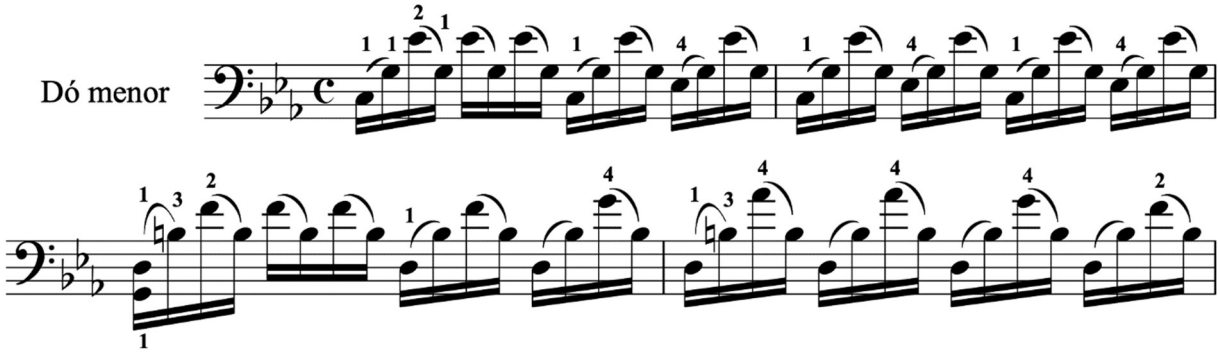
Já vimos a extensão do quarto dedo no capítulo dos Harmônicos, em que prometi dar alguns exemplos, com arpejo, não só do quarto dedo, mas também do primeiro. Começaremos com o do primeiro dedo.

Exemplo Nº 6



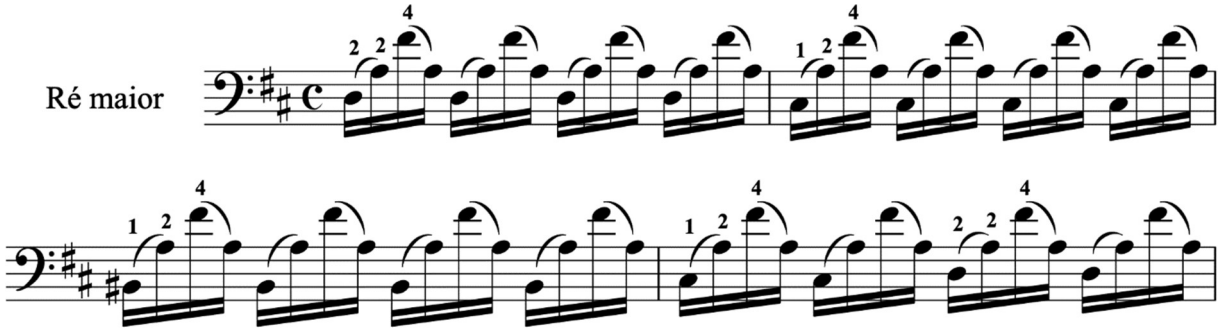


Exemplo Nº 7, extensão do quarto dedo





Exemplo Nº 8, dupla extensão do primeiro dedo





Esses exemplos me parecem suficientes para transmitir um conhecimento completo do dedilhado de arpejos. O Nº 7 dos Exercícios na Parte II deste trabalho é escrito inteiramente em arpejos, cujo dedilhado não deve ser ignorado como indiferente.

CAPÍTULO XII: PASSAGENS ADEQUADAS PARA DESENVOLVER E COLOCAR EM PRÁTICA TODOS OS PRINCÍPIOS DO DEDILHADO

Nº 1

Existem alguns golpes de arco que requerem um tipo particular de dedilhado. Por exemplo, em passagens de tercinas como as seguintes, se as duas primeiras notas forem ligadas e a última separada, o emprego regular de três dedos em sucessão será preferível a qualquer outro dedilhado, pois concorda com os movimentos do arco e (como pode ser facilmente provado) produz clareza e grande igualdade de sonoridade.

Exemplo em Mi bemol; tocado por sucessões
de três dedos, iniciando com o arco para baixo





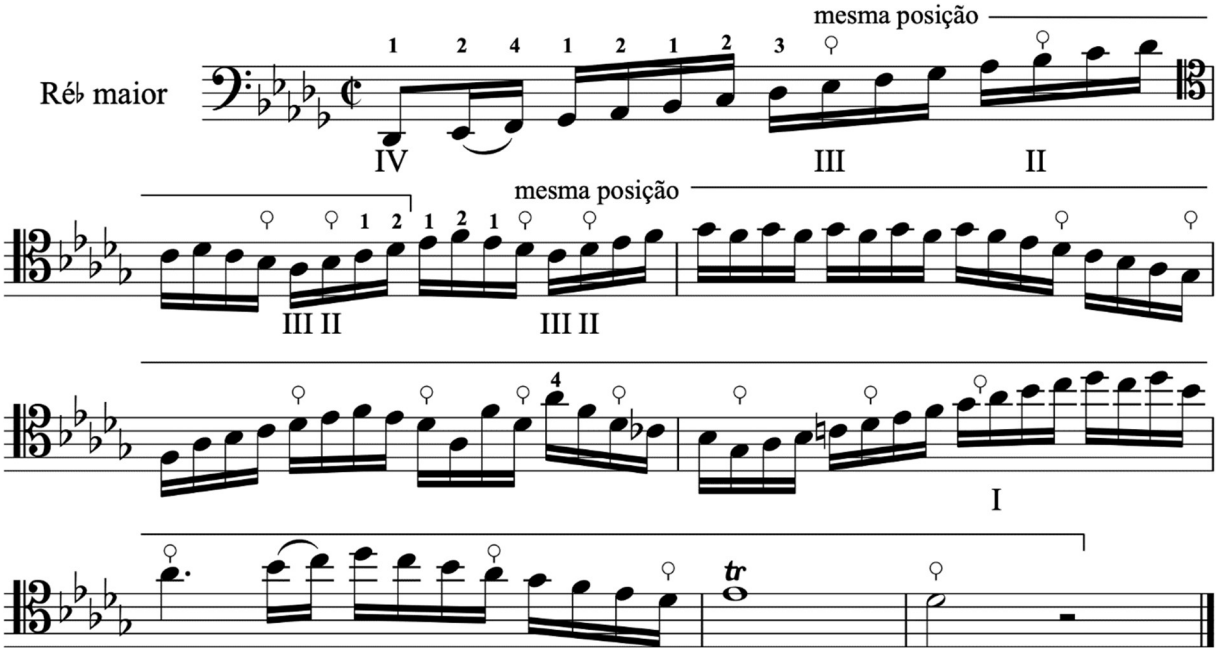
Nº 2

É apropriado praticar a escala ascendente, em todas as cordas. Frequentemente, também é muito vantajoso subir por meio da segunda e terceira cordas e até a partir da quarta corda. A seguinte passagem, que é facilmente tocada subindo a primeira escala na terceira corda, seria muito difícil se fosse feita de outra maneira, particularmente em tonalidades diferentes como eu mostro aqui, ou seja, em Sol, Lá bemol, Si bemol, e Ré bemol.





No próximo exemplo, a primeira escala deve ser ascendida na quarta corda.



Nº 3

A prática da escala por sucessões de três dedos não deve ser negligenciada, especialmente na região do braço do espelho. Aqui está uma passagem sinfônica que ocorre com muita frequência e que também é frequentemente confusa, por não empregar o dedilhado acima, que a torna muito fácil.



A seguinte é a mesma passagem, modulando em todas as tonalidades por uma progressão de sétimas, o que será muito bom para a prática. O mesmo dedilhado é usado por toda parte.



Esta passagem é muito monótona, mas auxilia na aquisição de um conhecimento aprofundado na região do braço do espelho. Ademais, o golpe de arco empregado aqui é um ótimo recurso em passagens inesperadas contendo muitos sustenidos ou bemóis; por exemplo, quando ocorrem muitas passagens em tonalidades onde o uso de cordas soltas é impraticável.

Deve-se ressaltar que a escala sempre pode ser tocada regularmente com os mesmos dedos, em todas as tonalidades, e não há mais nada de importante nesta passagem. A última metade do compasso pode variar de maneiras diferentes, o que frequentemente acontece. Aqui estão alguns exemplos disso.

Exemplo 1



Exemplo 2



Exemplo 3

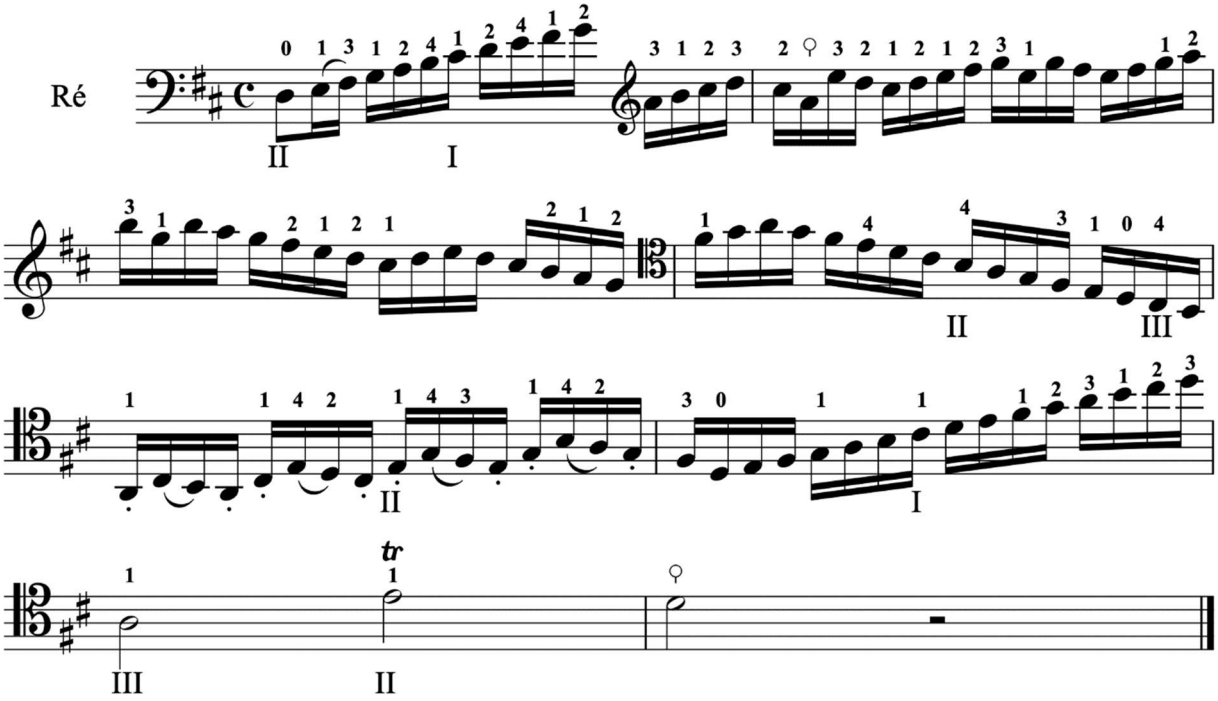


A seguir, outra variação da segunda metade do compasso, que servirá tanto para exercitar o primeiro dedo e o arco. A regularidade do dedilhado me obrigou a evitar as cordas soltas, exceto em dois casos, em que seria absurdo não as usar.


mesma posição
mesma posição
II I III II I
mesma posição
mesma posição
I III II III
mesma posição
mesma posição
II I III II
mesma posição
mesma posição
II I
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
mesma posição
II

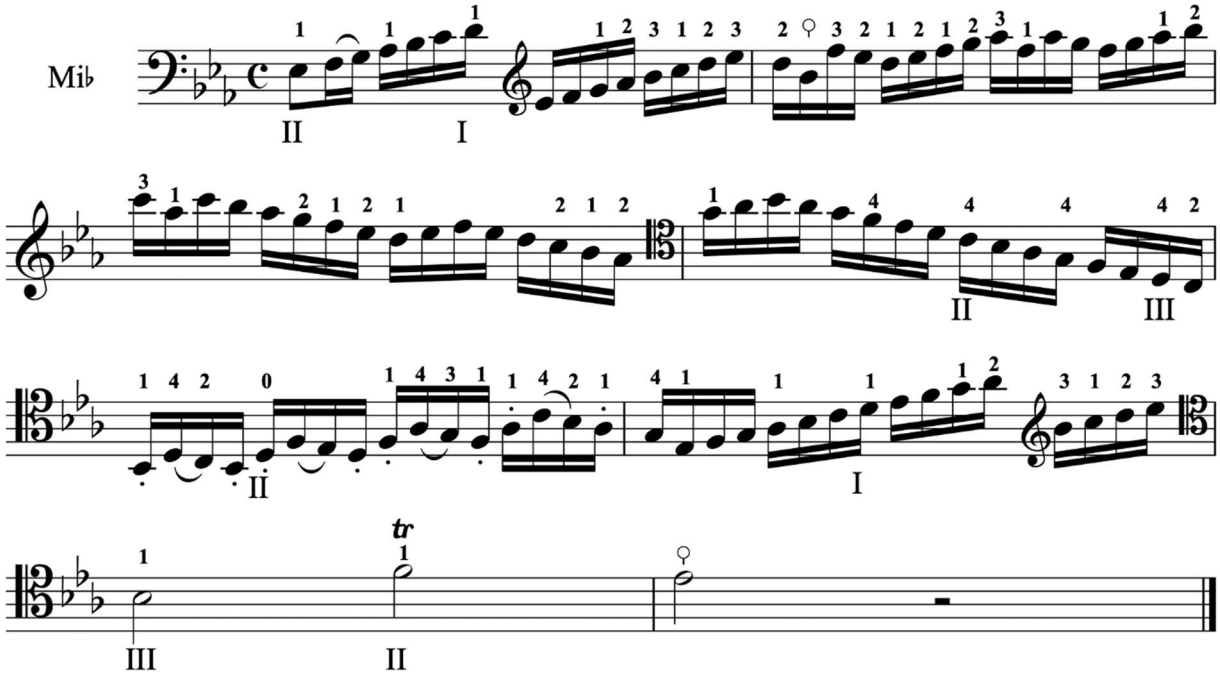
Nº 4

Para a prática de descender na mesma corda

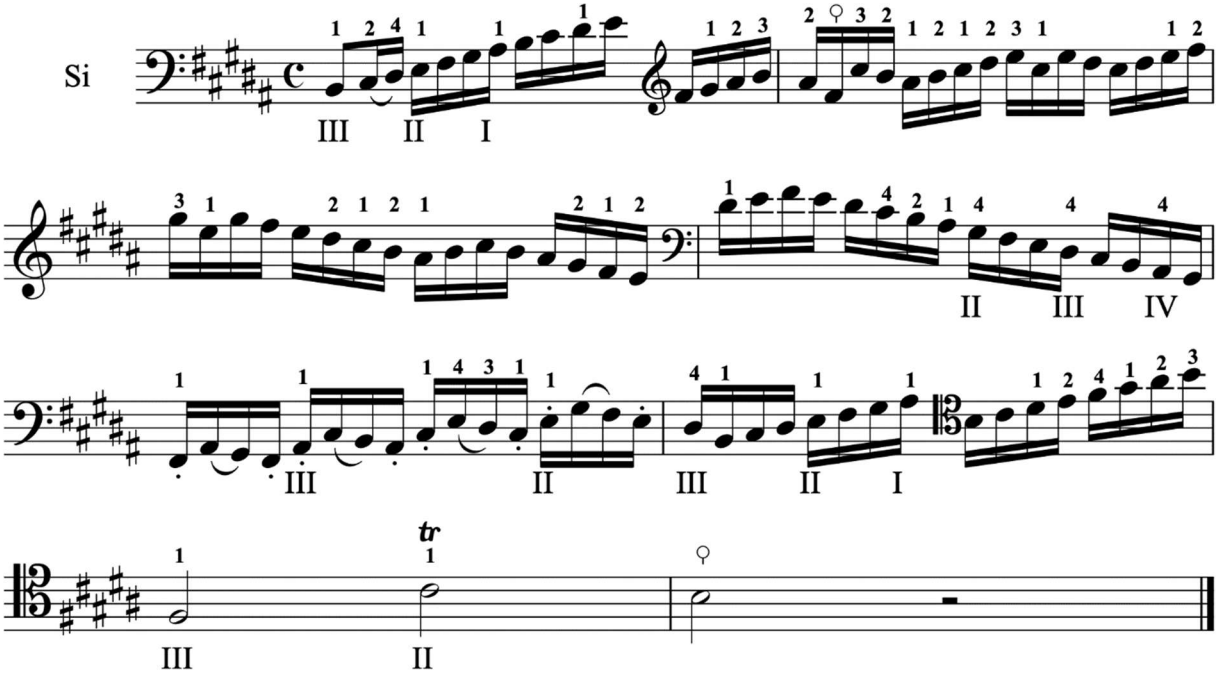


A escala em duas oitavas de Ré, no exemplo acima, pode ser dedilhada à vontade, sendo muito fácil e, devido aos harmônicos, adequando-se a todos os tipos de dedilhado. Mas, se a mesma passagem tiver que ser tocada em Mi bemol, em Ré bemol ou em Si natural, então a maneira de ascender a escala em duas oitavas por sucessões de três dedos seria o mais conveniente.

Exemplos:


Mi♭
II
I
II
III
II
I
III
II
tr

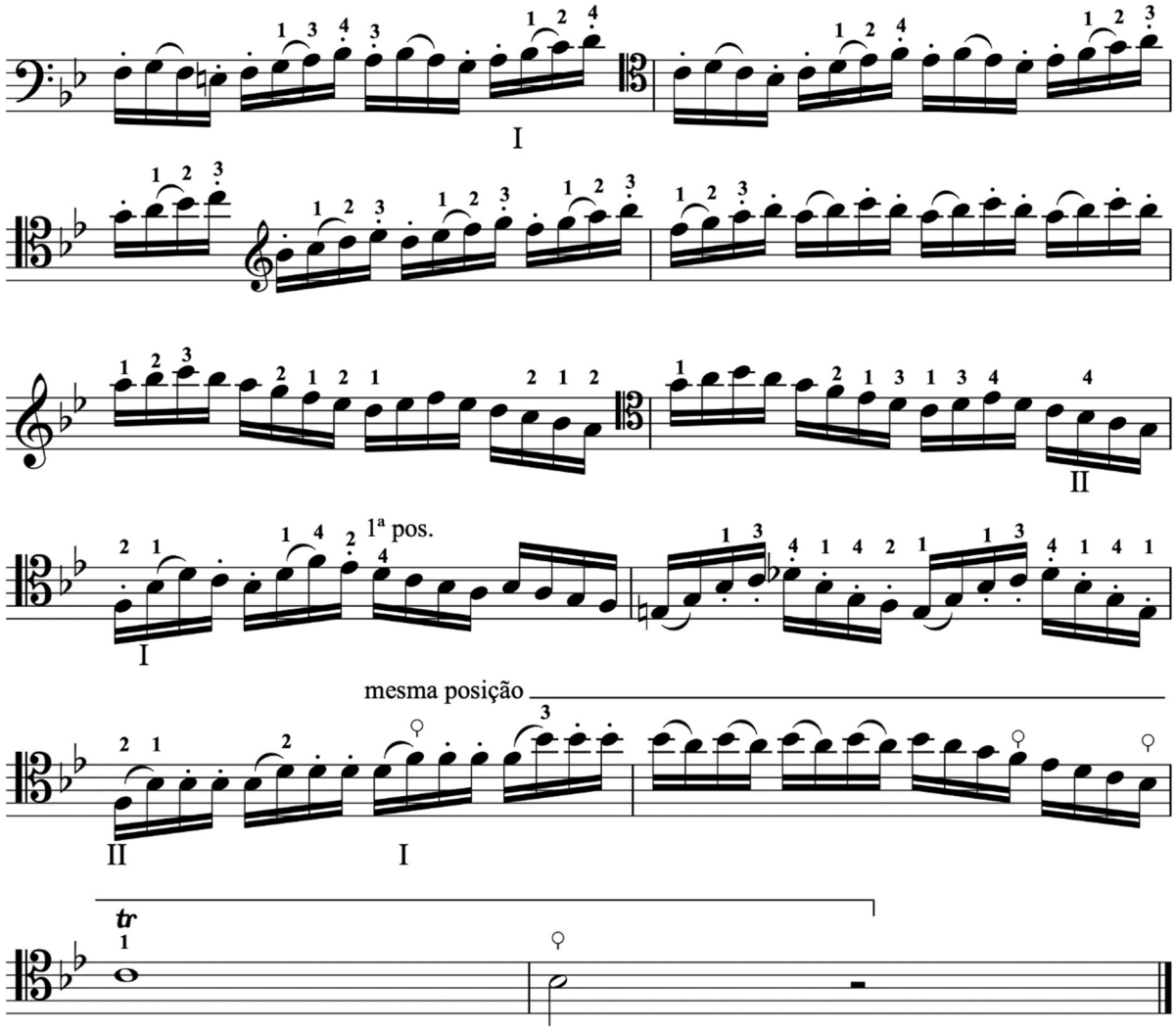

Ré♭
III
II
I
II
III
II
III
II
I
III
II
tr



Nº 5

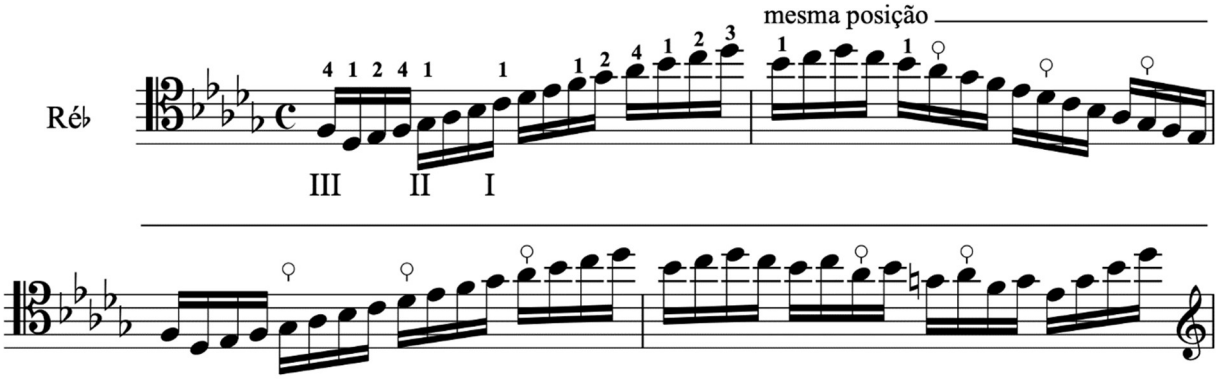
Para a prática de subir e descer na primeira corda





Nº 6

Da mesma forma que a passagem anterior

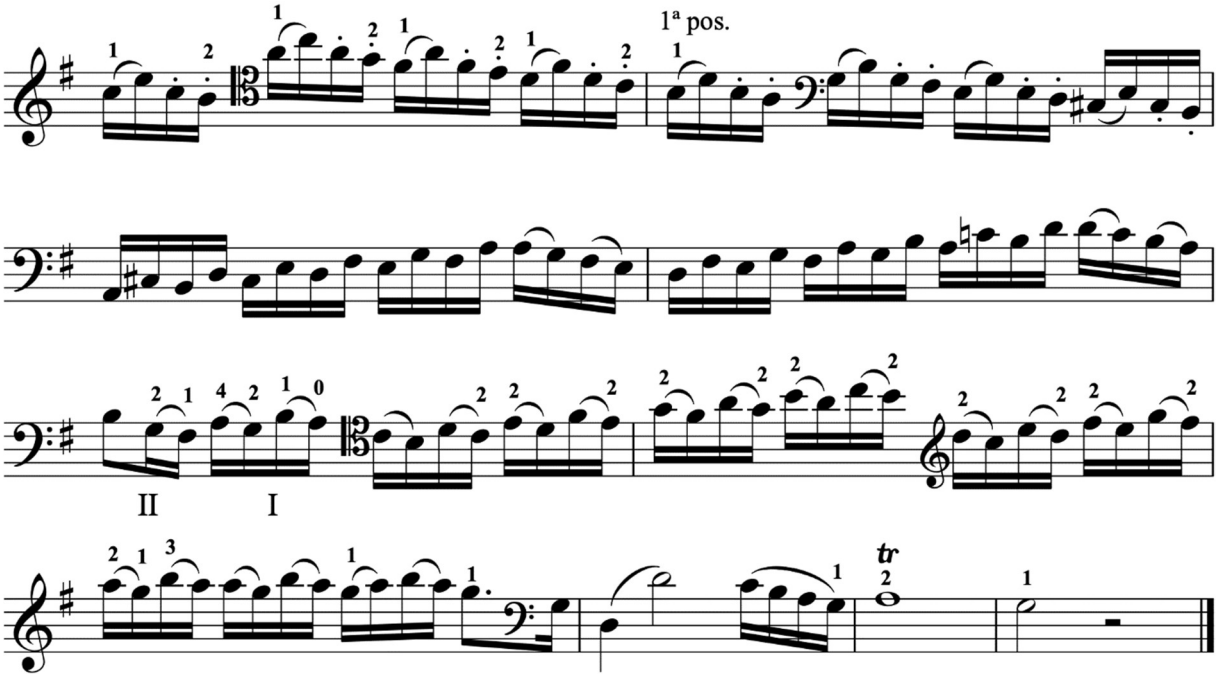




Nº 7

Para subir e descer na mesma corda





Nº 8

O objetivo desta passagem é mostrar a maneira de chegar a quatro fórmulas diferentes pelo mesmo dedilhado, ou seja, sempre ascender as escalas por sucessões de três dedos, da mesma maneira. O único ponto a ser atendido é a escolha adequada de subir na primeira ou na segunda corda.

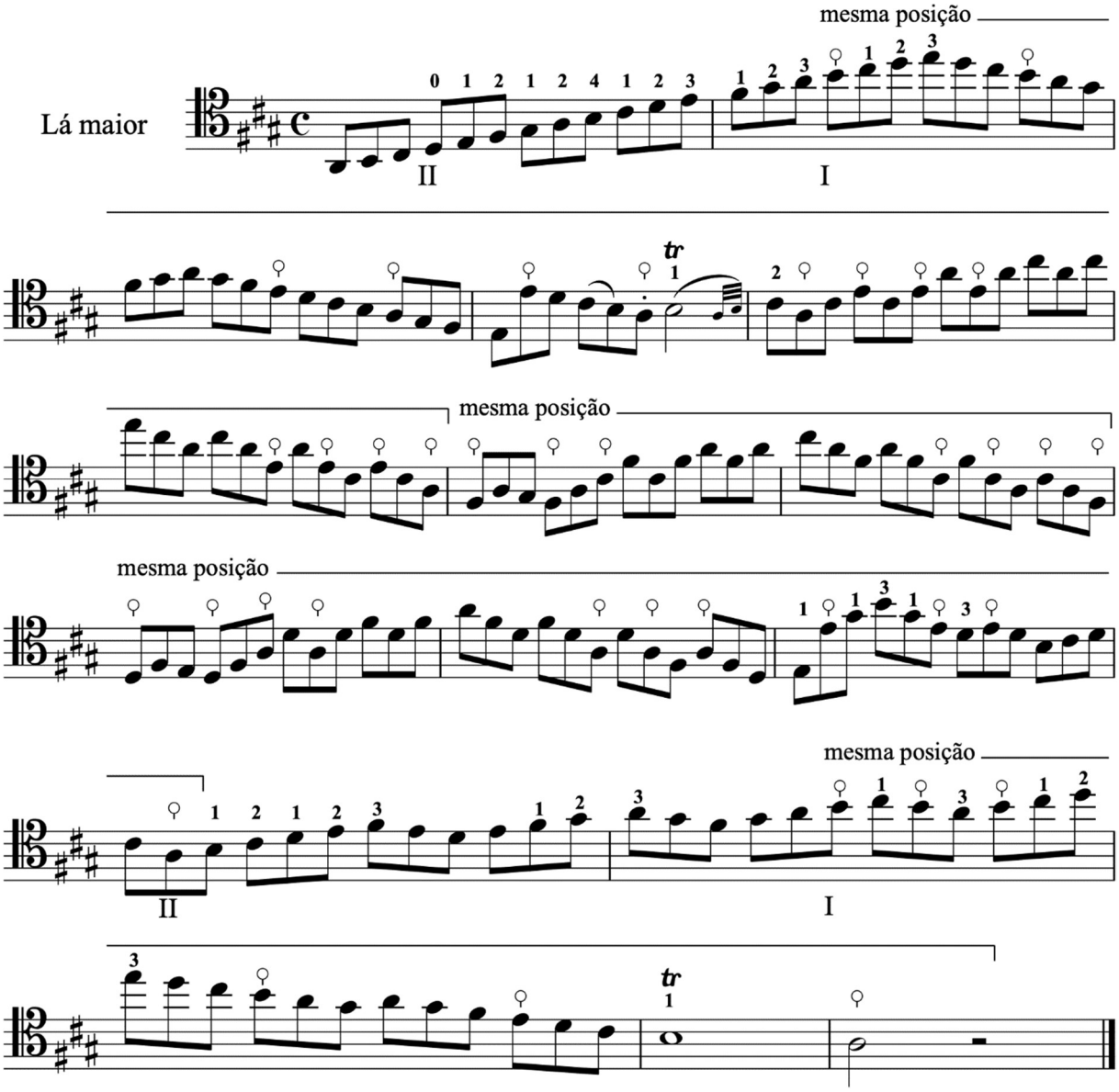
Primeira fórmula

Subindo na primeira corda



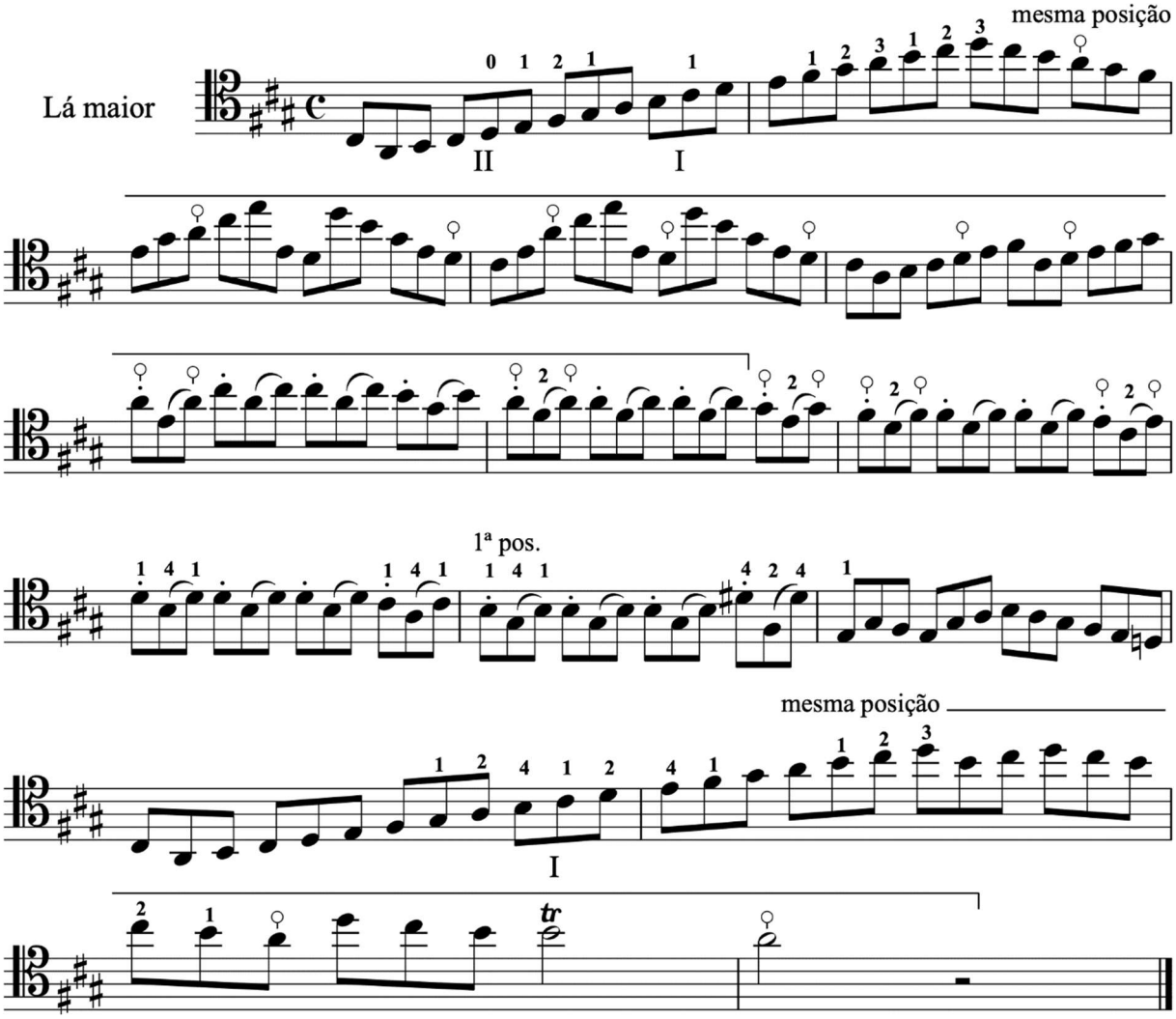
Segunda fórmula

Subindo na segunda corda



Terceira fórmula

Subindo na primeira corda



Quarta fórmula

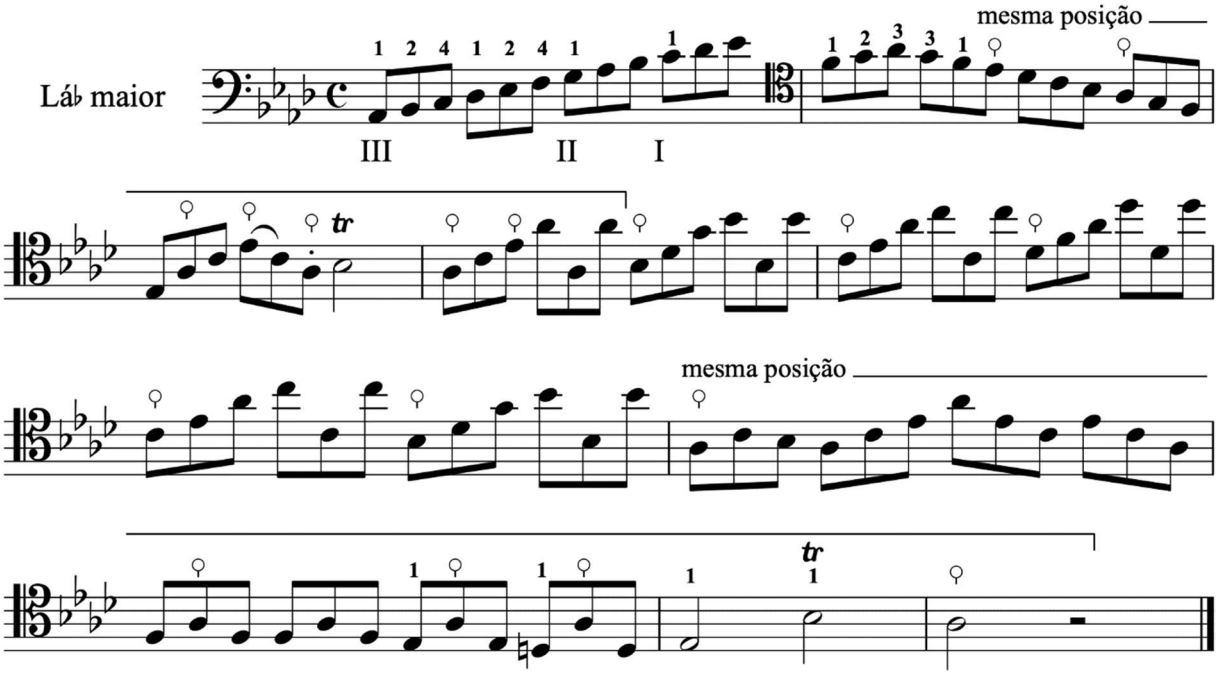
Subindo três oitavas na segunda corda



As escalas nos quatro exercícios acima podem ser ascendidas de forma diferente devido aos muitos harmônicos e cordas soltas que ocorrem na tonalidade de Lá maior. Contudo, se quiséssemos tocar as mesmas passagens na tonalidade de Lá bemol, seríamos obrigados a dedilhar da maneira marcada abaixo. Os exemplos anteriores foram dados apenas para mostrar que esse dedilhado é bem adaptado às tonalidades que existem cordas soltas. Deixo a quem o praticar julgar se um padrão de dedilhado que se adapta a muitas tonalidades não merece a preferência, sem perder em nada a sua regularidade. Aqui seguem os mesmos exercícios em Lá bemol.

Primeira fórmula

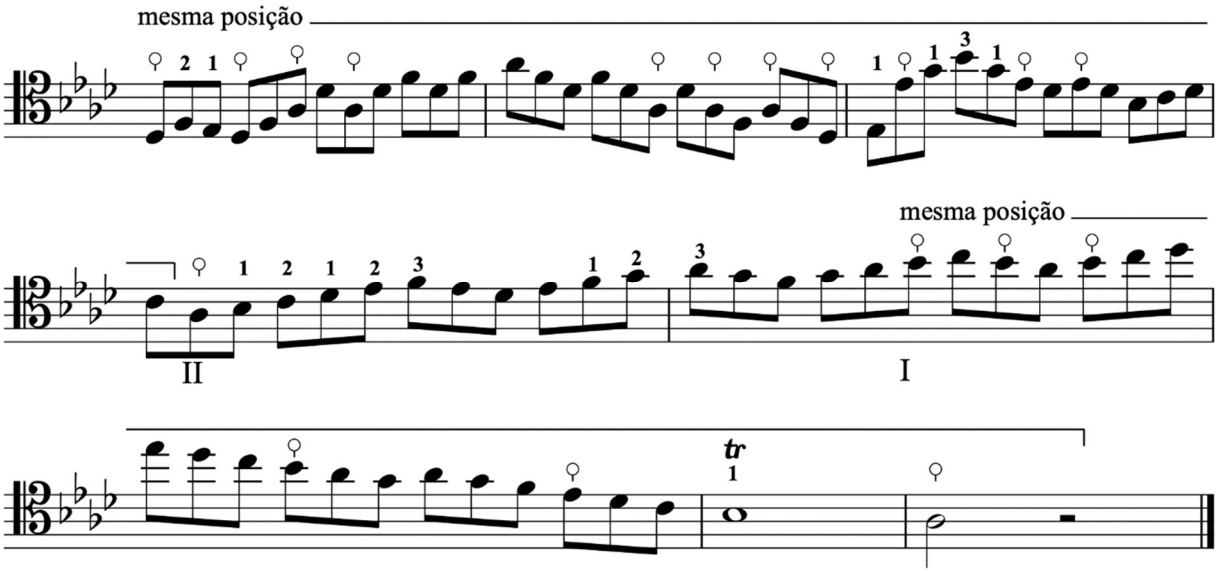
Subindo na primeira corda



Segunda fórmula

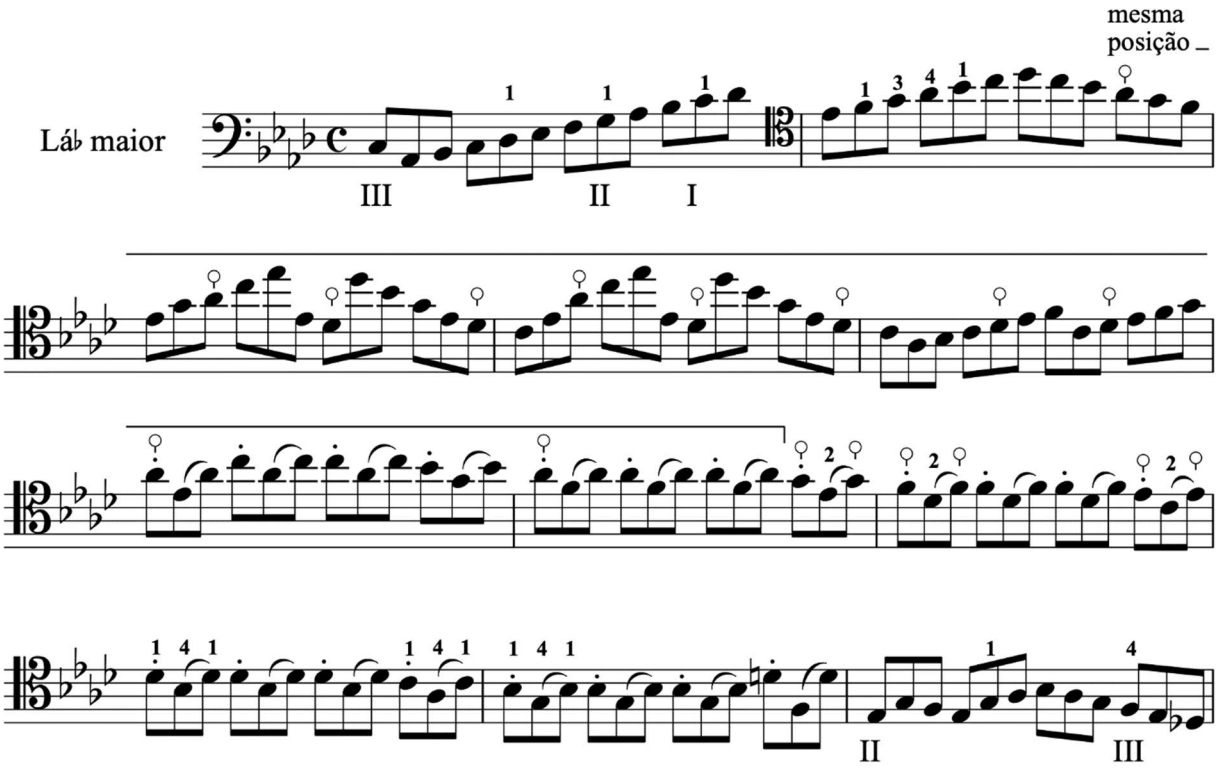
Subindo na segunda corda

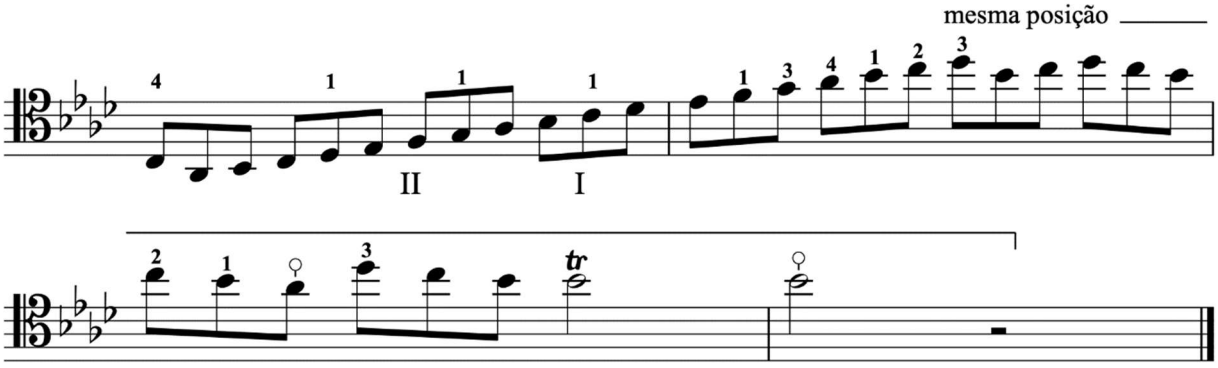




Terceira fórmula

Subindo na primeira corda





Quarta fórmula

Subindo três oitavas na segunda corda



Nº 9

Passagens cromáticas ligadas

Para evitar confusão pelo uso de muitos números, costumo marcar apenas o primeiro dedo, quando o segundo e o terceiro devem segui-lo; consulte a escala cromática para mais informação.


1ª pos.
II


tr

Nº 10

Passagens cromáticas em *detaché*



Nº 11

Passagem regular, para ascender pelos intervalos de sétima diminuta



Nº 12

Semelhante ao último, para subir e descer pelos mesmos intervalos




II
IV III II I II III IV
II I III II I II III
1ª pos.
meia posição


II
I
II
III
IV
II
I
tr

Nº 13

Detalhes de algumas exceções do dedilhado

É importante lembrar que, no artigo sobre a Sétima diminuta, afirmei ser esse acorde tocado com o primeiro e o terceiro dedos.



Aqui, o Ré na primeira corda, e na terceira posição, é tocado com o terceiro dedo, em vez do quarto, que geralmente é usado.

Voltando ao artigo sobre a sexta, em cordas duplas, será visto que a sexta nota da escala é tocada com o terceiro dedo, em vez do quarto. Isso é ilustrado no próximo exemplo, em ※, pelo mesmo Ré de antes.

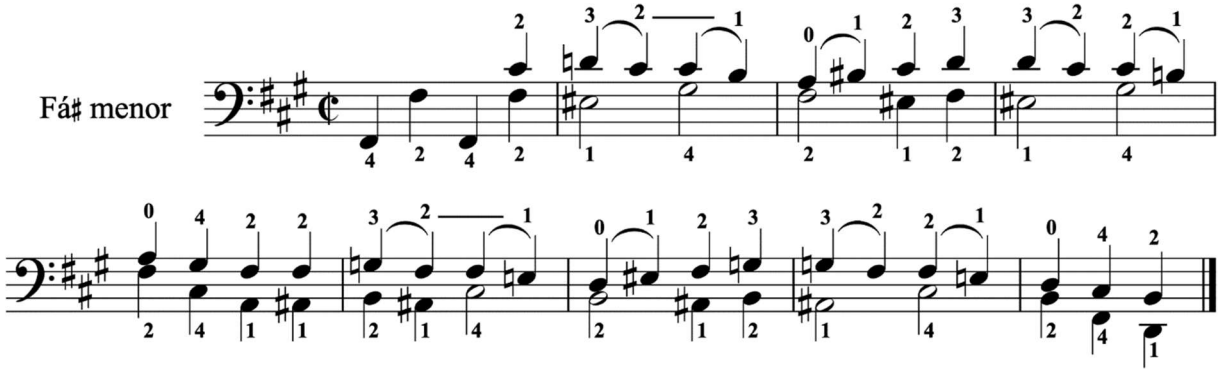


Ao referir-se ao artigo sobre Terças e Sextas, no final, veremos que se trata da Terça Diminuta.

Aqui, novamente, o mesmo Ré é tocado com o terceiro dedo em vez do quarto.



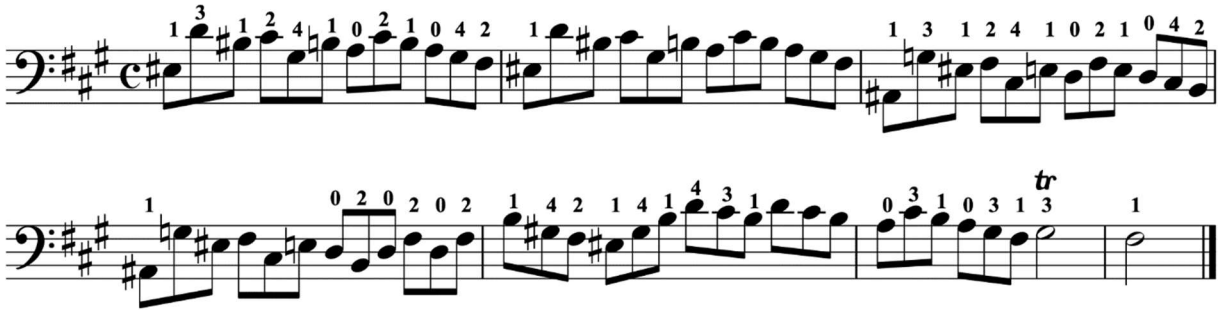
Mostraremos agora algumas sucessões de acordes para provar a necessidade desta exceção.



No final do artigo sobre cordas duplas, uma peça é dada como uma recapitulação do que lhe precede, em que essa exceção é frequentemente usada, por conta da ocorrência constante da sétima diminuta e da sexta menor nela.

Embora essa exceção raramente ocorra, exceto em cordas duplas, apresento aqui duas passagens em notas únicas onde ela também ocorre. Mas, se examinarmos minuciosamente essas duas passagens, veremos que a sucessão de notas que exigem exceção, pertence mais à ordem de cordas duplas, do que à ordem diatônica.

PRIMEIRA PASSAGEM



As séries de notas que ocasionam a exceção são as seguintes:



e é fácil mostrar que elas pertencem mais à ordem das cordas duplas do que à ordem diatônica.

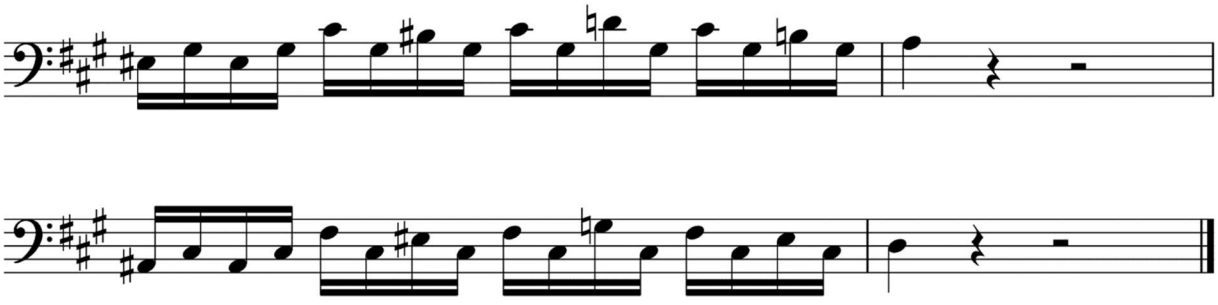


SEGUNDA PASSAGEM

Em notas únicas, com a exceção



As séries de notas que aqui ocasionam a exceção são essas:



Nesse caso, também, é fácil mostrar que a sucessão pertence mais à ordem das cordas duplas do que à ordem diatônica.



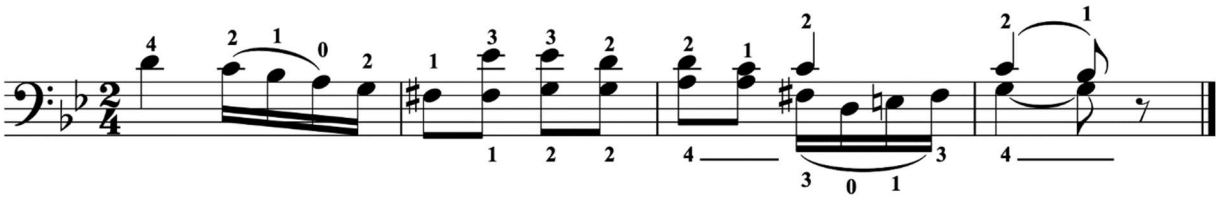
Vemos que o exemplo acima é mais como uma passagem de cordas duplas, tocadas de maneira dividida (“*en batterie*”), do que como uma forma diatônica. De fato, na ordem diatônica real, essa exceção não ocorre.



Ao tocar a seguinte passagem, devo dedilhar como está indicado aqui.



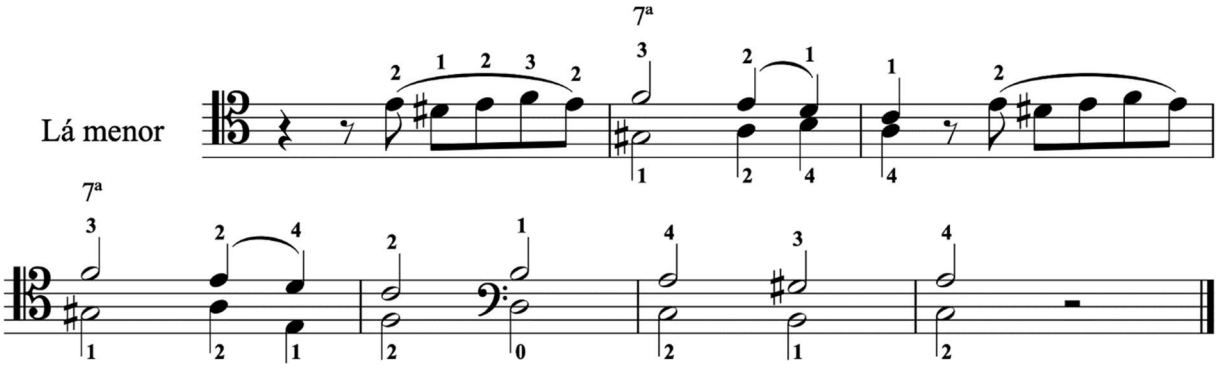
Mas, ao tocar a próxima, em cordas duplas, devo dedilhar assim:



Segue aqui um raro exemplo de sétima diminuta tocada com o segundo e quarto dedos, porque é precedida pela sétima menor.



No próximo exemplo, a mesma sétima diminuta é tocada com o primeiro e o terceiro dedos, como sempre deve ser.



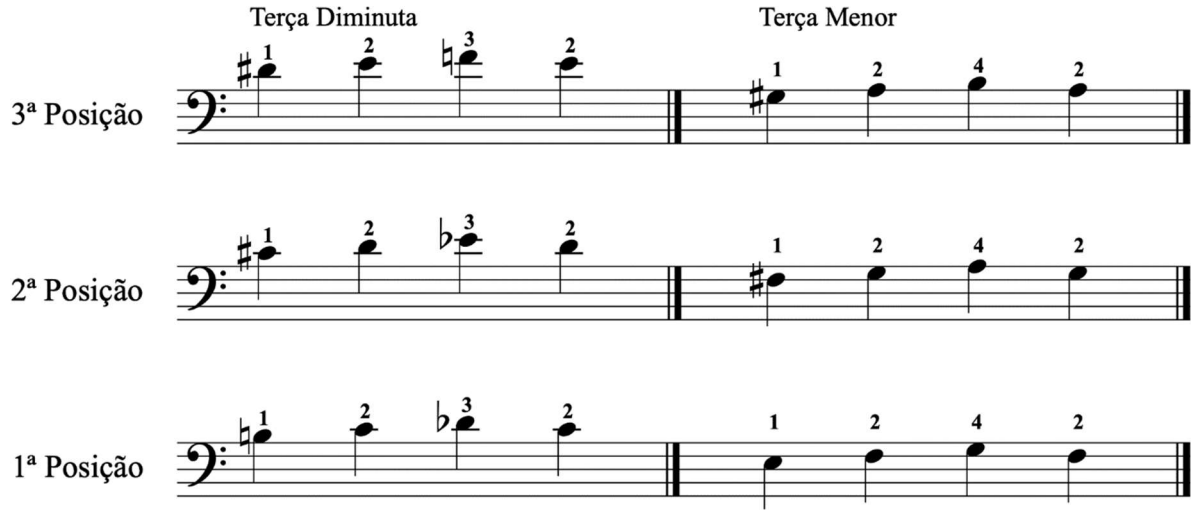
Nº 14

Sobre a diferença do dedilhado entre a terça diminuta e a terça menor

O intervalo da terça diminuta é tocado com o primeiro e terceiro dedos, porque contém apenas dois semitons. Já o da terça menor deve com o primeiro e o quarto dedos, porque contém um tom e meio. Examinemos primeiro a terça diminuta.

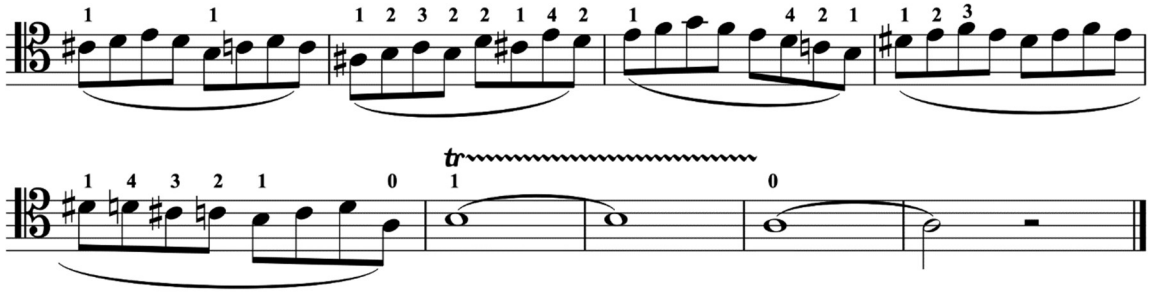


Para proceder um pouco metodicamente, descerei de uma posição para outra, tocando primeiro o intervalo da terça diminuta na primeira corda e depois o da terça menor na segunda corda.



Darei agora uma passagem suficientemente longa para colocar essa teoria em prática e, assim, provar a verdade e a conveniência dessa distinção.


Lá menor
3ª pos.
2ª pos.
1ª pos.
1ª pos.



Consideremos agora o intervalo de terça menor, por se apresentar como a mais natural:



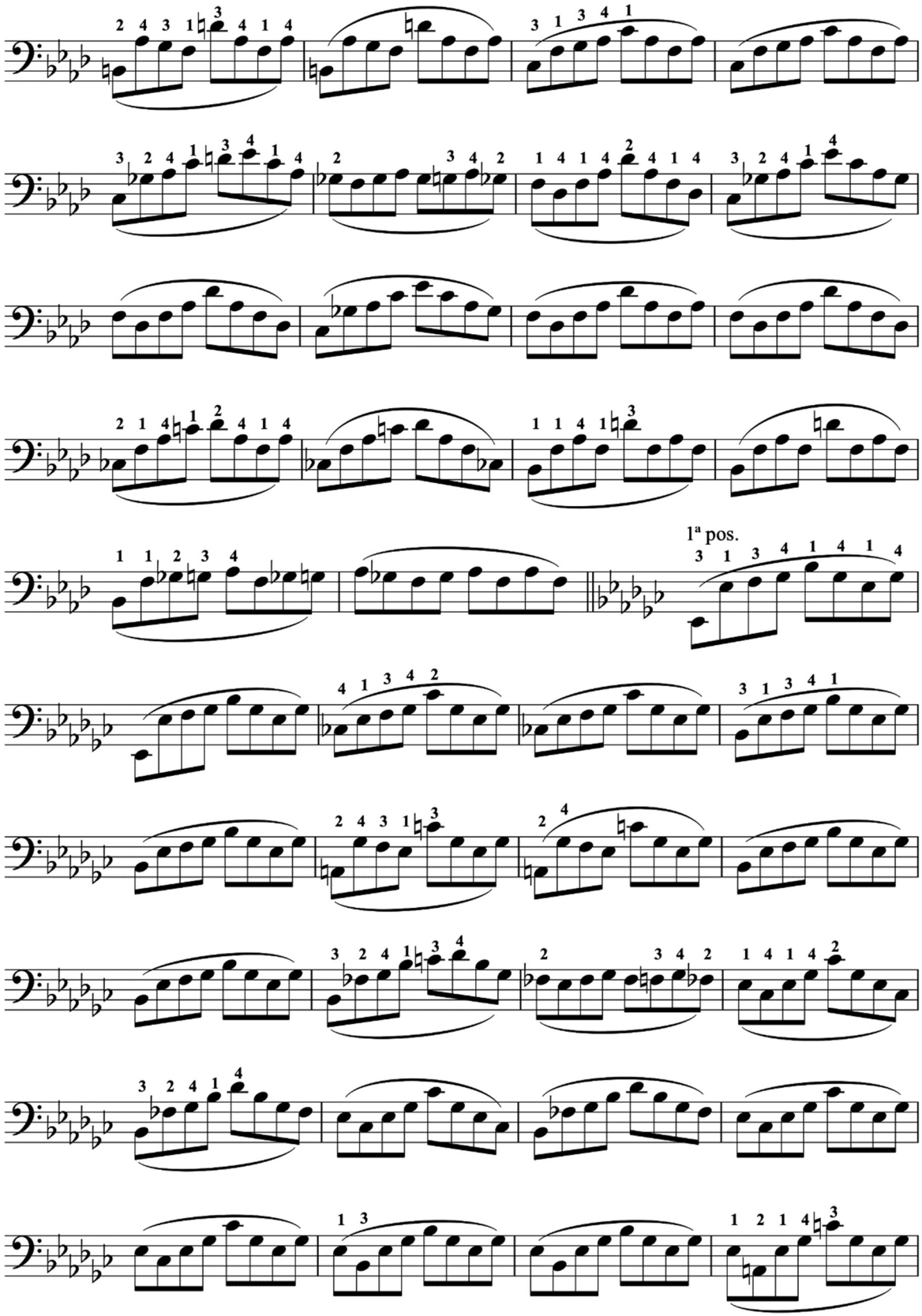
A regularidade de dedilhado me restringe a tocar essas terças da maneira que está marcada. Há, no entanto, muitas pessoas que as tocam da seguinte maneira.

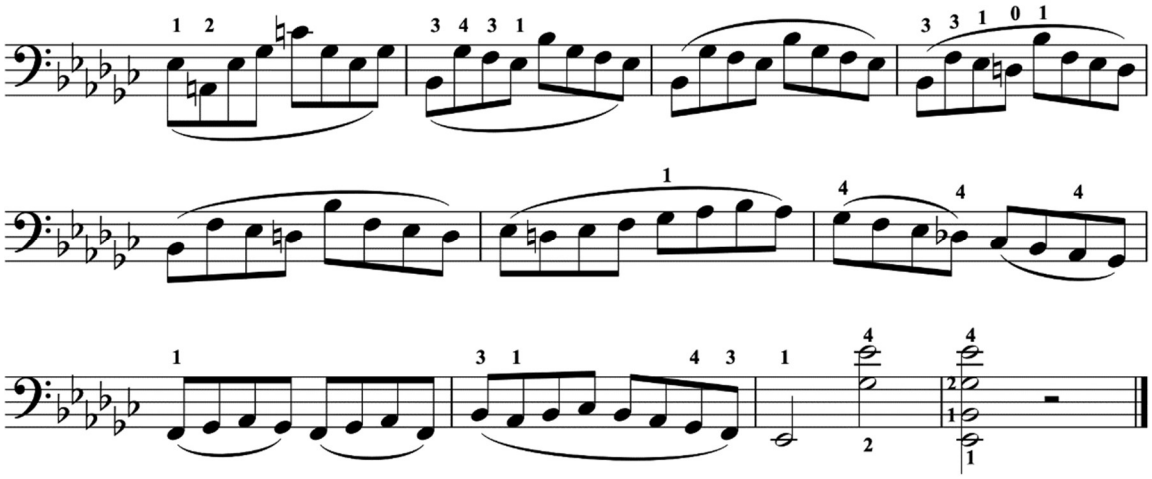


Não posso dizer que esse dedilhado seja absolutamente ruim, pois não conheço qualquer dedilhado ruim, exceto aquele que altera a posição adequada da mão e que, consequentemente, dá origem a uma sonoridade imperfeita e à produção de uma qualidade de afinação ruim, o que não pode se dizer. Mas afirmo aqui dois defeitos. Primeiro, por opor à unidade de dedilhado, o que introduz desorganização da forma de tocar. Segundo, por ser muito limitado quanto às possíveis consequências, enquanto o primeiro é abundante em recursos. Agora eu procuro provar isso pelo seguinte exemplo, no qual empregarei as terças de Sol menor, de Fá menor e,

finalmente, de Mi bemol menor, que foram dadas anteriormente. Por estarem situadas na segunda corda, que está no centro, há mais recursos para esta demonstração.

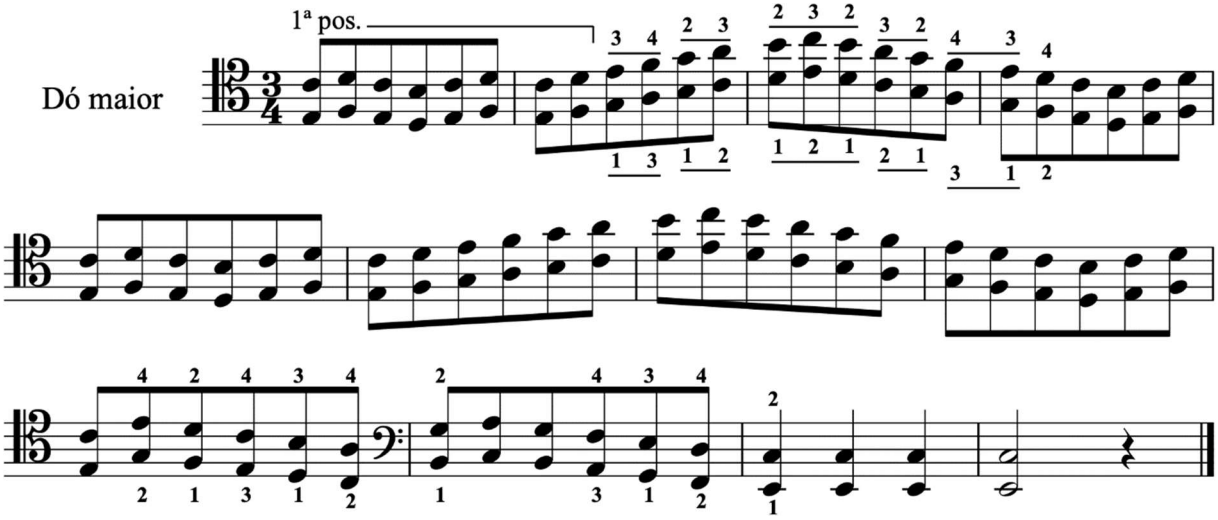



1ª pos.



O exemplo anterior deve ter mostrado completamente a vantagem do primeiro padrão de dedilhado sobre o segundo. Confio que aqueles que antes pensavam ser uma questão de absoluta indiferença qual dos dois padrões empregar mudarão agora de opinião.

Nº 15





Nº 16

Da mesma forma que o anterior, sempre em duas cordas, como as sextas



A mesma passagem um tom abaixo, com o mesmo dedilhado.



Como o exemplo acima, com o mesmo dedilhado.





Existem outras maneiras de dedilhar esta passagem, mas eu prefiro a anterior, por duas razões. Primeiro, porque requer o menor deslocamento da mão. Segundo, porque, por sua regularidade, a mesma passagem pode ser tocada em todas as tonalidades, com o mesmo dedilhado.

Nº 17

Uma das principais causas de desafinação em instrumentos de corda surge por não fixar bem os dedos na corda e levantá-los desnecessariamente, levando a mão a perder a sua firmeza. Encontrei pessoas que nunca tiveram mais de um dedo na corda, de modo que a mão deles aparece no espelho (se é que posso usar a expressão) como se estivesse no gelo. Mas talvez me digam que tocar desafinado é uma prova de falta de ouvido. A isso, respondo que conheci muitas pessoas que cantavam extremamente bem afinadas e, no entanto, tocavam erroneamente. Agora, não há dúvida de que é necessário um ouvido melhor para cantar afinado do que tocar afinado, porque, no primeiro caso, não temos cordas soltas nem vibrações que sirvam como pontos de referência, e o peito é muito mais delicado em sua estrutura do que as cordas de um instrumento. A falha de que falo aqui, de levantar os dedos desnecessariamente, não é de forma

alguma rara. Isso geralmente acontece com pessoas que não praticam cuidadosamente, e algumas delas a retêm por um tempo considerável, se não forem bem instruídas. Agora darei alguns exemplos em que ocorrem notas frequentemente repetidas e que mostrarão a vantagem proveniente de manter os dedos que já foram usados para elas, firmemente pressionados na corda. Desse modo, quando as mesmas notas forem novamente solicitadas, os dedos possam estar totalmente preparados para elas, sem fazer um novo movimento:

Devo observar que as mínimas nas passagens seguintes têm, na realidade, apenas o valor de uma semicolcheia. Destinam-se apenas a mostrar que os dedos que as seguram devem permanecer firmemente pressionados nas cordas durante todo o seu valor.



Deve-se notar que, na passagem anterior, a mão é colocada em uma de suas posições mais amplas, sem extensão.

O segundo compasso da passagem acima requer atenção particular:



Se o segundo dedo, que toca o Si, não for mantido firmemente pressionado na terceira corda, acontecerá que, em vez de estender o quarto dedo para tocar o Sol sustenido na segunda corda, toda a mão avançará. Desse modo, quando o mesmo Si for requisitado novamente, estará muito alto, porque a mão foi movida para cima. Isso não é mera fantasia de minha parte, pois já a observei muitas vezes, ao dar aulas para aqueles que já adquiriram certo grau de proficiência.

Segue outra passagem do mesmo tipo, inteiramente na primeira posição, e com a mesma pressão fixa dos dedos.



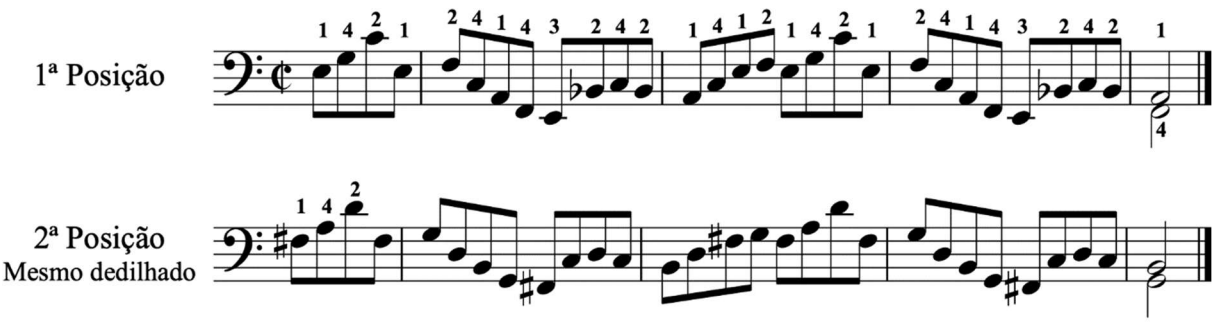


Eu poderia multiplicar esses exemplos ilimitadamente, mas não conseguiria apresentar todos os casos em que é desejável não levantar os dedos desnecessariamente. Entretanto, já foi dado o suficiente para mostrar a necessidade de manter os dedos pressionados e de direcionar a atenção para esta situação. Além disso, independentemente da firmeza da mão a que tende, todos sabem que, ao simplificar os movimentos mecânicos, ganhamos uma grande vantagem.

Nº 18

Se é essencial não levantar os dedos desnecessariamente, também o é não abandonar, sem razão, a posição em que estamos tocando. Se uma passagem pode ser tocada, total ou parcialmente, na mesma posição, não devemos abandoná-la, a menos que a arcada o exija, ou alguma expressão particular requeira uma mudança. Geralmente, é vantajoso permanecer na mesma posição tanto quanto possível.

Aqui segue uma passagem, cuja primeira linha deve ser tocada na primeira posição; a segunda, na segunda posição; a terceira, na terceira posição; e a quarta, na quarta posição.





Aqui está outra passagem, a qual deve ser tocada na terceira posição, sem abandoná-la por um instante.





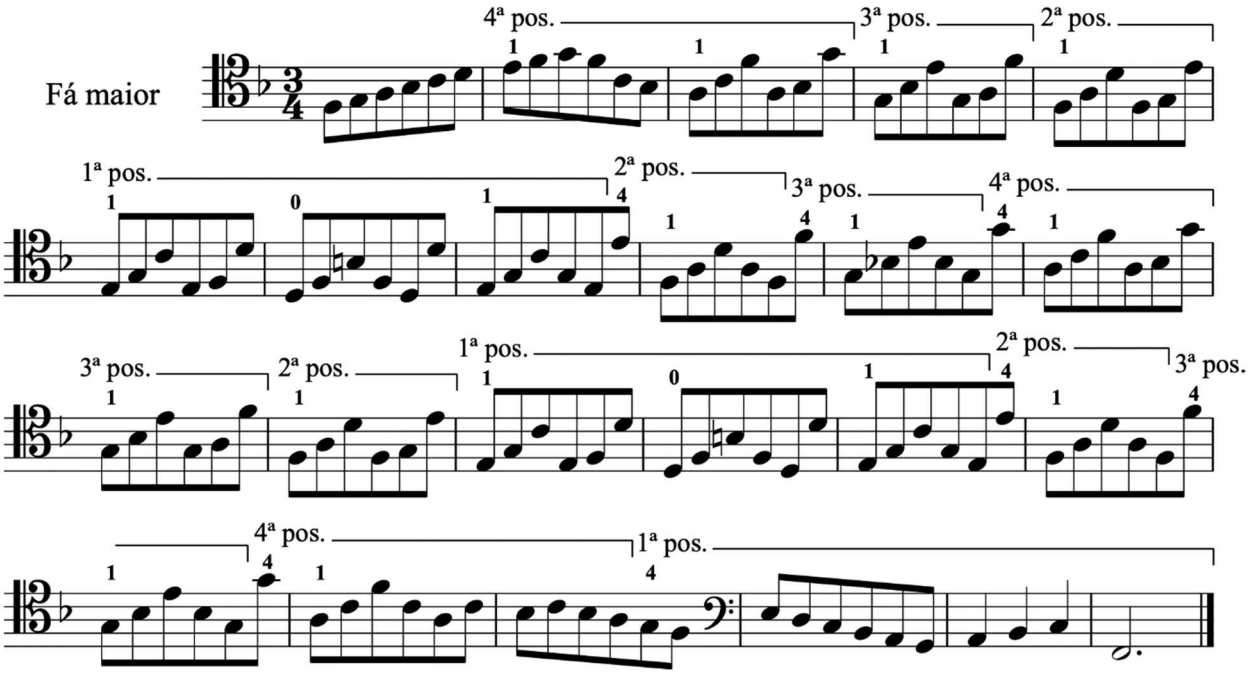
A passagem anterior é comum, mas a seguinte é mais rara e oferece mais recursos por estar no modo menor. Esta deve ser tocada na segunda posição.







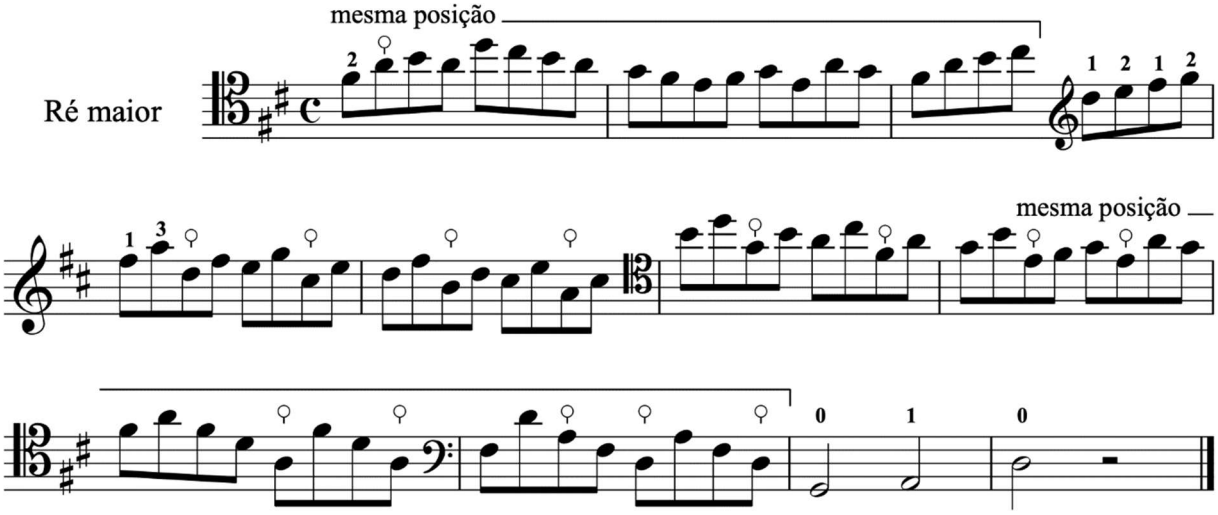
A seguinte passa alternadamente de uma posição para outra, em ascendente e descendente.



O 19º Exercício, na Parte II deste trabalho, forma a conclusão do anterior, pois está inteiramente na meia posição. A prática dessas passagens não deve ser negligenciada, pois são úteis para adquirir um conhecimento profundo da parte inferior do espelho.

Nº 19

Algumas vezes, encontramos passagens nas quais o polegar desce de um grau a outro. Como elas devem ser conhecidas, tentarei agora dar uma ideia delas, escrevendo os exemplos em tonalidades fáceis e sonoras, a fim de facilitar sua compreensão e desempenho. No primeiro exemplo, o polegar sempre desce na primeira corda; os três primeiros compassos servem apenas como uma preparação para isso.



A passagem anterior é muito difícil. Se fosse em tercinas, seria muito mais fácil, pois poderíamos então usar duas cordas, empregando apenas o polegar e o segundo dedo. Aqui, novamente, os primeiros seis compassos servem apenas como uma preparação, e o polegar sempre desce na primeira corda.



Esta maneira de descer com o polegar pode ser praticada em todas as tonalidades. Como por exemplo, aqui segue a mesma passagem uma nota abaixo, com o mesmo dedilhado.



Será facilmente entendido que a mesma coisa pode ser feita nas outras cordas. Por exemplo, aqui está na terceira e quarta cordas, os primeiros seis compassos servindo apenas como preparação. No entanto, o polegar deve sempre desce na terceira corda.



Essas passagens nem sempre ocorrem na dimensão aqui dada. Mas achei aconselhável estendê-los tanto quanto possível, de modo a facilitar o desempenho de seu estudo.

Nº 20

No final do Capítulo sobre as escalas, afirmei que é indispensável em algumas passagens tocar duas notas sucessivas com o mesmo dedo. Mostrarei agora alguns exemplos. Esse padrão de dedilhado, em minha opinião, nunca deve ser utilizado, exceto quando absolutamente necessário, como no exemplo a seguir:

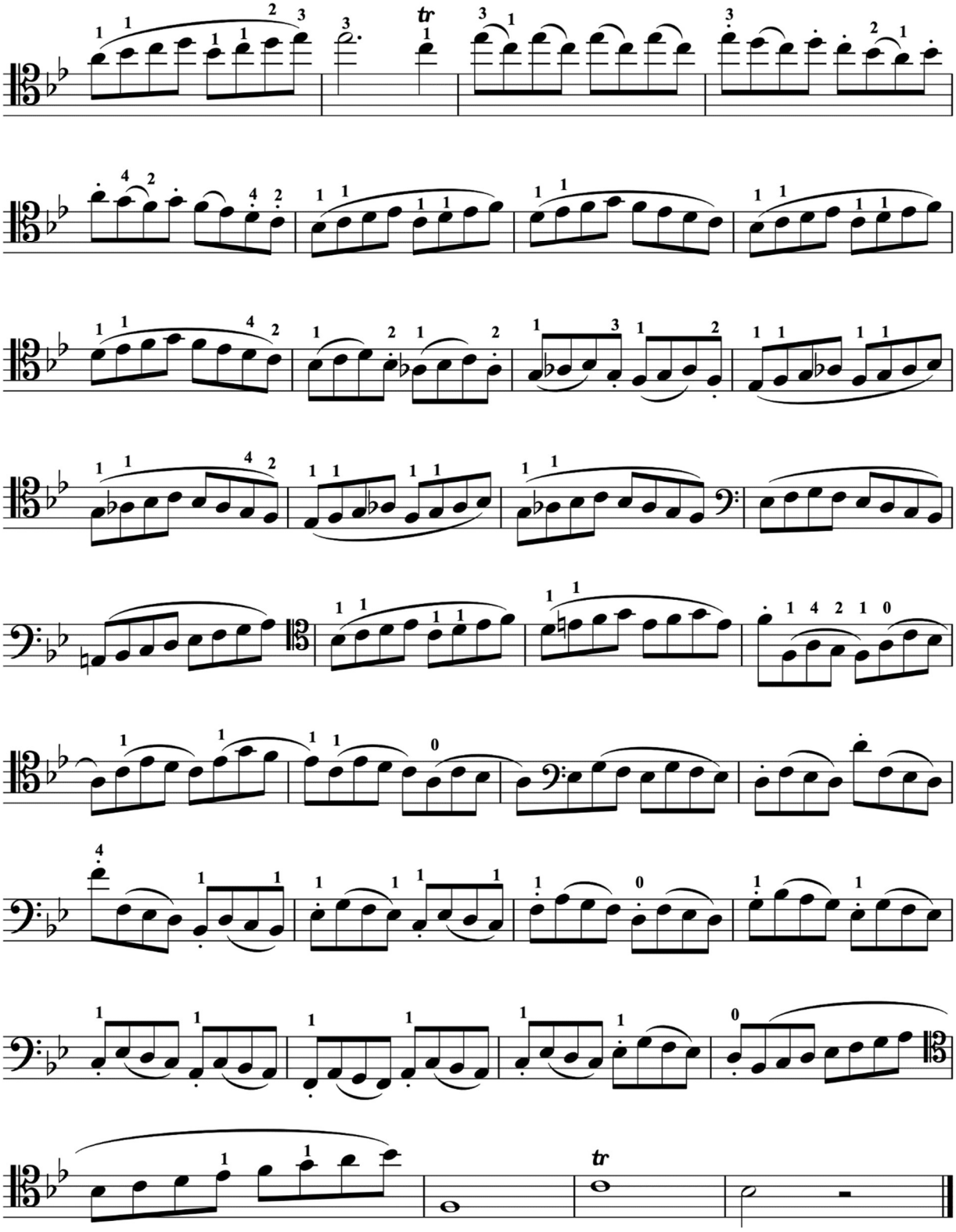
Primeiro exemplo:



Aqui segue outro exemplo, quase semelhante, que me parece igualmente impossível de tocar, sem tocar duas notas sucessivas com o mesmo dedo.

Segundo exemplo:





Aqui está uma terceira passagem, em que o dedo que toca as duas notas sucessivamente desliza sobre o intervalo de uma terça. Esse tipo de dedilhado não é isento de dificuldade, mas essas passagens ocorrem frequentemente.

Terceiro exemplo:



Quarto exemplo:

Da mesma forma como o anterior, com a mesma operação em ascendente e em descendente.



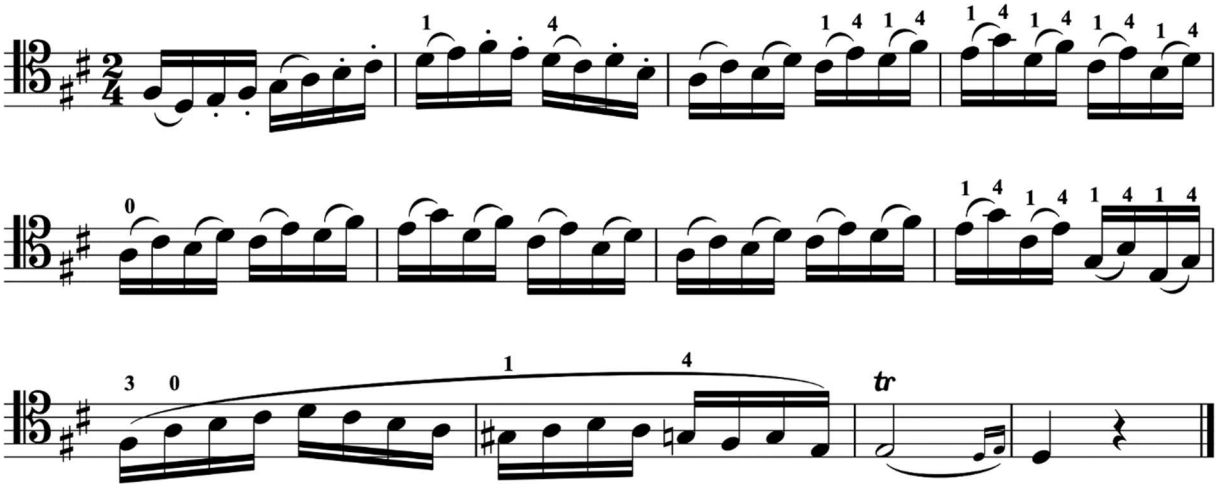
A seguir, mostra-se outra forma de dedilhado dessas passagens, quando são notas curtas, sem tocar duas notas com o mesmo dedo.

Quinto exemplo:



Esta ascensão de um terça é feita com o primeiro e o quarto dedos. Isto pode ser realizado assim, tanto na subida quanto na descida.

Sexto exemplo:



Essa forma de dedilhado responde muito bem, especialmente com o padrão de arcada aqui indicado. Mas, se a subida fosse mais longe, seríamos obrigados a empregar o dedilhado marcado no terceiro exemplo, pois isso se tornaria muito mais difícil, principalmente para corrigir a afinação.

Vamos examinar a mesma passagem um pouco mais extensa, a fim de provar a necessidade de empregar o dedilhado dado no terceiro exemplo, quando a subida é realizada mais longe.

Sétimo exemplo:

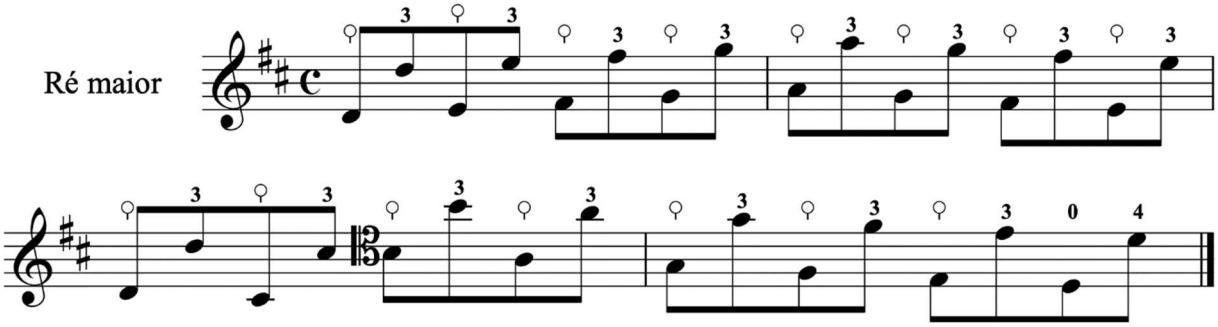


É impossível para mim prever todas as circunstâncias possíveis, em que seríamos absolutamente compelidos a tocar duas notas com o mesmo dedo, pois isso depende da virada das frases, que varia ao infinito. Mas eu acho que, se foi dada atenção aos exemplos anteriores, seremos capazes de julgar, em qualquer passagem que possa ser encontrada, se duas notas devem necessariamente ser tocadas com o mesmo dedo ou se isso pode ser evitado.

Nº 21

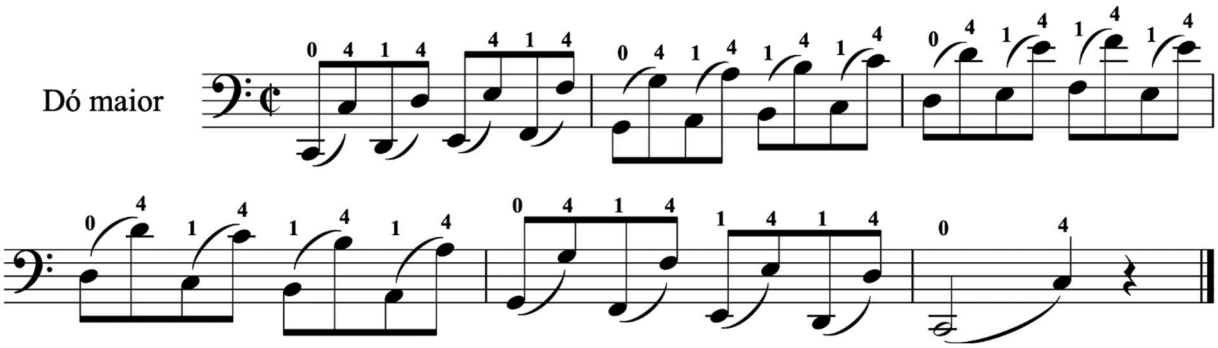
Para executar as oitavas, sendo colocado o polegar, deve-se sempre utilizar o polegar e o terceiro dedo. Isso deve ser feito constantemente, em todas as tonalidades e em todas as cordas.

Exemplo:



Seria inútil dizer mais sobre este assunto, uma vez que o mesmo dedilhado sempre ocorre tanto em tonalidades maiores quanto menores. As oitavas são tocadas da mesma maneira na parte inferior do espelho; ou seja, com o primeiro e quarto dedos.

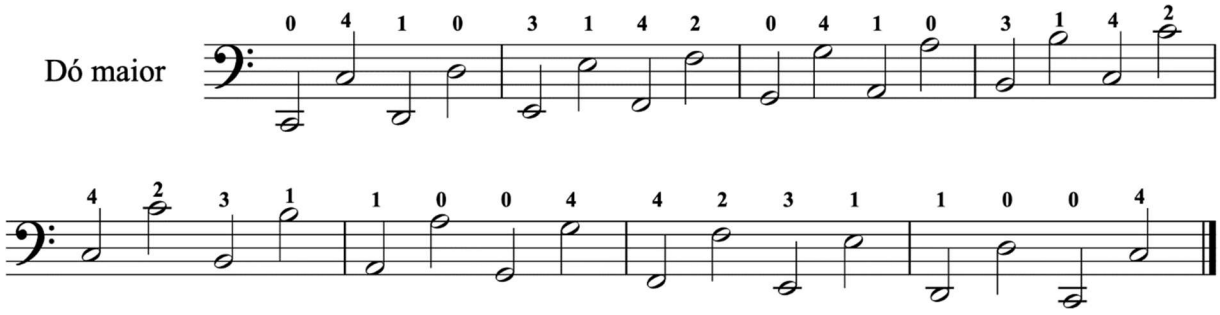
Exemplo:



Mas não é impróprio observar que essa maneira de tocar oitavas na parte inferior do espelho serve apenas para pessoas com uma mão muito grande e forte. Pois, se a oitava for apenas alcançada, o desempenho será fraco, o tom não sairá livremente e a afinação será frequentemente errônea. Outros exemplos são, portanto, desnecessários, já que, dessa forma, o dedilhado é sempre o mesmo em todas as tonalidades. É lamentável que tão poucos possam se aproveitar desse dedilhado, porque as oitavas produzem um excelente efeito quando tocadas dessa maneira e são obtidas com maior clareza e um legato mais perfeito do que quando o arco é obrigado a pular uma corda.

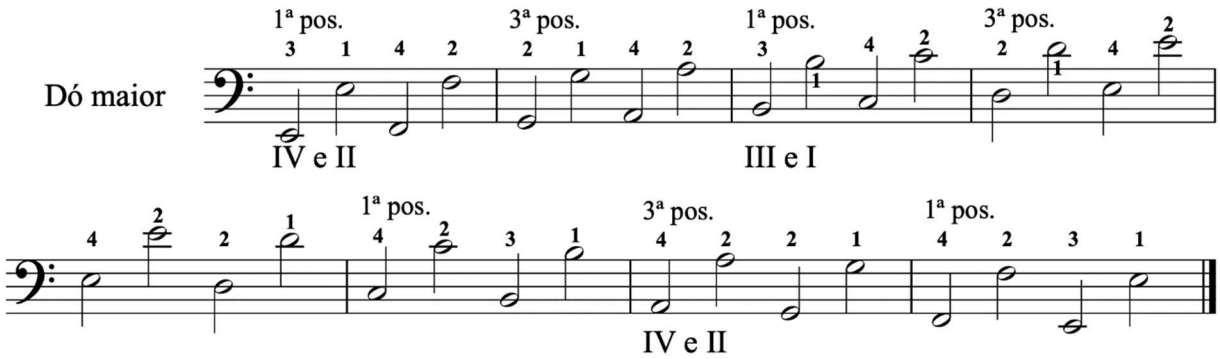
Da seguinte forma, eles podem ser tocados por todos.

Primeiro exemplo:



Aqui vemos uma escala ascendente e descendente de oitavas em Dó, inteiramente na primeira posição, que parece bastante simples e fácil de executar. Mas, se for desejado tocar essas oitavas com certo grau de rapidez, esse dedilhado deve ser abandonado, porque torna o arco irregular, pois o arco nem sempre pula regularmente uma corda, o que será visto imediatamente examinando atentamente o exemplo acima. Às vezes, um padrão de arcada mais difícil é usado para favorecer um determinado dedilhado; e, ao contrário, às vezes, adota-se uma maneira mais difícil de dedilhar, a fim de obter um padrão mais fácil e regular de arcada. Nesse caso, o dedilhado deve cooperar de modo que a arcada seja sempre regular; caso contrário, será impossível tocar as oitavas com precisão e rapidez. Para alcançar este resultado, devemos evitar as cordas soltas tanto quanto possível, e dedilhar quase como o dedilhado de sextas; isto é, não levar mais de duas oitavas em uma posição.

Segundo exemplo:



Omiti as duas oitavas de Dó e Ré, no início do exemplo anterior, para que seja mais compreensível, pois é evidente que não podemos evitar as cordas soltas nelas, devendo ser executadas da seguinte forma.



Tomemos agora a escala de Fá.

Terceiro exemplo:



Quarto exemplo:



Deve ter sido observado que, no segundo, terceiro e quarto exemplos, o arco sempre foi obrigado a pular uma corda. Isso é essencial para a regularidade do desempenho, bem como para a clareza e igualdade de sonoridade.

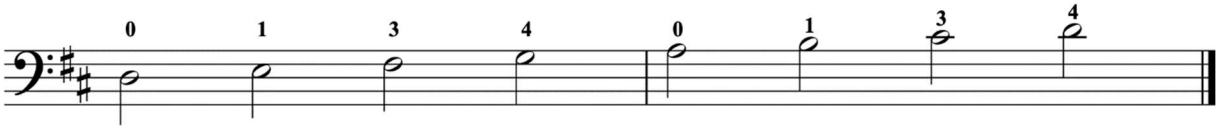
O exemplo seguinte é uma passagem de oitavas subindo gradualmente por semitons e descendo quase de maneira semelhante. Na subida e na descida, passamos de uma posição para outra, observada a mesma forma, que os quatro dedos são empregados em cada compasso.

Exemplo:



Aqui é muito importante notar que, quando qualquer nota é tocada com o quarto dedo na quarta corda, sua oitava é sempre tocada com o segundo dedo na segunda corda. Ademais, quando o quarto dedo toca uma nota na terceira corda, sua oitava é invariavelmente tocada com o segundo dedo na primeira corda. Para essa regra, não conheço qualquer exceção. Por exemplo, em Ré maior, o Fá sustenido e o Dó sustenido são obtidos na segunda e na primeira cordas com o terceiro dedo, na primeira posição.

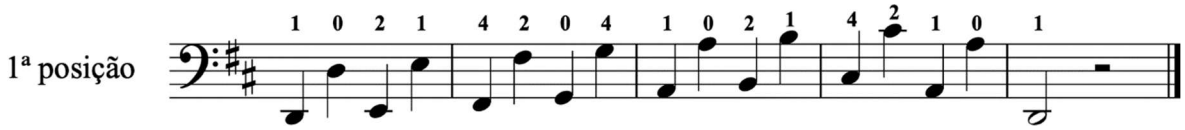
Exemplo:



Se as seguintes notas em Ré maior tivessem que ser tocadas, elas certamente seriam dedilhadas assim:



Mas, se as mesmas notas e suas oitavas tivessem de ser executadas (ainda na mesma tonalidade), o segundo dedo, em vez do terceiro, seria sempre usado para o Fá sustenido e o Dó sustenido. O próximo exemplo verificará essa afirmação.

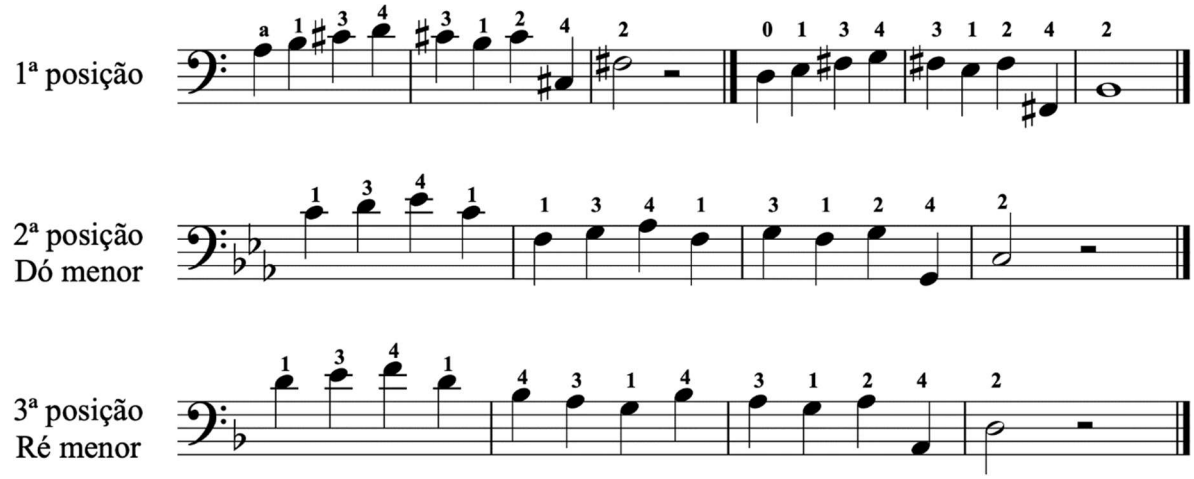


A razão é que o quarto dedo regula este assunto, porque, se o Fá sustenido e o Dó sustenido fossem tocados com o terceiro dedo, isso resultaria em uma posição restrita da mão ao tocar suas oitavas com o quarto dedo.

Exemplo desse dedilhado ruim.



Essa não é uma exceção, mas sim uma regra geral. Pode-se ver que, no Capítulo XVII, mostrei claramente, que nunca deve haver mais do que a distância de um semitom entre o terceiro e o quarto dedos. Como os dedos que tocam uma oitava estão sempre à distância de um tom um do outro, segue-se que qualquer nota tocada com o quarto dedo em uma corda mais grave deve necessariamente ter sua oitava tocada com o segundo dedo em uma corda mais aguda. Essa regra é aplicável em passagens de melodia, em que ocorrem oitavas. As seguintes, por exemplo, são melodias muito comuns, no baixo. Em todas elas, o segundo dedo substitui o terceiro, para que a oitava da nota assim tocada possa ser tocada com o quarto dedo.



Aqui está outra que às vezes ocorre, em que o Sol natural é obtido com o terceiro dedo na segunda corda, na primeira posição.



Este Sol natural é apenas uma nota de passagem, que nem sequer pertence à tonalidade. Acredito que seria muito estranho fazer o quarto dedo descer até ela, pois o seguinte Fá sustenido deve necessariamente ser tocado com o segundo dedo, para que o quarto seja levado à sua oitava. Nesse caso, portanto, a oitava regula o dedilhado. A mesma coisa às vezes ocorre com o intervalo da terça diminuta. Para variar, darei esse exemplo em Si bemol.



Isso talvez possa ser chamado de divergência do dedilhado. Mas, de minha parte, considero-a uma regra perfeitamente simples e natural. Eu poderia me estender consideravelmente sobre esse assunto, mas acho que já disse o suficiente para me fazer entender completamente e permitir que qualquer um aplique essa regra, sempre que necessário.

CAPÍTULO XIII: SOBRE O TRINADO[254]

Não vou perder tempo nem papel na tentativa de demonstrar as batidas do trinado, como se fosse tratar de algo novo, pois todos sabem o que é um trinado; além disso, ele está presente em todas as obras musicais. Eu me limitarei a dar alguns exemplos para a prática, recomendando que se tome cuidado para tornar as batidas muito verdadeiras, que o dedo, ao trinar, caia perpendicularmente na corda e que as batidas sejam feitas sem força ou rigidez. Também é necessário observar que o dedo deve cair sempre no mesmo lugar da corda.

Existem muitas pessoas que, pensando em adquirir força, enrijecem o dedo e, consequentemente, estendem ou avançam de tal maneira que um trinado com uma segunda maior aumenta para uma terça, e um trinado com uma segunda menor se torna maior que uma segunda maior. Não se suponha que essa falha pertence exclusivamente aos iniciantes, pois notei isso na performance de alguns artistas célebres. É um mau hábito que, uma vez adquirido, é muito difícil de corrigir.

Não se deve imaginar que o trinado mais rápido é o mais belo, pois, para chegar a esse mérito, as batidas devem ser feitas com a maior igualdade, de modo que o ouvido seja capaz de apreciar claramente os dois sons que formam o trinado. Entre pessoas de bom gosto, também se considera que as batidas não devem ser feitas tão rapidamente em um Adágio, como em um movimento rápido e brilhante, pois, quando é rápido demais, torna-se confuso.

É um velho erro supor, e mero charlatanismo afirmar, que as batidas do trinado devem ser feitas com muita força, como por um martelo etc., pois será prontamente entendido que uma repetição contínua de notas como essa, formando o trinado pertence mais à agilidade do dedo do que à força. O dedo deve ser levantado o mais alto possível e deve haver o cuidado de fazê-lo cair perpendicularmente na corda, para que, ao descer, à distância no ar seja maior e, então, um pouco mais do que seu próprio peso seja suficiente para produzir o trinado claramente. Também deve ser lembrado que quando a força é empregada, é acompanhada da rigidez. Uma prova do que adianto, especificamente, é que homens com a força de um Hércules foram incapazes de obter um bom trinado no violino, enquanto mulheres extremamente delicadas são conhecidas por tocá-lo com mais beleza. Isso mostra que o mérito do trinado depende, como já

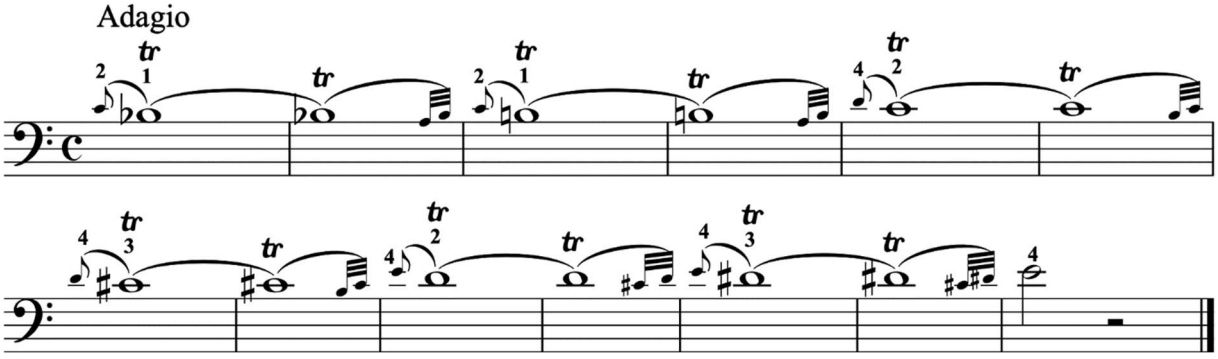
[254] [N. T.] Por meio da análise comparativa das duas edições publicadas em inglês, de Bishop e Lindner, percebemos que, desde o Capítulo XIII, na edição trilíngue, Lindner deixa o texto mais conciso, mantendo apenas as informações importantes. Dessa forma, o editor omite os trechos em que o autor exemplifica e reflete um pouco mais sobre a temática, em uma escrita que estabelece praticamente um diálogo com o leitor.

observei, da pressão perpendicular, da igualdade e da agilidade do dedo, e pouquíssimo da força.

Essa, então, é minha firme convicção a respeito do trinado, que sem dúvida vai de encontro aos meus oponentes, mas isso não me fará mudar de opinião, nem impedirá que eu pratique o trinado de acordo com os princípios aqui dados enquanto eu não tiver gosto em meus dedos.

Como já falei sobre o trinado no Capítulo sobre a posição da mão, peço que o seja novamente referido, a fim de evitar repetições desnecessárias neste local.

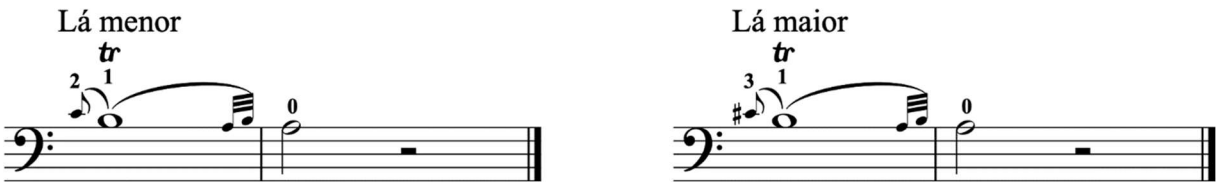
O seguinte é o primeiro trinado que proponho como exercício. O dedilhado marcado abaixo da nota longa deve permanecer firmemente pressionado na corda, enquanto a indicação de dedilhado colocada imediatamente acima da *apogiatura* indica o dedo que deve articular no trinado.



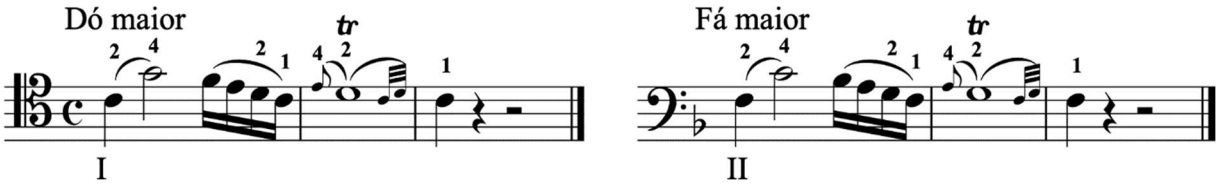
Esse trinado tem a vantagem de exercitar todos os dedos e deve ser praticado nas quatro cordas.

Quase todos os trinados da parte inferior do braço são feitos com o quarto dedo ou mínimo. Só na primeira posição é que podem ser feitos com o segundo dedo, em tonalidades menores, e com o terceiro, em tonalidades maiores, porque a sua volta é feita usando a corda solta.

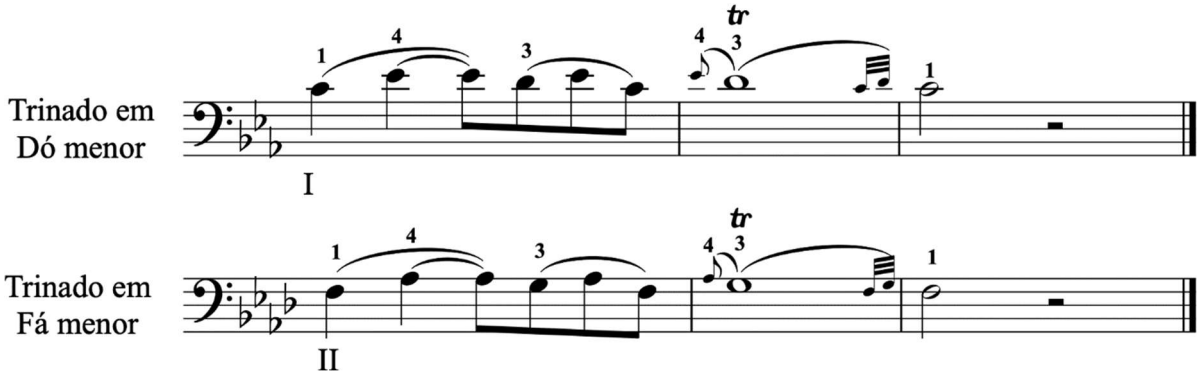
Exemplo:



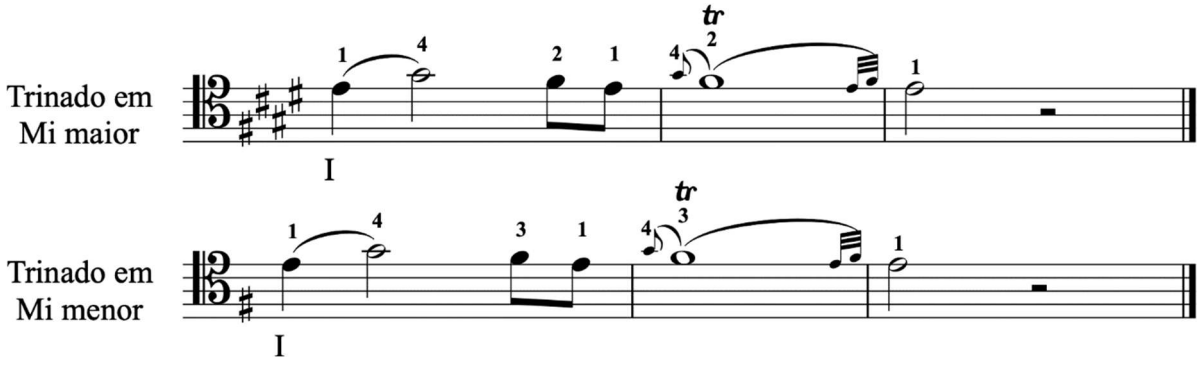
A mesma coisa ocorre nas outras três cordas. Contudo, em todas as outras posições, o quarto dedo é usado.



Os trinados com a segunda menor são mais difíceis, pois o quarto dedo precisa fazer as batidas sozinho, sem o auxílio do terceiro dedo que, deve ficar firme pressionando a corda. Praticá-los exige, portanto, muita paciência e perseverança. Existem algumas pessoas que tocam muito bem, mas que nunca fazem um trinado, sendo totalmente persuadidas de que seria impossível para elas fazê-lo. Acho, porém, que elas queriam paciência, em vez de habilidade, pois todos podem adquiri-lo se for devidamente estudado. Por exemplo, para executar os seguintes trinados com a segunda menor, se o terceiro dedo não for colocado perpendicularmente na corda e muito perto da unha, ele não pode ser arredondado corretamente e, consequentemente, o dedo mínimo, sendo mantido tão longe da corda, encontra grande dificuldade em alcançá-lo. Logo, não consegue fazer as batidas do trinado.

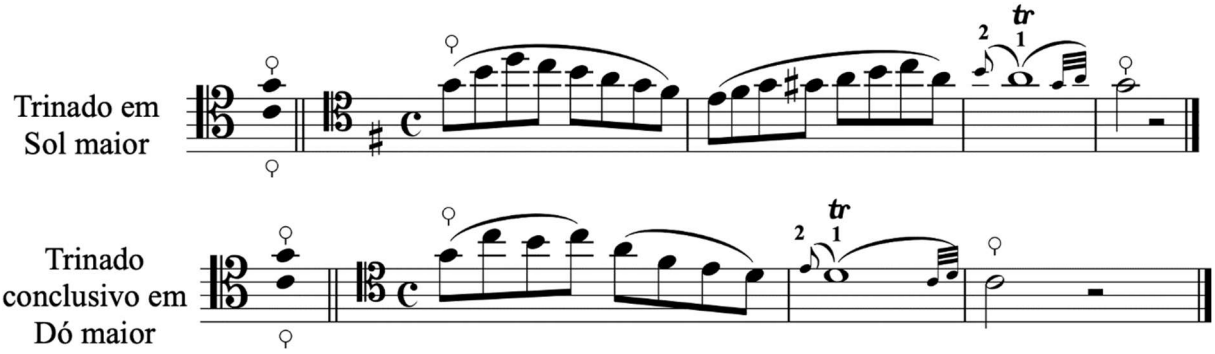


Os trinados em Mi maior e Mi menor, na primeira corda, são talvez as mais difíceis do violoncelo, porque a mão é colocada contra aquela parte do braço que une o corpo do instrumento. Se o braço for curto, tornam-se muito cansativos.

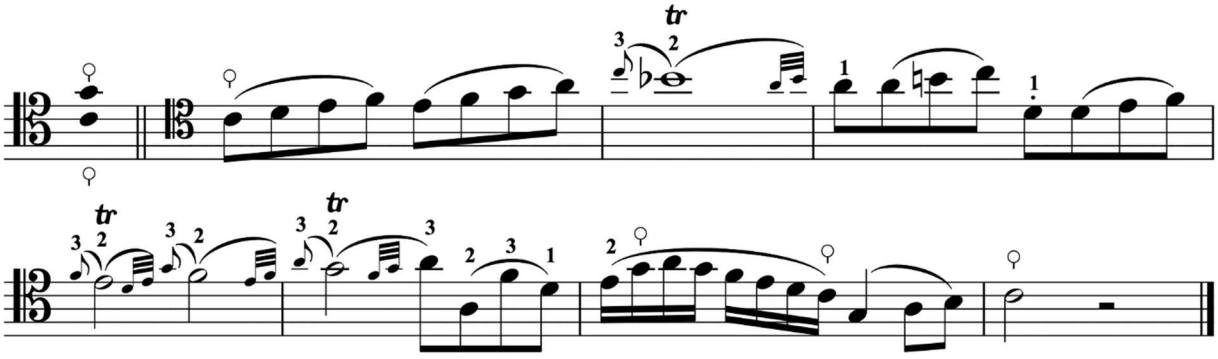


Não darei exemplos de todos os trinados, pois quem deseja se exercitar deve fazê-los em todas as cordas e em todas as posições.

Quando o polegar é colocado em uso, a maioria dos movimentos são feitos com o segundo dedo, porque o polegar é quase sempre colocado sobre a tônica, como vimos anteriormente. Por exemplo, coloque o polegar em Sol e Dó e teremos os trinados finais nas tonalidades de Sol e Dó.

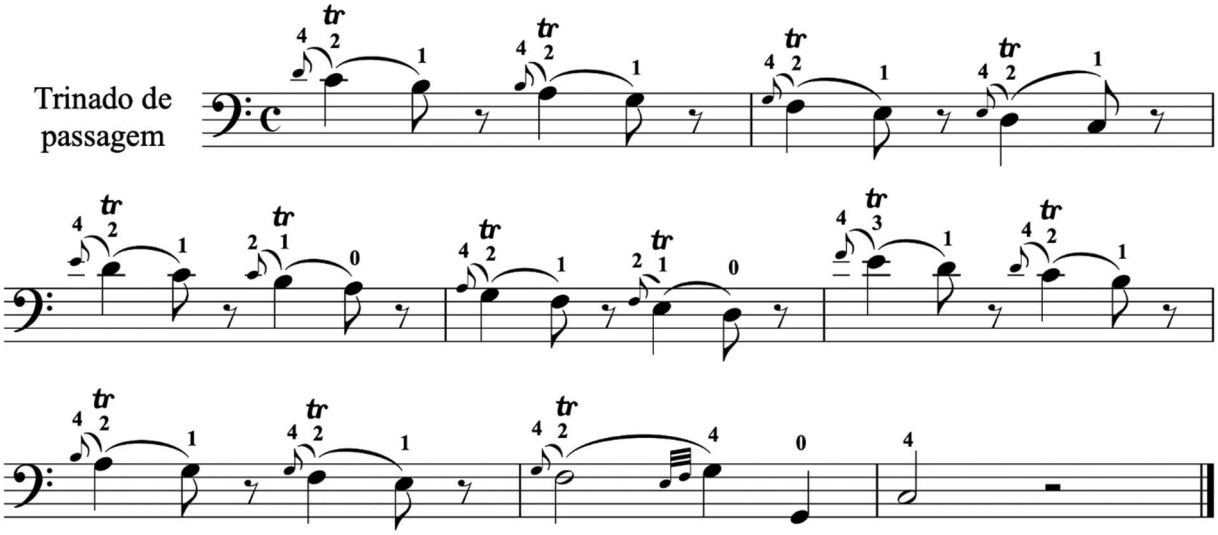


Como todos os trinados não são conclusivos, segue-se que alguns podem ser feitos com o terceiro dedo. Agora vou dar uma passagem que ocorre com muita frequência, cujos trinados com o terceiro dedo são suficientemente frequentes para provar que não devemos deixar de praticá-los. Permanecemos na mesma posição o tempo todo, cuidando para manter o polegar bastante firme em seu lugar.



As observações anteriores devem ser suficientes para dar uma ideia deste estudo. O trinado não deve ser negligenciado de forma alguma; na verdade, deve ser praticado com todos os dedos, pois nada pode lhes conferir maior leveza, agilidade e precisão.

Existe ainda outro tipo de trinado, chamado trinado quebrado ou interrompido, o qual a seguir temos um exemplo.



Há, além disso, muitos pequenos ornamentos, como *pincé, demi-cercle, trois quarts de cercle*[255] e outros, cujos nomes mal conheço, pois mudam com a moda, como bijuterias. Não tratarei deles aqui, pois serão considerados perfeitamente fáceis por aqueles que são capazes de fazer o trinado bem. Mas há uma coisa de grande importância que não devo esquecer de mencionar: ao executar o trinado, a mão não deve fazer qualquer movimento. É apenas o dedo

[255] [Nota da Ed. de Bishop] Esses são nomes de ornamentos antigos em francês sobre os quais não existem descrições de nenhum exemplo musical, exceto o *pincé*, que apenas Rousseau explica e que parece corresponder ao antigo ornamento chamado (infelizmente se encontra apagado na edição). [Segundo Quantz, o ornamento *pincé* significa o mesmo que *mordente* (QUANTZ, Joham Joachim. On Playing the Flute: the classic of baroque music instruction. 2ª Ed. Tradução: Edward R. Reilly. New York: Broadway, 1985. p. 97.)]

ou os dedos usados para fazer as batidas que devem subir e descer. Tenho visto muitas pessoas trinarem com o pulso, mas isso não é um verdadeiro trinado. É um mero tremor, que normalmente é resultado da rigidez ao tentar tocar com força.

N. B.[256] Todos os exemplos dados neste capítulo devem ser executados muito lentamente, com o objetivo de tornar os trinados muito longos.

CAPÍTULO XIV: SOBRE A NECESSIDADE DE COMPARAR OS UNÍSSONOS E OITAVAS PELAS CORDAS SOLTAS

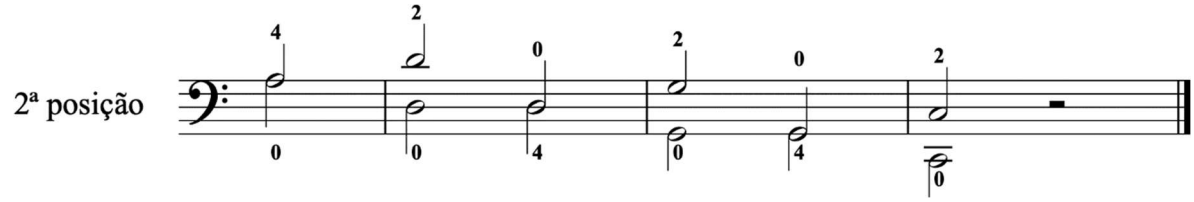
Dificilmente se acreditará como é necessário examinar de tempos em tempos, enquanto estudamos, se estamos afinados com as cordas soltas, o que deve ser feito comparando os uníssonos e as oitavas por elas. Isso não deve de forma alguma ser desconsiderado. Para mim, que neste lugar estou ditando aos outros, não hesito em dizer que, se um violoncelo estranho fosse colocado em minhas mãos, apostaria que os primeiros sons que dele tiraria seriam errôneos. Eu afino, se necessário, provo os uníssonos e as oitavas em todas as posições e, após essa operação, que me dá um conhecimento do espelho, toco o menos desafinado possível. Aqui segue uma ideia da maneira que isso é praticado.

Na primeira posição, há apenas três oitavas.



Na segunda posição, há três uníssonos e três oitavas.

[256] [N. T.] Decidimos manter a locução em latim N. B. (Nota Bene), que significa note bem, usada quando o autor quer chamar a atenção do leitor para um aspecto importante, como é o caso aqui da realização do arco separado.



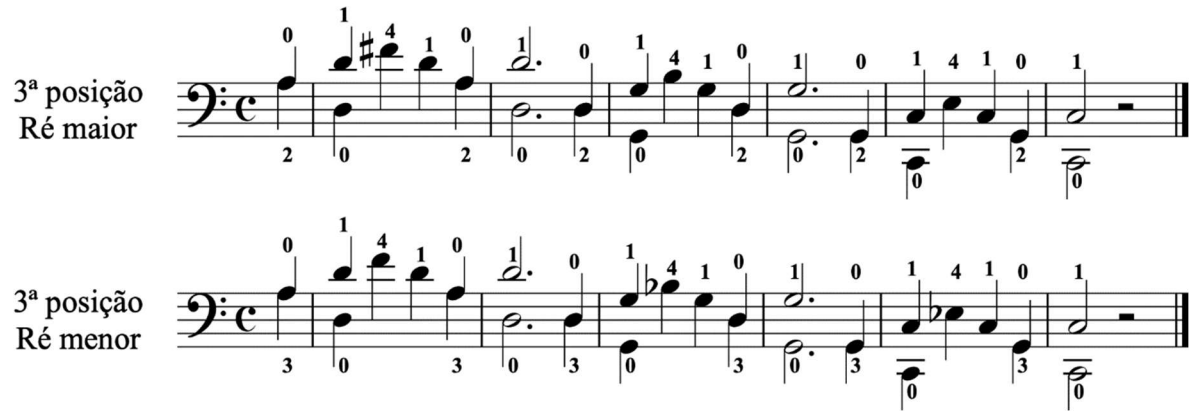
O próximo exemplo é do mesmo tipo que o anterior e servirá para dar maior segurança à mão.



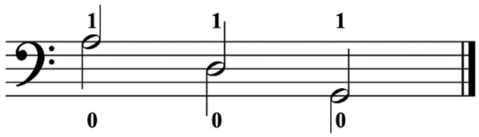
Nessa segunda posição, na tonalidade de Dó menor, existem apenas três oitavas e nenhum uníssono.



Na terceira posição, há três uníssonos e três oitavas, tanto em tonalidade maior quanto em menor. Começaremos com a maior.



Na quarta posição, há apenas três uníssonos, feitos com o primeiro dedo.



Esses exemplos serão suficientes para nos assegurar de que tocamos as posições perfeitamente adequadas. Não falo aqui de frações das posições que serão mencionadas mais adiante. Onde não há corda solta, nenhuma prova pode ser feita. Além disso, quando começamos a tocar um instrumento, devemos permanecer um tempo considerável nas tonalidades das cordas soltas, para adquirirmos uma afinação adequada. Não posso deixar de dizer neste lugar que há muitas pessoas que, quando solicitadas a comparar os uníssonos e as oitavas pelas cordas soltas, a fim de verificar se estão tocando muito alto ou muito baixo, imediatamente seguram as cravelhas e começam a afinar. Mas, neste caso, os dedos erram com muito mais frequência do que as cravelhas. Se quisermos tocar com uma afinação justa, devemos primeiro deixar o instrumento bem afinado. Então, ouvir atentamente nosso desempenho e, munidos de paciência, criticar com rígida severidade.

CAPÍTULO XV: OBSERVAÇÕES SOBRE A FORMA DE AFINAR O INSTRUMENTO

Saber como afinar é uma questão mais importante do que geralmente se acredita. Um violino precisa ser afinado com muito mais frequência do que um violoncelo, porque sua primeira corda é muito delicada e quebra com frequência. Já as quatro cordas do violoncelo são muito fortes e raramente quebram, nem se alteram muito depois de terem atingido sua tensão. Ao adotar a afinação de outro instrumento, devemos primeiro observar cuidadosamente se nosso Lá está muito alto ou muito baixo e, em ambos os casos, se é muito ou pouco. Nós temos que girar a cravelha apenas o suficiente e necessário, pois, se caso continue a movê-las para cima e para baixo, seremos obrigados a afinar com muita frequência. Entretanto, se nós simplesmente subirmos ou abaixarmos a corda o quanto for realmente necessário, o instrumento permanecerá afinado por mais tempo.

Há uma coisa que é muito difícil de evitar: tocar o Lá muito alto, cuja razão pode ser, talvez, o desejo de ouvi-lo distintamente. Por exemplo, quando o Lá é tirado de um violino para outro, e de um violoncelo para outro, o momento de estar exatamente afinado é aquele em que

a corda, vibrando precisamente em uníssono com aquela de onde a nota foi tirada, induz a crença de que apenas o último é ouvido, contra qual tipo de ilusão é muito difícil se proteger. O arco é então pressionado com mais força na corda, a cravelha é girada e o ponto exato de afinação é perdido. Isso é tão verdadeiro que, se oitenta músicos tomassem o Lá um do outro, em sucessão regular, e a afinação do primeiro fosse comparada com a do último, descobriria que o tom subiu pelo menos um quarto de um tom. Essa é uma experiência que já vi muitas vezes feita por músicos bem organizados, e sempre com o mesmo resultado. Em resumo, suponhamos que dez, em oitenta, tenham acertado o tom. Porém, a menor variação repetida setenta vezes pelos outros produz uma diferença considerável. Daí a razão pela qual, em uma orquestra bem ordenada, o violinista principal dá o Lá para todos os músicos, um após o outro. Mas mesmo isso não impede aqueles que falham em ajustar as cravelhas de afinar novamente diretamente. Assim, metade do tempo ocupado em um concerto é gasto em afinar os instrumentos — um aborrecimento insuportável, contra o qual não se pode declamar muito alto.

No que diz respeito à afinação das quatro cordas, sempre se toca com força e as vibrações das cordas não são ouvidas, não podemos ter certeza de estarem bem afinadas. Isso ocorre porque, mesmo que um instrumento esteja perfeitamente afinado, ao aplicar mais pressão do arco na primeira corda do que na segunda, a primeira parecerá excessivamente alta. A razão disso é que o peso do arco terá aumentado a tensão dessa corda. Isso possivelmente pode explicar por que muitas pessoas, a quem um instrumento pode ser apresentado tão perfeitamente afinado quanto pode ser, ainda assim não conseguem deixar de ajustar as quatro cravelhas antes de começarem a tocá-lo. Mas, se o arco for passado levemente entre as duas cordas e, em seguida, retiradas para ouvir claramente suas vibrações, dificilmente falharemos em afinar corretamente. Em geral, aqueles que ocupam mais tempo na afinação são pelo menos perfeitamente afinados.

Outra coisa que não é inútil observar: quando a distância do tom é considerável, como um semitom ou três quartos de tom muito alto, seria inútil tentar tocar o Lá perfeitamente correto, pois, ao abaixar as outras três cordas, a afinação do Lá aumentará quase meio quarto de tom. A razão disso é óbvia: sendo a tensão feita no estandarte pelas quatro cordas, ao abaixar as três cordas inferiores, o equilíbrio é restaurado, e a primeira corda adquire assim um pouco mais de tensão do que antes das outras serem afrouxadas. É o mesmo se a afinação do instrumento for muito baixa e o Lá for considerado correto, pois, ao puxar as outras três cordas, o equilíbrio é restaurado e sua tensão aliviada na primeira se torna muito baixa. Isso pode ser demonstrado matematicamente, por comas e frações de comas, assim como demonstramos que dois e dois são quatro. É o efeito do balanço [da tensão no estandarte]. O método para evitar o

inconveniente acima é abaixar todas as quatro cordas sucessivamente, o mais próximo possível da afinação, e depois tocar o Lá. Se essa precaução não for tomada, um músico seria insuportável, quando envolvido em uma orquestra. Pois, se a circunstância mencionada anteriormente fosse adicionada, em um grau tão pequeno, à falha de girar constantemente as cravelhas, ele não estaria afinado em meia hora. Disso, parece que o mau giro resulta, na maioria dos casos, menos de um ouvido imperfeito, do que de um modo de proceder defeituoso.[257]

CAPÍTULO XVI: SOBRE AS VIBRAÇÕES E A CONSONÂNCIA DOS TONS

O assunto deste capítulo está, eu receio, além da minha aptidão. Para tratá-lo plenamente, é necessário um conhecimento de filosofia natural e matemática, enquanto eu simplesmente entendo de música. Mas estou tão completamente convencido de que um conhecimento da relação existente entre as vibrações é necessário para se obter precisão de afinação, além de se produzir uma sonoridade pura que agora devo declarar ter aprendido mediante uma longa familiaridade com as quatro cordas do violoncelo, e se esforçar para demonstrar, ou melhor, para tornar evidente a qualquer um que coloque seus dedos naquele instrumento se os sons que ele produz são verdadeiros ou falsos. No prosseguimento deste objetivo, devo cuidadosamente abster-me de empregar termos científicos, para que, no final, não me torne ininteligível para mim mesmo. Vou tentar falar como um músico para músicos. Caso este esboço apenas induzir alguém completamente familiarizado com o assunto a reescrever o todo, de uma maneira ainda mais útil para nossa arte, eu devo pelo menos ter feito algum bem, e esse pensamento me encoraja.

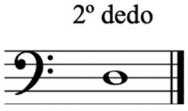
Comecemos com o conhecimento dos uníssonos e toquemos Sol na quarta corda com o segundo dedo.



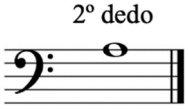
Deixe o arco tocar esse Sol apenas na quarta corda, e então você verá a terceira corda, Sol, vibrar em todo o seu comprimento.

[257] [N. T] A edição de Lindner resume este capítulo com as informações de maneira sucinta, excluindo totalmente todas as exemplificações que o autor menciona em sua primeira edição.

Agora pegue, de maneira similar, o Ré na terceira corda, conforme indicado no próximo exemplo, e você perceberá a segunda corda, Ré, vibrar em todo o seu comprimento, o que produz o mesmo efeito.



Por fim, pegue o Lá na segunda corda com o segundo dedo e ainda assim o mesmo efeito será produzido.



Aqui, então, estão duas ressonâncias, embora apenas uma corda seja tocada. Repita o experimento nas três cordas uma após a outra, como você fez antes, e cada vez pare com outro dedo a corda solta que deu o uníssono. Você ouvirá que a corda na qual você está tocando produz uma ressonância, menos prolongada e cheia. Isso já é algo em relação à qualidade do som. Vamos agora examiná-lo em relação à exatidão da afinação, repetindo a mesma operação e colocando o segundo dedo no Sol da quarta corda, sobre um coma muito alto ou muito baixo, pois é bom saber que, se o dedo não estiver muito distante da afinação, o uníssono ainda ressoará, embora um pouco mais fraco. Agora coloque o segundo dedo na quarta corda, um coma muito baixo, e puxe o arco forte por esta corda. Então, tire-o e ouça as vibrações de ambas as cordas. Você ouvirá um som falso e desagradável, que surge dessas vibrações não serem isócronas. Se essa experiência for feita em uma sala grande e sonora, o efeito será horrível. Porém, se colocarmos o dedo exatamente certo, as duas ressonâncias se fundirão perfeitamente e produzirão um som admirável. O mesmo efeito resultará no caso dos outros dois uníssonos.

Esses são os três uníssonos naturais que temos no violoncelo, mas as relações das vibrações são muito mais extensas. Isso é o que agora tentarei tornar audível e até visível, se isso puder ser feito. Pode não ser inútil observar que, de todas as consonâncias, o uníssono é o mais difícil de tocar perfeitamente correto. Começaremos com a quarta corda, Dó, porque, quanto mais grave os sons, mais sensível e prolongada são suas vibrações. Portanto, vejamos quais são as diferentes vibrações desta quarta corda.

Vimos, no Capítulo sobre Harmônicos, que eles surgem na ordem das oitavas 12º, 15º, 17º, 19º e 22º, que é a terceira oitava. Devo pedir ao leitor que dê uma olhada nesse capítulo novamente, se não estiver fresco em sua memória, pois ele verá que as distâncias que produzem os harmônicos são realmente os diferentes pontos de vibração da corda. Para demonstrar isso

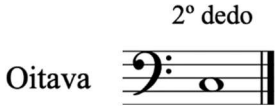
claramente, escreverei o Dó da quarta corda como uma semibreve e indicarei os diferentes pontos de vibração.



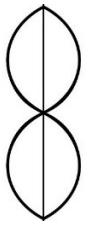
Dó - 4ª corda - corda solta

Para nos certificarmos de que estes são os pontos corretos de vibração desta corda Dó, vamos tocar cada um deles separadamente nas outras cordas, começando com a oitava, e assim sucessivamente. Esta quarta corda, por sua vibração, deve cada vez emitir os mesmos sons que extraímos de outra corda.

Toque o seguinte Dó, na terceira corda, com o segundo dedo.

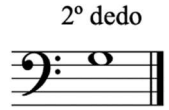


Puxe o arco com firmeza e depois tire-o. Assim, você ouvirá e verá as duas cordas vibrarem, ou seja, a terceira corda na qual você está tocando e a quarta corda por sua oitava. Para ter certeza desse fato, comece de novo e, assim que retirar o arco, pare a vibração da terceira corda e você ainda ouvirá o mesmo som continuado por algum tempo pela vibração da quarta corda. Se você dúvida disso, tente novamente e, depois de retirar o arco, pare a vibração de ambas as cordas e você não ouvirá nada. Deve-se observar que não é o Dó grave da corda solta que é ouvido, mas sua oitava, que é o uníssono do Dó, que é extraído da terceira corda. Por fim, se você começar mais uma vez e observar atentamente a corda Dó, verá que ela vibra em duas partes, como nesta figura.

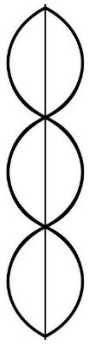


Passemos agora para a décima segunda, que é o seguinte Sol:

12ª ou oitava da quinta



Toque este Sol na terceira corda, com o segundo dedo, puxe o arco e você verá a quarta corda vibrar. Pare a vibração da terceira corda, depois de passar o arco por ela, e você ainda ouvirá o mesmo som continuado por algum tempo pela vibração da quarta corda. Observando atentamente a vibração dessa quarta corda, você verá que ela se divide em três partes, conforme a figura a seguir:

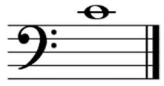


Aqui, então, um segundo ponto de vibração é determinado. Esta experiência prova que a quarta corda vibra por sua décima segunda, que é uníssono do Sol apenas feito na terceira corda. Se você tocar o mesmo Sol 

na segunda corda, com o segundo dedo, você terá uma ressonância a mais do que no experimento anterior; porque, independentemente da quarta corda, Dó, que ressoará por sua décima segunda, a terceira corda, Sol, ressoará por sua oitava. Neste caso, portanto, três cordas entram em vibração para dar o mesmo som, o que o torna muito cheio e harmonioso.

A décima quinta, ou segunda oitava, é o Dó seguinte:

15ª ou segunda oitava



Toque este Dó na primeira corda, puxe o arco e a quarta corda vibrará em sua segunda oitava. Neste caso, ele vibrará em quatro partes iguais. Mas não será tão fácil ver essas vibrações, como nos dois experimentos anteriores, embora possam ser ouvidas igualmente bem. Se você parar a vibração da primeira corda, ainda ouvirá o mesmo som continuado pela vibração da quarta; e, se você tocar este mesmo Dó na segunda ou na terceira corda, o mesmo efeito será produzido.

O décimo sétimo é o Mi seguinte:

17ª ou segunda oitava da terça



Toque este Mi na primeira corda, puxe o arco e a quarta corda vibrará na décima sétima, dividindo-se em cinco partes iguais. Se você parar a vibração da primeira corda, ainda ouvirá o mesmo som continuado pela vibração da quarta. E, se você tocar este mesmo Mi na segunda ou na terceira corda, o mesmo efeito será produzido.

O décimo nono é o Sol seguinte:

19ª ou segunda oitava da quinta



Toque este Sol na primeira corda, puxe o arco e a quarta corda se dividirá em seis partes iguais e vibrará na décima nona. Deve-se observar que aqui obtemos três ressonâncias para um som, pois a primeira corda vibra pelo tom Sol que extraímos dela, a quarta vibra por seu décimo nono e a terceira corda, que é Sol, vibra por sua segunda oitava. Isso, então, me parece ser a razão pela qual esse tom é muito sonoro e prolongado, quando é considerado adequado. Porém, quando o dedo não é colocado exatamente no lugar onde deveria estar, o som se extingue assim que o arco deixa a corda. Se tocarmos este mesmo Sol na segunda corda, o mesmo efeito será produzido.

O vigésimo segundo é o Dó seguinte:

22ª ou terceira oitava



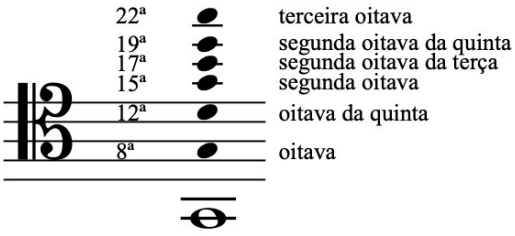
Toque este Dó na primeira corda e a quarta se dividirá em oito partes iguais e vibrará na vigésima segunda. Essa vibração é realmente muito mais fraca do que as dos experimentos anteriores. A razão disso parece ser que a corda se divide em muitas partes pequenas, que as vibrações se tornam menos sensíveis ao ouvido. No entanto, em um bom instrumento bem encordoado, essa ressonância ainda pode ser ouvida.

Já encontramos vários sons que possuem muitas ressonâncias.

Eles são os seguintes:



Vamos agora analisar as vibrações da terceira corda: Sol.



Sol, 3ª corda, corda solta

8ª da corda Sol 

Sol

Já tivemos esse som na análise das vibrações da quarta corda, que é a décima segunda, e descobrimos que ela tem três ressonâncias.

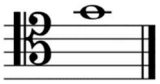
O décimo segundo é o Ré seguinte:

12ª da corda Sol 

Ré

Toque este Ré na primeira corda e você verá e ouvirá a terceira corda vibrar na décima segunda, em três partes iguais. Deve-se observar que esse mesmo Ré faz a segunda corda, Ré, vibrar por sua oitava, ou seja, em duas partes iguais. Aqui, então, temos também três ressonâncias para este som. Se tocarmos o mesmo Ré na segunda corda, haverá apenas duas ressonâncias: a da própria segunda corda e a da décima segunda da terceira corda.

O décimo quinto é o Sol seguinte:

15ª da corda Sol 

Sol

Já tivemos esse som na análise da quarta corda, que é a décima nona, e descobrimos que ela tem três ressonâncias.

O décimo sétimo é o Si seguinte:



Toque este Si na primeira corda e a terceira corda vibrará por ele, décimo sétimo, em cinco partes iguais. Se tocarmos esse mesmo Si na segunda corda, obteremos o mesmo efeito.

O décimo nono é o Ré seguinte:



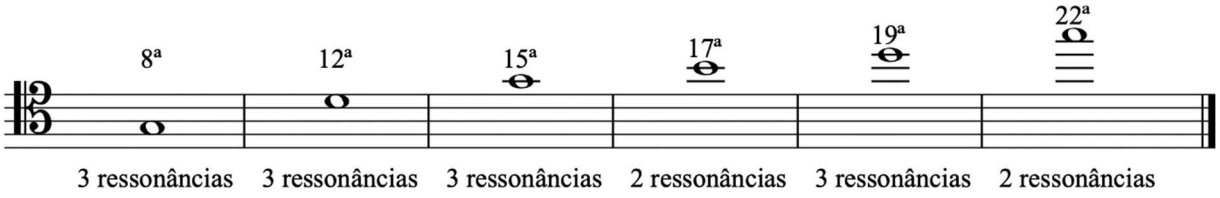
Toque este Ré na primeira corda e você ouvirá três ressonâncias: 1º a da primeira corda em Si; 2º o da terceira corda que vibra por Ré, décima nona, em seis partes iguais; e 3º o da segunda corda Ré, que vibra por sua segunda oitava em quatro partes iguais.

O vigésimo segundo é o Sol seguinte:

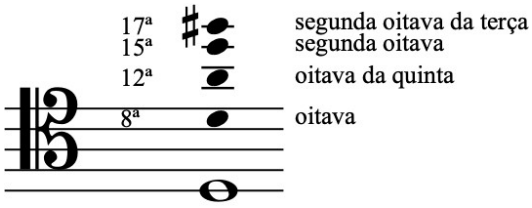


Toque esse Sol na primeira corda e a terceira vibrará na vigésima segunda, em oito partes iguais. Esta vibração é mais fraca que as outras.

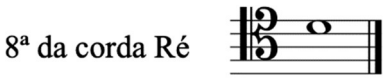
Aqui novamente encontramos vários sons com muitas ressonâncias.



Analisaremos agora as vibrações da corda Ré, mas apenas até o décimo sétimo, sendo os outros muito agudos.



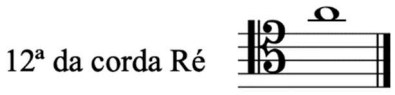
Ré, 2ª corda, corda solta



Ré

Já tivemos esse som na análise da terceira corda, que é a décima segunda, e nos deu três ressonâncias.

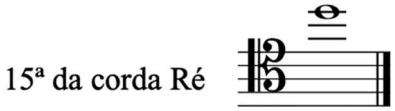
O décimo segundo é o Lá seguinte:



Lá

Toque este Lá na primeira corda e a segunda vibrará na décima segunda, em três partes iguais.

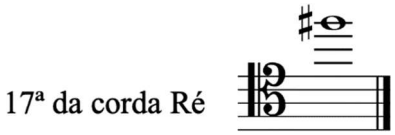
O décimo quinto é o Ré seguinte:



Ré

Já tivemos esse som na análise da terceira corda, que é a décima nona, e nos deu três ressonâncias.

A décima sétima é o Fá sustenido seguinte:



Fá♯

Toque este Fá sustenido na primeira corda e a segunda vibrará na décima sétima, em cinco partes iguais. Aqui, novamente, encontramos mais dois sons, cada um com duas ressonâncias.



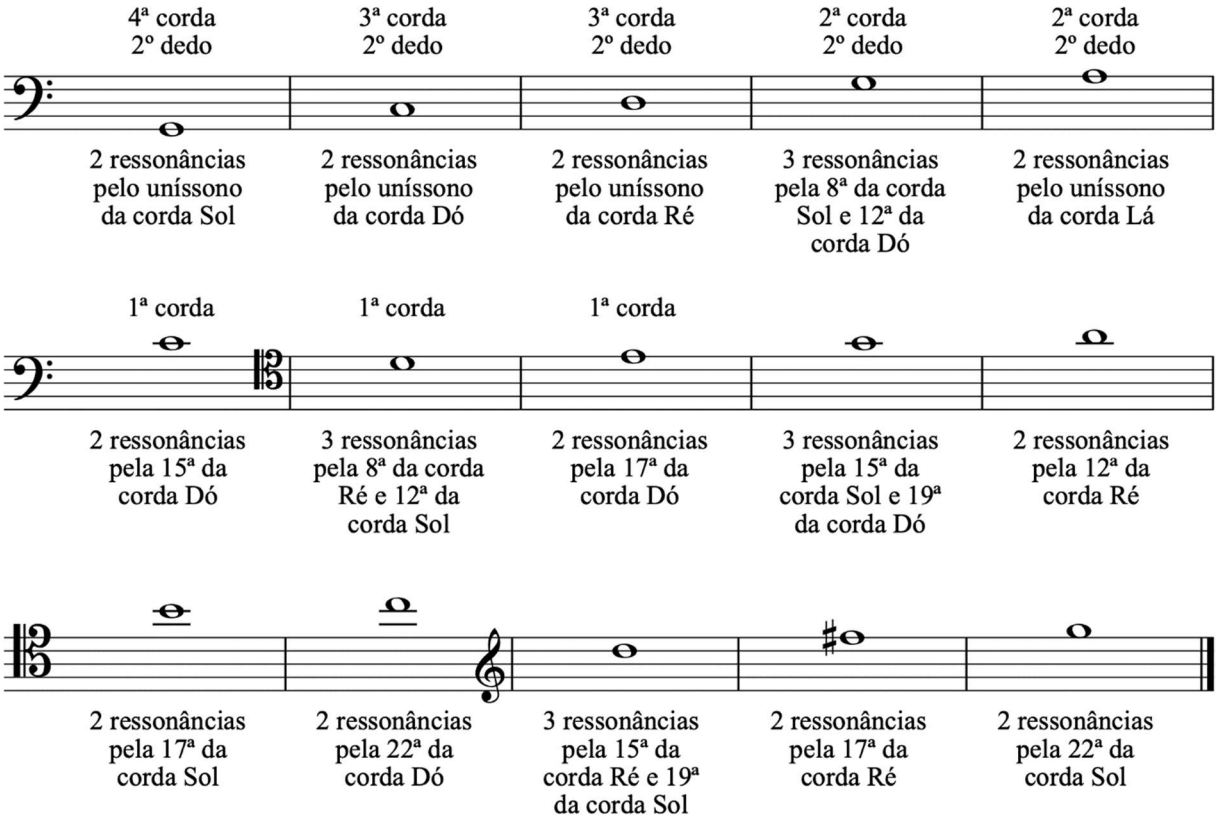
Nos tons mais agudos, que possuem vibrações mais fracas, essas consonâncias são menos audíveis.

Se, portanto, um desses tons consonantais for realmente tocado em outra corda, ele fará a primeira corda vibrar e causará uma ressonância fraca, pela qual o tom ganha plenitude.

Uma ressonância mais forte é produzida, se a nota tocada, ou sua oitava, existir também na corda solta.

A tabela a seguir mostra os tons que produzem uma consonância dupla ou tripla, se forem tocados afinados; da mesma forma as posições a serem tocadas e a corda que produz a ressonância.

TABELA DOS SONS COM VÁRIAS RESSONÂNCIAS PERCEPTÍVEIS



Aqui seguem várias escalas. Tocando a de Sol, na segunda corda, podemos observar todos os sons que são susceptíveis à combinação de vibrações.



Eu não falaria da combinação de vibrações se a considerasse apenas como um objeto de curiosidade. Mas acredito que seu conhecimento é da maior utilidade para adquirir uma afinação justa e produzir um som puro, pois, se o dedo não for colocado exatamente no lugar certo, não haverá ressonância dupla nem tripla. Também é necessário que a corda com a qual tocamos seja tocada com o arco de tal maneira que possa vibrar clara e uniformemente. Para conseguir isso, o arco deve ser puxado ou colocado em uma linha perfeitamente reta e com grande igualdade de força ou leveza, ou com um aumento ou diminuição gradual da pressão. Pois, se ele se move pelas mudanças de posição, as vibrações que entram em contato umas com as outras perderão toda a sua clareza e apenas sons desagradáveis serão obtidos. É certo que essa combinação torna os sons que produz mais cheios, sonoros e agradáveis; as vibrações, por assim dizer, ajudando-se mutuamente. Desse modo, vou me esforçar agora para apresentar uma prova evidente.

Existem dois sons no violoncelo, cuja vibração é muito dura, e somente instrumentos perfeitos são isentos desse defeito. Esses dois sons são os seguintes Mi e Fá, na segunda corda.



Estas duas notas são muito grosseiras e ásperas em muitos violoncelos, cuja causa certamente deve surgir das vibrações da corda serem ruins ou desiguais. Mas, se a oitava inferior dessas notas for tocada por outro dedo na quarta corda, conforme indicado abaixo, a segunda corda vibrará muito bem e produzirá um som sonoro e agradável.

Toque o Mi na segunda corda com o primeiro dedo e coloque o terceiro no Mi da quarta corda, como segue:



Pressione as cordas com muita firmeza com o primeiro e o terceiro dedos e, quando tiver certeza de que estão exatamente nos lugares certos, passe o arco apenas na segunda corda e você descobrirá que produzirá um som muito mais cheio e sonoro do que quando o Mi superior foi tocado sozinho. A razão disso é que a quarta corda vibra também pela oitava do Mi em que o terceiro dedo é colocado. Aqui, então, está provada uma combinação de vibrações tão claramente quanto aquelas que produzem as notas soltas. Parece-me, sem sombra de dúvida, que as vibrações da quarta corda auxiliam as da segunda e, por meio disso, as melhoram muito.

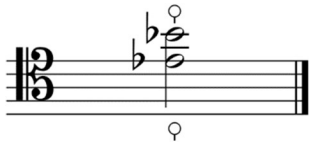
O mesmo ocorre com o Fá da segunda corda, que é muito ruim em muitos violoncelos. Toque este Fá com o segundo dedo e sua oitava inferior na quarta corda com o quarto dedo, como segue:



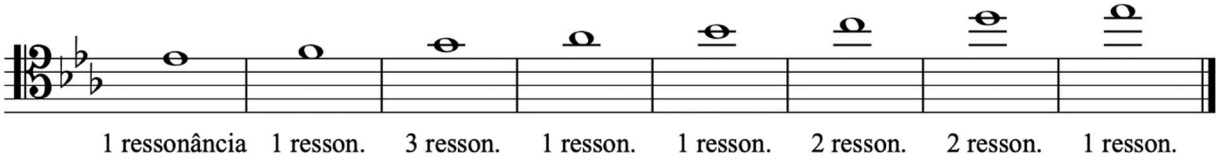
Quando tiver certeza de que ambos os dedos estão posicionados corretamente, puxe o arco apenas na segunda corda e o mesmo efeito resultará.

Menciono apenas essas duas coalizões de vibrações para provar que as vibrações se auxiliam, por assim dizer. Para os dois exemplos acima, raramente podem ser aplicados na prática.

Há muitas coisas interessantes a serem ditas sobre o assunto deste capítulo, mas vou simplesmente me limitar ao objetivo que tenho em vista: buscar, tanto quanto possível, os meios de se obter precisão de afinação, além de extrair uma sonoridade pura do instrumento. Suponho, portanto, que entro em uma sala onde uma pessoa está tocando violoncelo e que ela tem o polegar posicionado no Si bemol da primeira corda e no Mi bemol da segunda, como no exemplo a seguir.



Agora, sem saber se o instrumento está afinado muito alto ou muito baixo, devo descobrir imediatamente, pelos sons produzidos, se essa pessoa toca afinado: por regras, ouço as notas Sol, Dó e Ré vibrarem mais livremente do que o resto e direi que ele toca falsamente. Para provar isso, vamos examinar a escala de Mi bemol.



O Sol tem três ressonâncias: o Dó duas e o Ré duas, enquanto todo o resto tem apenas uma de cada. Se, portanto, o Sol, Dó e Ré são tocados corretamente, eles devem necessariamente produzir um som mais cheio e sonoro que os outros; e isso não pode escapar

da observação de um ouvido treinado. Por essas notas, portanto, devemos regular nossa afinação nessa posição. Existem poucas posições em que essas notas não se coadunam, e é por elas que a afinação sempre deve ser regulada, a menos que, de fato, estejamos tocando em tonalidades não ressonantes, que não contém qualquer sonoridade relacionada às cordas soltas e seus pontos de vibração. Mas este não é o caso das tonalidades ressonantes, que são usadas com mais frequência. Tudo isso resulta que, se nos acostumarmos cuidadosamente a ouvir as diferentes ressonâncias ocasionadas pelas vibrações, devemos adquirir a certeza de tocar afinado, e a qualidade do som com certeza obterá uma vantagem considerável.[258]

CAPÍTULO XVII: EXPLICAÇÃO DA DISTÂNCIA EM QUE OS DEDOS DEVEM SER COLOCADOS UM DO OUTRO, NAS QUATRO PRIMEIRAS POSIÇÕES; E A PROVA DA UNIDADE DESSAS POSIÇÕES, COMPARANDO A SEGUNDA, TERCEIRA E QUARTA, COM A PRIMEIRA, EM TODAS AS SUAS RELAÇÕES

Já dei as escalas em todos os tons maiores e menores. Isso pode ser suficiente para aqueles que, referindo-se às autoridades, dizem: devem ser verdadeiras, porque tal pessoa as publicou. Porém, nem todos pensam da mesma forma, pois há algumas pessoas que não têm medo da aplicação, mas se deleitam em investigar as coisas e desejam verificar se um princípio estabelecido como verdadeiro é realmente verdadeiro em todas as suas relações. Para a satisfação de tais, portanto, escrevo o que se segue, e me esforçarei para conduzi-los de uma consequência a outra, até a convicção. Se eu não tiver sucesso em minha tentativa, será devido à minha própria explicação falha, pois estou totalmente convencido de que o princípio que procuro estabelecer é verdadeiro em todas as suas consequências.

Não há dúvida de que, a princípio, o dedilhado deve ter sido ajustado de acordo com a relação que existe entre o tamanho do violoncelo, as dimensões da mão e o comprimento dos dedos. Eu sei que houve pessoas e que algumas, embora pouquíssimas, ainda devem ser encontradas, que desejam dedilhar o violoncelo da mesma maneira que dedilham o violino. Mas a escala do primeiro é de cerca de vinte e seis polegadas (digo, aproximadamente, porque o comprimento varia um pouco entre os diferentes instrumentos) e a do último, doze polegadas, é fácil de ver, sem usar linha e régua para medir a distância dos tons, que existe uma diferença

[258] [N. T] A edição de Lindner resume este capítulo com as informações de maneira sucinta, excluindo os exemplos que o autor menciona em sua primeira edição.

total entre eles. Isso porque doze é menos que a metade de vinte e seis, e também é bem conhecido que a oitava é encontrada no meio da dimensão da escala ou da corda esticada, seja de uma polegada ou de um ell[259] de comprimento. Além disso, o violino é dedilhado em todos os lugares de maneira regular, pela simples razão de que, sendo um instrumento antigo, foi ao longo do tempo estudado por mestres hábeis. Mas não é assim com o violoncelo, tendo sido precedido por outro instrumento, a viola da gamba, cuja escala é muito semelhante. Como esse instrumento havia sido usado com muita habilidade, os novos praticantes do violoncelo poderiam muito bem ter procurado, nos princípios de seu dedilhado, proporções adequadas para a distância dos dedos entre si. Mas, como o violoncelo logo ganhou uma completa ascensão sobre a viola e fez ela desaparecer das orquestras, os músicos do primeiro instrumento demonstravam o mais profundo desprezo pelo último, e estavam tão apaixonados que decidiram, apesar da necessidade do caso, não adotar em seu padrão de dedilhado qualquer coisa que possa ter uma relação com o instrumento suplantado.

Além disso, muitas pessoas que descobriram que não conseguiam tocar violino, recorreram ao violoncelo e procuraram adaptar o dedilhado de seu próprio instrumento a ele, o que levou a confusão ao seu limite máximo. Os músicos da viola da gamba posicionaram a mão como deveria estar no violoncelo, da maneira que já descrevi; as pontas de seus dedos caíam perpendicularmente nas cordas e estavam a uma distância de um semitom uma da outra, como deveriam estar no espelho do violoncelo, com exceção da alternativa do primeiro dedo, cuja necessidade demonstrarei nos exemplos seguintes. Em resumo, é evidente que deve haver uma analogia entre o dedilhado da viola e o do violoncelo, pela semelhança de sua escala. Mas uma grande diferença na combinação dos dedos, porque a viola foi afinada por quartas e terças e o violoncelo é afinado por quintas.

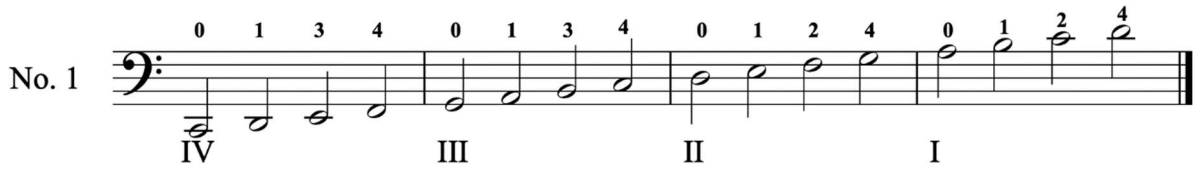
O célebre Berteau, que marcou uma época na arte, e cuja reputação ainda subsiste, pode ser considerado como o criador do violoncelo. É com suas lições que meu irmão mais velho deve seus talentos raros e por ter levado a perfeição deste instrumento muito além de seu mestre. Este pequeno elogio a meu irmão, não duvido, ele prontamente perdoou: é a expressão de gratidão, que meu relacionamento não exclui, nem me faz esquecer que é a ele que devo o pouco que sei.

Quanto a Berteau, é lamentável que nada nos tenha deixado de seus princípios, exceto por tradição. É verdade que alguns de seus estudiosos escreveram métodos para o instrumento, mas eles não são muito satisfatórios: os princípios de dedilhado neles são apenas vistos de

[259] [N. T.] Uma antiga medida de comprimento (equivalente a seis palmos de mão) usada principalmente para têxteis, que possui uma variação local, mas normalmente mede cerca de 45 polegadas.

relance, em vez de serem demonstrados. Esta é a razão pela qual, mesmo nos dias de hoje, existem quase tantas maneiras de dedilhar quanto professores. Berteau, no entanto, sentiu fortemente a necessidade de os dedos não ficarem muito distantes, se quiserem preservar sua força e pressão perpendicular. O primeiro pode ser estendido a partir do segundo, mas o terceiro não pode ser removido para longe dele sem esforço e perda de sua posição perpendicular. Por último, o quarto ou dedo mínimo é muito curto e fraco para ser estendido a partir do terceiro, do qual deriva uma parte de sua força etc.[260]

É, então, com base nos princípios aqui declarados que o dedilhado do violoncelo foi determinado. Foi então estabelecido que, entre o primeiro dedo e o segundo, pode haver, de acordo com as circunstâncias, um intervalo de um tom ou de um semitom. Mas que, em todos os outros casos (exceto, de fato, no caso muito raro da extensão do quarto dedo, observado no capítulo sobre arpejos), não deve haver uma distância de mais de um semitom entre o segundo e o terceiro dedo, ou entre o terceiro e o quarto. Esse é o princípio que agora me esforçarei para demonstrar. Para isso, tomemos primeiro a escala de Dó maior e veremos que, nela, todos os dedos estão à distância de um semitom uns dos outros.



Se este exemplo não for suficientemente convincente, o seguinte o provará tão decisivamente quanto o fato de que duas vezes um são dois.



A seguir, uma breve passagem para colocar essa verdade em prática, bem como para fortalecer o quarto dedo e exercitar ele e os outros.

[260] [N. T] No início deste capítulo o autor faz uma contextualização da transição da utilização da viola da gamba para o violoncelo, além de citar com honras seu irmão, Jean-Pierre Duport, e o mestre dele Martin Berteau. Mas a edição de Lindner resume este capítulo com as informações de maneira sucinta e exclui esta contextualização que o autor menciona em sua primeira edição.



Procuremos agora analisar a primeira posição, pois é a partir dela e de suas várias relações que se desenham as outras três posições, que formam o complemento do que chamamos de dedilhado do braço; isto é, desde a nota solta mais baixa, Dó, até o Sol na primeira corda, além disso, o dedo mínimo não é usado. A segunda, terceira e quarta posições devem, então, ser susceptíveis de comparação com a primeira, em todas as suas frações; e, se as relações não forem perfeitamente verdadeiras, não há unidade e os princípios são falsos.

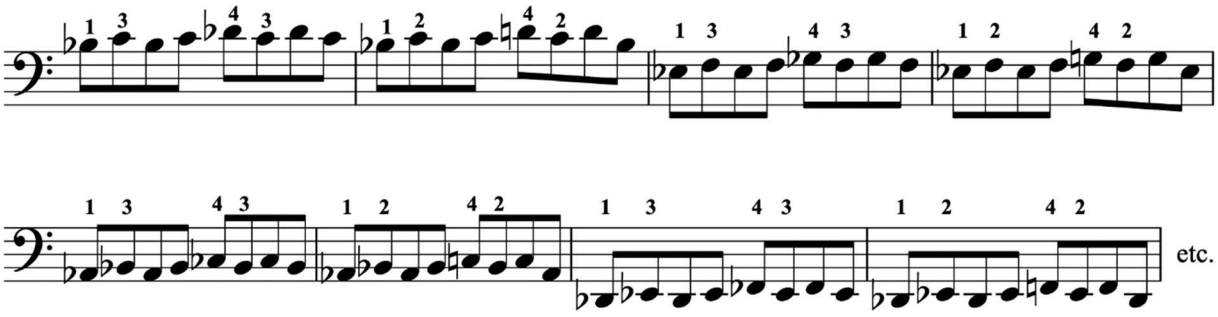
Encontro quatro frações na primeira posição, que são dadas aqui, uma após a outra, em todas as quatro cordas, começando com a mais baixa.



Cada uma dessas frações ocasiona um movimento, que veremos agora tomando cada fração separadamente. Vou analisá-los pela primeira corda, pois os violoncelistas estão mais acostumados a essa corda do que às outras e, portanto, compreenderão melhor o que quero dizer.



Aqui percebemos que o segundo dedo toma o lugar do terceiro, para permitir que o quarto dedo, que levou o Ré bemol, suba e termine com o Ré natural. A seguir, está uma passagem que servirá para exercitar os dedos neste particular, passando em revisão esta primeira fração em todas as quatro cordas.



Segunda fração 

Isso é o que chamo de alternativa do primeiro dedo, pois aqui vemos que este dedo, depois de tocar o Si bemol, sobe um semitom para tocar o Si natural, e isso sem mudar a posição da mão ou dos outros dedos no mínimo grau, pois é exclusivamente o primeiro que se move. Isso concorda com o que já afirmei, que o primeiro dedo pode estar distante do segundo em um tom ou um semitom, de acordo com as circunstâncias. O exemplo acima ilustra ambos os casos.

Daremos agora uma espécie de passagem que, ao exercitar o primeiro dedo neste assunto, passa em revisão esta segunda fração da primeira posição, em todas as cordas.



Este exemplo mostra que apenas o primeiro dedo muda de posição alternadamente, para ser ora à distância de um tom do segundo dedo, ora à distância de um semitom. Mas os outros dedos permanecem sempre a uma distância de um semitom um do outro, como observei antes.

Terceira fração 

Essa é a mesma operação da primeira fração: o segundo dedo tomando o lugar do terceiro, para que o quarto que tocou o Ré natural suba e termine com o Ré sustenido. A passagem a seguir passa em revisão o assunto desta fração, em todas as cordas.



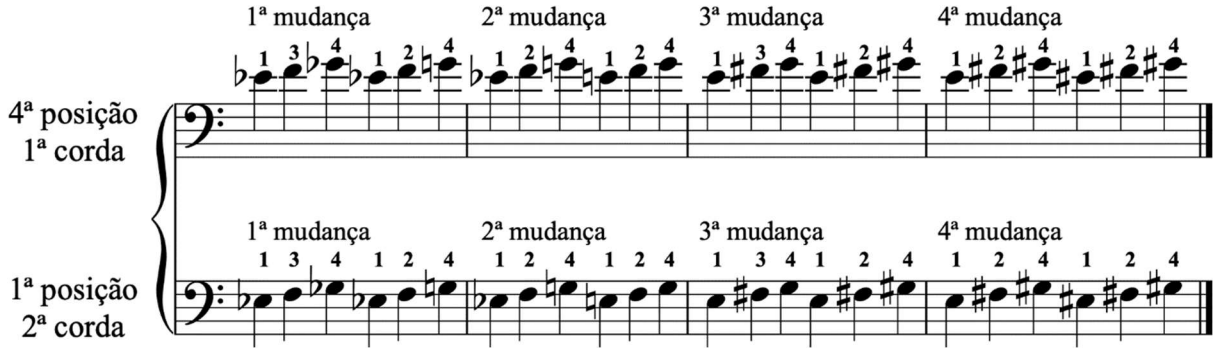
Aqui, ocorre a mesma operação como na segunda fração, que chamei de alternativa do primeiro dedo. Esse dedo começa tocando o Si natural e então sobe um semitom para tocar o Si sustenido, enquanto todos os outros dedos permanecem em seus lugares.

Tomemos agora a passagem que passa em revisão a operação do primeiro dedo nesta quarta fração, em todas as cordas.



Assim, a primeira posição está analisada e experimentada, sob todas as suas relações. Vejamos agora se as outras três posições estão estritamente de acordo com ela. Para tanto, escreverei em uma pauta as frações da primeira posição na segunda corda, como já foram dadas,

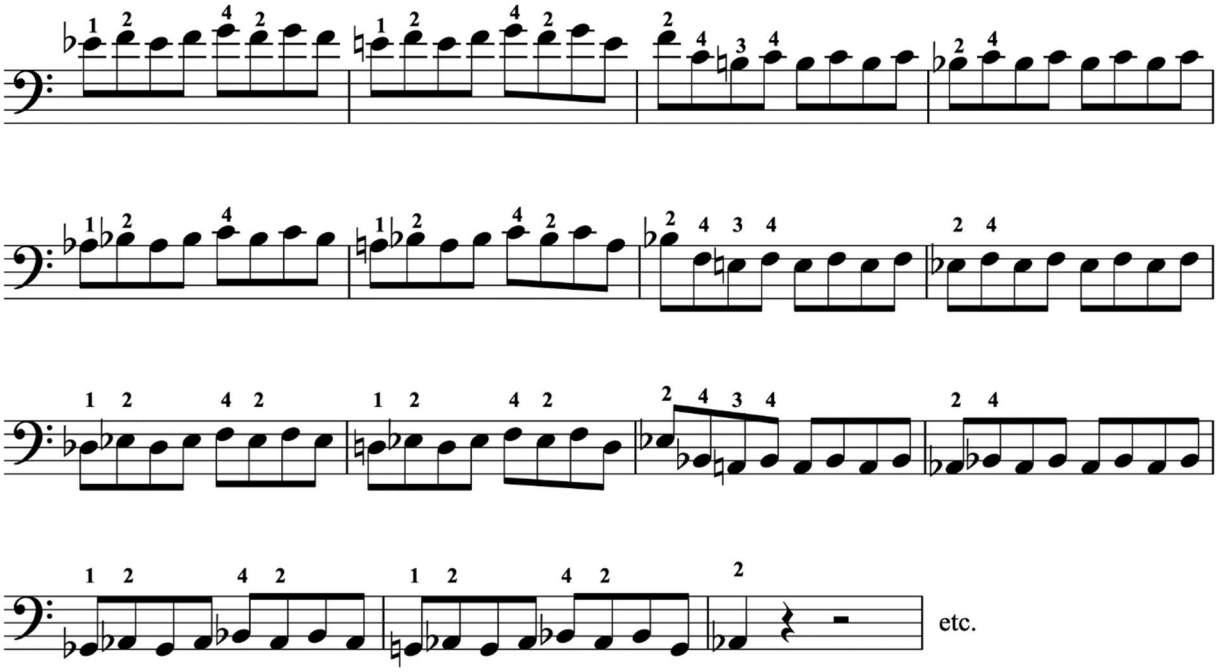
e, em outra acima dela, as mesmas notas uma oitava acima, que darão a quarta posição na primeira corda.



Este exemplo mostra que as mesmas notas, nos mesmos modos, são tocadas de fato com o mesmo dedo.

Assim, a quarta posição se mostra em estrita concordância com a primeira. Mas, para confirmação posterior dessa verdade, daremos agora as quatro passagens que passam em revisão as quatro frações em todas as quatro cordas. Confesso que são muito monótonas e admito que poderia facilmente ter dado mais elegância para elas. De fato, até o tinha feito, mas achei melhor sacrificar tudo à clareza, e esta decisão me obrigou a remodelar todo este artigo.





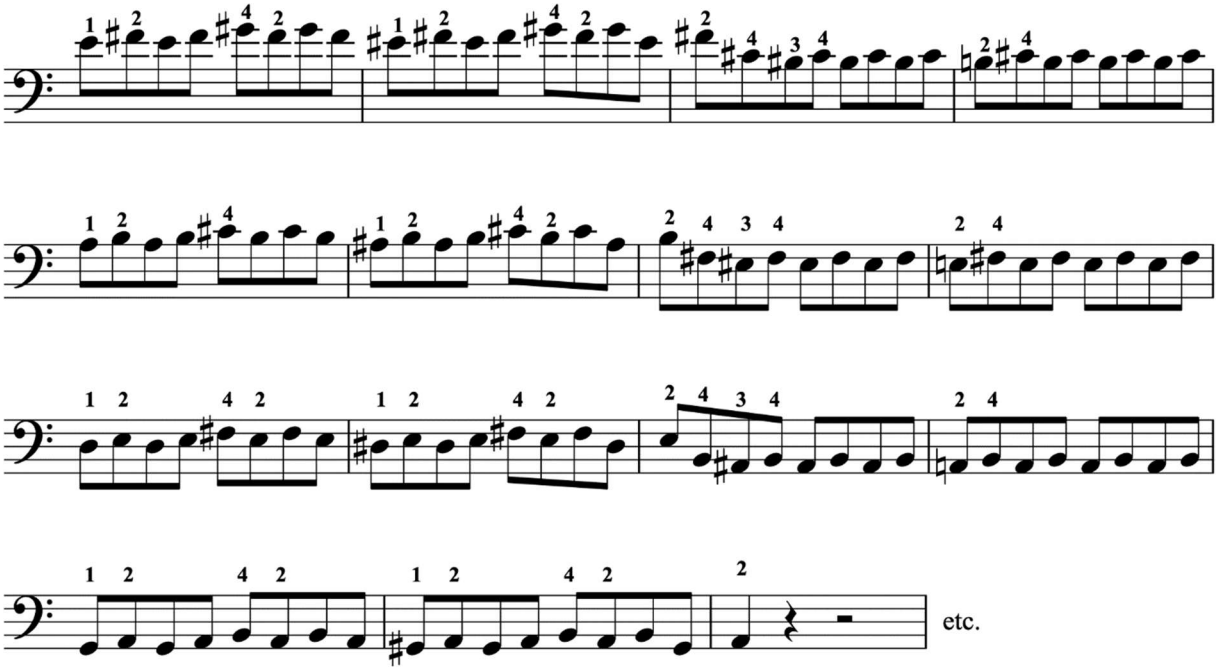
etc.

Terceira fração
da 4ª posição



etc.

Quarta fração
da 4ª posição



Vamos agora tocar a terceira posição. Aqui, escreverei as quatro frações da primeira posição na quarta corda, como já foram dadas. Acima delas, em outra pauta, indicarei as mesmas notas, duas oitavas acima, que representarão a terceira posição da primeira corda.



Vamos agora tentar as quatro passagens das quatro frações.







Segunda fração
da 3ª posição



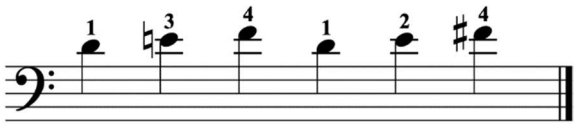








Terceira fração
da 3ª posição









Assim, também, a terceira posição é conhecida, com todas as suas frações, e está igualmente de acordo com a primeira, como a quarta se aprovou ser. Agora resta apenas a segunda posição por consideração. Posso escrever a primeira posição na primeira corda um tom mais alto do que eu dei antes, e então certamente seria a segunda posição na primeira corda. Mas, como desejo apresentá-la pelas mesmas notas (como já fiz nos casos da quarta e terceira posições), escreverei em uma pauta as quatro frações da primeira posição na primeira corda e, em outro, as mesmas notas uma oitava abaixo, o que dará a segunda posição na terceira corda.

Exemplo



Aqui, então, está a última das quatro posições no braço, encontradas pelos mesmos meios. Porém, como dessa forma não poderíamos ter esta posição na primeira corda, devo agora indicar o paralelo da terceira corda com a primeira, para que, a partir delas, possamos verificar as passagens dessas frações.

Exemplo do paralelo



Vamos agora, pela última vez, tentar as quatro passagens das quatro frações.





Terceira fração
da 2ª posição

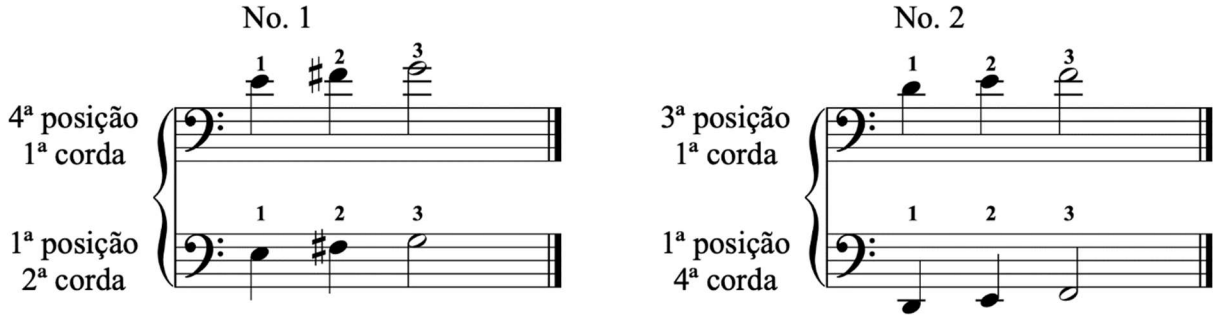


Quarta fração
da 2ª posição



A unidade das primeiras quatro posições foi, creio eu, agora plenamente demonstrada e estabelecida. Desse modo, quem, na quarta posição da primeira corda, tocar o Sol com o terceiro dedo e, na terceira posição, o Fá natural com o mesmo dedo, ficará convencido de que erra contra a unidade.

Exemplo:



A prova de que esse dedilhado não é correto é a necessidade de abandoná-lo a cada momento. O próximo exemplo mostrará isso claramente.



No entanto, o que foi dito acima é apenas uma falha leve, pois não destrói a liberdade nem a pressão perpendicular dos dedos. Mas isso não pode ser dito quando as escalas de Dó e Ré são obstinadamente tocadas por algumas pessoas como estou prestes a mostrar, e os demais de forma proporcionalmente defeituosa. Isso se dá ainda quando as notas Ré, Mi, Fá# e Sol, na primeira corda, são tocadas da maneira indicada abaixo.

Exemplos desses falsos modos de dedilhado



Para tais pessoas, não temos o que responder, exceto que elas são livres e fazer-lhes muitos elogios se conseguirem, com tal modo de dedilhado, tocar afinado e extrair uma sonoridade clara do instrumento.[261]

Mas agora devo tratar da mobilidade do polegar atrás do braço, sobre a qual, no Capítulo "Sobre a posição da mão", prometi dar uma explicação.

Quando há uma distância de uma terça menor entre o primeiro e o quarto dedos (como no exemplo a seguir), o polegar, como já afirmei, deve ser colocado oposto ao intervalo entre o primeiro e o segundo dedos.

[261] [N. T.] Na edição de Lindner, o autor não perde espaço do texto mostrando exemplos que não são válidos de dedilhados incorretos ao padrão proposto.



Mas, se o quarto dedo é estendido a uma distância de uma terça maior do primeiro, o segundo dedo então toma o lugar do terceiro, como vimos nos exemplos anteriores da primeira e terceira frações. Nesse caso, o polegar deve seguir o segundo dedo e avançar atrás do braço com ele, e o primeiro dedo deve permanecer firme em seu próprio lugar. Vou agora repetir quatro compassos da terceira fração. Nos dois primeiros compassos, o polegar mantém seu lugar, como vimos no exemplo anterior; nos dois últimos, avança com o segundo dedo e chega quase oposto a ele.



Este procedimento deve ocorrer sempre quando passamos da distância de uma terça menor para a de uma terça maior. Ainda assim, o caso não é o mesmo na alternativa do primeiro dedo, nas segunda e quarta frações, pois, aí, o segundo dedo não muda de lugar, como deve ter sido observado que a distância entre o primeiro e o quarto dedos é, desde o início, o de uma terça maior.



Nessas duas frações, o polegar deve estar quase oposto ao segundo dedo, que permanece sempre no mesmo lugar. Portanto, apenas o primeiro dedo sobe ou desce, conforme as circunstâncias; o resto da mão permanece exatamente no mesmo lugar e preserva a mesma forma. Vou repetir aqui dois compassos da segunda fração, em que o dedo sobe no segundo compasso, mas os outros dedos e o polegar não mudam de lugar.



Não sei se um bom mestre deveria estar muito ansioso para fazer essa observação a seu aluno, pois é de se temer que isso possa criar confusão em seus movimentos e, especialmente

nos estágios iniciais, obstruir a certeza da mão. Isso, no entanto, só notei ao ensinar pessoas que a endurecem; aqueles com uma mão flexível executam esta operação naturalmente e, por assim dizer, insensivelmente, sem parecer estar cientes disso.

CAPÍTULO XVIII: O ARCO[262]

ARTIGO I: sobre a maneira de segurar o arco

O polegar deve ser colocado plano na vareta. O segundo dedo deve estar sobre a crina. o primeiro dedo deve avançar na vareta para uma pequena distância do segundo dedo e deve ser móvel, pois, quanto mais longe está do segundo dedo, mais apoio o arco tem sobre a corda. Essa mobilidade que, de acordo com as circunstâncias, às vezes, é grande e, em outras, moderada, ou quase inapreciável, é particularmente necessária para a expressão. O dedo mínimo deve ser colocado sobre a vareta. Então, o terceiro cairá naturalmente em sua posição adequada, embora mal devesse tocar a crina; caso contrário, o arco estaria muito longe na mão. Isso, de fato, pode prover mais firmeza, mas destruiria toda a mobilidade ou tocar com os dedos, o que é extremamente útil. Quando, porém, digo que o terceiro dedo não deve tocar a crina, devo entender que estou falando de uma mão de tamanho comum; para aqueles que têm dedos longos, podem ter o terceiro dedo tocando um pouco na crina, sem que o arco fique muito longe da mão.

Neste método de segurar o arco, o polegar deve estar situado entre o segundo e o terceiro dedos. Isso deve ser observado com cuidado, pois dá mais apoio ao primeiro dedo e sentimos que todo o esforço das mãos é feito nesta direção. O dedo mínimo, ao contrário, pode equilibrar esse peso e produzir conscientemente a sensação de um arco mais leve. Sempre senti perfeitamente esses movimentos ao tocar violoncelo, mas eu ficaria quase tão envergonhado em analisá-los quanto em descrevê-los na minha língua, quando falo. No entanto, o que eu disse prova pelo menos que o arco deve ser segurado com liberdade e sem a menor rigidez da mão. Por exemplo, posso afirmar que, quando toco uma nota com força na quarta corda, o primeiro dedo se distancia consideravelmente em relação ao segundo dedo. Mas, se eu tocar moderadamente forte na primeira corda, o primeiro dedo se aproxima do segundo. Não entrarei em todas as nuances desse movimento, que depende inteiramente da sensação. Sentimos que

[262] [Nota da Ed. em Francês] Não era intenção do Sr. Duport ter falado sobre o arco, e só foi produzido a pedido de seus amigos. Assim, desde que o manuscrito desta obra foi entregue nas mãos do editor, foi decidido colocar rapidamente no papel as reflexões que constituem o presente capítulo.

ele deve avançar ou recuar, de acordo com os diferentes graus de potência sonora que desejamos ou somos obrigados a empregar.

O segundo dedo, que toca a crina, mantém o arco firme e o impede de girar. Mas também possui outras propriedades, de sensibilidade tão delicada que as tornam quase inexplicáveis. Por exemplo, informa-se frequentemente, por meio do contato da corda com a crina, que as vibrações começam a ficar desiguais, e que a corda está prestes a apitar ou produzir um tipo de som áspero, que muitas vezes retifica. Mas temo já ter falado demais sobre esse assunto, pois não desejo entrar em uma discussão de coisas que certamente não poderia provar. Simplesmente declaro o que acredito ter sentido. Já vi muitas pessoas que fizeram corretamente todos esses movimentos sem dar atenção a eles, que devem ter surgido do sentimento natural. Quanto a mim, não senti a facilidade com que os fazia, até que me ocupei em ensinar aqueles que não podiam fazer o mesmo.

ARTIGO II: sobre a posição do arco na corda

A crina deve estar quase plana na corda, e ainda assim a vareta um pouco inclinada em direção ao espelho, mas não muito. Caso contrário, quando um pouco de força for empregado, a madeira do arco tocará a corda. Quando as cordas mais graves são tocadas, e particularmente a quarta corda, a crina deve estar bem plana. Mas isso é feito com tanta naturalidade que nunca encontrei um aluno a quem tive oportunidade de mencionar isso.

ARTIGO III: sobre o lugar do arco na corda

O lugar que o arco deve ocupar nas cordas do violoncelo é geralmente posicionado a duas polegadas do cavalete. Todos aqueles que tocam este instrumento sabem que, para produzir um tom limpo, o arco deve permanecer o possível no mesmo lugar na corda. Mas acho que, para uma gradação média de sonoridade ao tocar, o local mencionado acima é muito próximo do cavalete. Eu não sou ousado o suficiente para determinar a distância necessária, pois, para tanto, deve-se necessariamente adotar um método sistemático, e isso por dois motivos. Primeiro, porque ao manter o arco o máximo possível no mesmo lugar na corda, ele sempre se aproximará um pouco do cavalete, mesmo contra a vontade do músico, quando o som aumenta, e recua dele quando o som diminui. O arco certamente deve variar de um lugar o mínimo possível, e nunca se mover do cavalete para o espelho, e do espelho para o cavalete,

o que então ocasionaria um som ruim, fazendo, por um lado, a corda apitar e, por outro, ranger. A segunda razão que igualmente e racionalmente impede a determinação dessa distância é que ela deve variar com pessoas diferentes. Esta razão pode, no entanto, ser mais facilmente demonstrada do que a outra.

De fato, será prontamente entendido que, quanto mais próximo do cavalete o arco é colocado na corda, maior é a resistência oferecida pela corda. Para ela, consequentemente, um ataque mais vigoroso é necessário, o que torna as vibrações mais fortes. Daí resulta que maior força deve ser usada pela mão esquerda, pois a corda deve ser pressionada pelo dedo com uma força proporcional ao ataque que recebeu do arco. No entanto, não devemos, apenas para testar nossa força, pressionar o dedo o máximo que pudermos e, em seguida, puxar o arco com força pela corda, muito perto do cavalete, e exclamar: "Posso produzir muito som". A questão aqui é relativa a um termo médio. Isso seria agir como um homem que, sendo capaz de levantar um peso de trezentos, deveria dizer: "Eu posso carregar este peso", embora fosse obrigado a abaixar antes de andar dez passos. É com a força do arco comparada com a dos dedos, como com um homem que é carregado durante um dia inteiro de jornada a pé.[263] Os dedos devem, sem dúvida, pressionar as cordas, mas ainda assim poder fazer isto com agilidade. Portanto, quem tem um toque muito firme e vigoroso pode fixar o lugar do arco mais perto do cavalete e produzir um som claro. Já aqueles cujo toque é mais fraco, serão obrigados a fixá-lo um pouco mais longe; caso contrário, a corda rangerá. Acho que um mestre ficaria muito envergonhado em determinar o lugar do arco para seu aluno, sendo, na minha opinião, uma questão de sentimento. O grande objetivo é produzir um som claro. Quanto à força mais ou menos (talento e habilidade sendo iguais), isso deve depender da capacidade física e, portanto, cabe ao próprio músico procurar o local ou a distância adequados do cavalete, até que ele perceba que o som é perfeitamente redondo, puro, claro e igual.

ARTIGO IV: sobre a condução do arco na corda

O arco deve ser puxado e empurrado horizontalmente na corda, tendo o cuidado de mantê-lo, de uma ponta à outra, à mesma distância do cavalete. A facilidade de fazer isso pode ser adquirida movendo o arco para trás e para frente de tal maneira que a crina fique sempre perfeitamente alinhada com a corda e empregando sempre o mesmo grau de força. Quanto a

[263] [N. T.] A edição de Lindner corta este momento em que o autor relaciona situações para exemplificar sobre o assunto tratado. Desse modo, deixa o texto mais conciso e direto. Assim, a edição trilíngue perde um pouco as referências, que nos sugere uma conversa do autor com o leitor.

isso, há várias coisas a serem observadas. Primeiro, o movimento do antebraço, que, quase exclusivamente, deve ser suficiente para puxar e empurrar o arco em todo o seu comprimento; a parte superior do braço deve permanecer na mesma posição, exceto quando o pulso se aproxima do cavalete, e então o braço faz um leve movimento para terminar de empurrar o arco. A mesma coisa também ocorre no retorno, já que o antebraço é então estendido em toda a sua extensão para puxar o arco de volta à sua ponta. Em segundo lugar, deve-se tomar cuidado para abrir bem o cotovelo, de modo que o braço possa estar quase estendido quando o arco chegar à sua ponta, e não levar a parte superior do braço para trás, pois isso torna os movimentos do arco pesados, difíceis e limitado. Isso é o que se chama tocar com o ombro, um hábito que, se infelizmente contraído, permite pouco movimento do pulso e deixa apenas o ombro para agir. Isso porque o movimento do cotovelo é anulado e as meras insignificâncias se tornam difíceis e ocasionam muita fadiga.

O punho desempenha um papel importante na condução do arco e tem dois movimentos totalmente distintos. Vamos agora considerar o primeiro. Quando desejamos conduzir o arco para baixo e para cima de forma bastante horizontal sobre a corda, o pulso, como enfatizei anteriormente, deve atuar como se fosse uma dobradiça [articulação]; do contrário, a ponta do arco se inclinaria para baixo quando puxada e para cima quando empurrada. Esse movimento é chamado de oposição do pulso e é necessário muito cuidado para evitar a demasia ou a falta. Controlando estritamente que a crina do arco seja sempre mantida em ângulo reto com a corda, esse movimento do pulso ocorrerá espontaneamente.[264] Há algumas pessoas que fazem isso em excesso, mas todo movimento inútil é ridículo. Outros pensam em exibir graça com isso. Mas, em minha opinião, nada é tão gracioso quanto a facilidade, que todo movimento desnecessário destrói. Quando o arco é empurrado da ponta até o talão, o pulso deve ser ligeiramente levantado, para chegar no segundo dedo que mantém o arco firmemente na corda, de modo que o máximo possível do arco seja empregado.

Uma das falhas mais comuns na condução do arco do violoncelo, que não posso ouvir aqui para notar, é manter constantemente a ponta do arco muito alta. Esta falha está sujeita a grandes inconvenientes. Nessa posição do arco na corda, ao puxar o arco, a crina sobe do cavalete ao espelho e, ao empurrá-lo, desce do espelho ao cavalete. O primeiro geralmente faz

[264] [N. T.] Na edição de Lindner, o texto se apresenta com esta tradução: Se no movimento ascendente e descendente do arco deve passar horizontalmente sobre as cordas, é necessário que o pulso se mova como uma dobradiça [articulação]. Se não, a ponta do arco iria no golpe de arco para baixo, em direção ao chão, e no golpe de arco para cima, em direção ao céu. Isso pode ser chamado de movimento contrário da mão e deve ser dada atenção especial para que ele não seja nem muito forte nem muito fraco. Se for tomado o devido cuidado para que a crina sempre forme um ângulo reto com a corda, esse contramovimento irá acontecer naturalmente e por si só.

a corda assoviar e o último faz a nota falhar. Mas, supondo que a habilidade seja capaz de impedir tanto o assoviar quanto a nota falhada, ainda assim, com uma conduta tão falha do arco, nunca deveríamos obter um som puro, porque a vibração da corda, sendo continuamente encurtada e alongada por esse meio, resultaria necessariamente uma desigualdade nas vibrações e, consequentemente, um som ruim.[265]

O segundo movimento do pulso é usado para mudar de corda. Por exemplo, se o arco for colocado na segunda corda, levantando um pouco o pulso, o arco se encontrará imediatamente na primeira corda; ou, ao contrário, baixando levemente o pulso, ele estará na terceira corda. O braço tem nada ou quase nada a ver com esse movimento, que deve ocorrer toda vez que mudar de corda. Isso é muito mais evidente no arco daquelas passagens que são chamadas em francês de "*batteries*", acordes dispersos que se sucedem rapidamente, nos quais a corda é alterada em quase todas as notas, das quais falarei mais adiante.

ARTIGO V: sobre o ataque da corda pelo arco

O que é chamado de atacar a corda é tocá-la de maneira a colocá-la imediatamente em vibração. Se colocarmos o arco levemente na corda (suponhamos com a ponta) e depois o empurrarmos para frente, a corda assobia; e, mesmo se pressionada com mais força enquanto está sendo empurrada, ela continuará a apitar ou dará sua oitava, mas não vibrará claramente. A corda deve, portanto, ser atacada de forma a vibrar livremente no primeiro movimento do arco. Então, mantendo o arco adequadamente colocado na corda, um som claro será obtido em todo o seu comprimento. O ataque do arco varia muito de acordo com os diferentes tipos de expressão que desejamos produzir. Existem alguns casos em que um ataque muito forte produz um bom efeito e outros (e esses são os mais gerais) em que deve ser imperceptível ou inapreciável. Mas isso depende do gosto e do sentimento.

A maneira de atacar a corda me parece ser esta: primeiro, coloque o arco na corda; depois, contraia um pouco o pulso; finalmente, empurre o arco. Esse pequeno movimento de apoio do pulso faz com que o arco coloque a corda em movimento e imediatamente a faça vibrar. Isso é chamado de "morder a corda", e dizemos de um artista que seu arco morde[266].

Até agora, falei apenas da ponta do arco, pois o caso difere quando o arco é puxado em vez de empurrado. Como o golpe do arco começa imediatamente sob a mão, acontece, pelo

[265] [N.T] O parágrafo em que o autor exemplifica um movimento equivocado é cortado na edição de Lindner e, consequentemente, na edição de sua referência: a edição bilíngue de 1809.
[266] [Nota da Ed. de Bishop] a expressão francesa é: "*Cet homme a du mordant dans I' archet*".

peso do braço, que o ataque é quase sempre muito forte. Portanto, aqui é necessário diminuir a pressão o máximo possível, a fim de igualar o ataque do talão do arco à ponta. Em geral[267], o arco não pode ser puxado nem empurrado uma única vez sem que a corda seja assim atacada. É impossível para mim entrar em todas as gradações desse toque imperceptível, pois assim deve ser. Portanto, observarei apenas que o ataque deve ser proporcional à força do som necessária e proporcional à resistência e ao comprimento das cordas que devem ser postas em vibração. Em geral, aqueles que atacam as cordas com muita força tocam com dureza e aqueles que não as atacam com bastante vigor correm o risco de fazê-las assobiar.

Já observei que o ataque deve ser imperceptível e o seguinte é a minha razão para a afirmação. Parece-me que a corda deve ser suficientemente atacada para ser colocada em vibração, mas não tanto, nem de tal maneira a ser percebida por um ouvinte, o que seria áspero e desagradável. Há ocasiões, porém, como já observei, em que a expressão exige esse ataque muito forte; então, de fato, produz seu efeito e não choca o ouvido.

ARTIGO VI: sobre a igualdade e nuances do som e da expressão

A variedade na maneira de tocar, as nuances de som e, consequentemente, a expressão, dependem do arco e são questões de gosto e sensibilidade. Não tentarei dar exemplos de tal gosto e sensibilidade, pois isso seria extremamente ridículo; mas direi que, para poder produzir todas aquelas tonalidades de som que o sentimento inspira e o gosto regula, devemos começar adquirindo um domínio perfeito do arco. Um dos meios é procurar equalizar o som que as quatro cordas produzem. Isso pode ser alcançado pela prática de puxar e empurrar o arco perfeitamente uniforme, de uma ponta à outra, e com um grau moderado de força, como já observei no Artigo sobre a condução do arco. As escalas devem, portanto, ser tocadas bem devagar, cuidando para que cada som seja o mais igual possível, tanto para puxar quanto para empurrar o arco. É também um ponto da maior importância para igualar perfeitamente o puxar e o empurrar, sem o qual nem a suavidade nem a limpeza serão alcançadas, e (se a frase pode ser permitida) devo acrescentar que o resultado será apenas um método incoerente de tocar. Da mesma forma, grande atenção deve ser dada para que os sons sucessivos sejam produzidos perfeitamente iguais. Não há instrumento, por melhor que seja, que tenha os sons de todas as suas quatro cordas perfeitamente iguais em volume sonoro e qualidade. Cabe ao próprio instrumentista equalizá-los.

[267] [N. T.] Trecho cortado na edição de Lindner.

Pode-se[268] dizer que, ao falar de tons de som e de expressão, recomendo a monotonia. A isto, respondo que cada coisa tem seu centro, e o centro da boa execução, se assim posso me expressar, é a maior igualdade nos diferentes sons. Esta igualdade, do som mais grave ao mais agudo, não deve ser negligenciada, pois, na opinião de todos os professores, é ao mesmo tempo a mais difícil e a mais rara; portanto, é necessário aplicá-la. Além disso, não podemos persuadir ninguém de que o arco pode produzir todos os tons possíveis de som, se ele não for capaz de equalizar os sons comodamente. Se, portanto, você não tem um domínio perfeito de seu arco, e não pode equalizá-lo em puxar e empurrar, haverá uma mistura de sons fracos e fortes, sendo evidentemente um erro tocar por tons e expressão, pois tais desigualdades sempre ocorrem em circunstâncias semelhantes.

Quando a capacidade de equalização da sonoridade tiver sido adquirida, será possível o seu aumento e a sua diminuição. Isso pode ser feito conduzindo o arco do talão até a ponta, e da ponta até o talão, tomando o cuidado de começar bem suavemente e, posteriormente, gradualmente aumentar o som, sem alterações súbitas, até o meio do arco, no qual o maior grau de sonoridade pode ser alcançado. Após isso, o som deve ser diminuído tão gradualmente quanto foi aumentado, até que novamente se torne muito suave. Isso deve ser praticado o mais lentamente possível. Além disso, há outro exemplo para equiparar o puxar e o empurrar, sem o qual nunca poderemos adquirir um domínio perfeito do arco. Devo aqui repetir o que já disse no Artigo III, notadamente, que "mantendo o arco tanto quanto possível no mesmo lugar na corda, ele sempre se aproximará um pouco do cavalete, mesmo contra a vontade do intérprete, quando o som aumenta, e recua quando o som diminui". De fato, a corda que oferece maior resistência, quando tocada perto do cavalete, assim, fornece os meios para obter um som encorpado. Mas é necessário evitar aproximar muito o arco e, em particular, muito repentinamente, pois ele irá falhar.

Quando os dois meios forem adquiridos, de equalizar os sons, e de aumentá-los e diminuí-los à vontade, tanto puxando quanto empurrando, o arco será capaz de produzir todas as nuances do som. Estou plenamente ciente de que os vários tipos de arcadas são de grande importância na expressão e que serão adquiridos mais facilmente por esse meio, pois oferecem consideravelmente mais atração por sua variedade, do que aquele de que tenho falado, que é muito seco para estudar. Contudo, ainda assim, não é o trabalho de um dia, pois mesmo os mais habilidosos professores, quando não tocam há algum tempo, ou quando acham que o equilíbrio ou a certeza do arco está desestabilizado, exercitam-se por horas dessa maneira antes de tentar

[268] [N. T.] Trecho cortado na edição de Lindner.

uma passagem, ou olhar para uma Sonata ou Concerto. Nem todo mundo tem essa paciência, o que é lamentável, pois, sem ela acho que nunca chegaremos sequer perto da perfeição. Pode não ser inútil acrescentar que este estudo fornece os meios para aperfeiçoar a afinação. A beleza do som e a perfeição da afinação estão quase aliadas uma à outra. Além disso, a lentidão da condução deste estudo dá tempo para julgar a afinação e ajustar a mão se ela estiver se desviado de sua posição adequada. Mas não pense que quero dizer que este estudo deve ser absolutamente empregado para iniciantes, pois talvez os desagrade completamente. Eles certamente devem dedicar um pouco de tempo a ele e, em minha opinião, na proporção em que se tornam mais proficientes, devem dar-lhe ainda mais atenção.

ARTIGO VII: considerações relativas à igualdade de som e à qualidade ou caráter distintivo do tom produzido pelo instrumento

No artigo anterior, falei de igualdade de som. Mas, para evitar confusão, omiti várias coisas, que agora serão declaradas. Bem sabemos que o registro do som surge do comprimento da corda, e também que o violoncelo tem quatro cordas de igual comprimento, mas de registros diferentes. Essa desigualdade foi alcançada adotando cordas de espessura desigual. Assim, a segunda corda é mais grossa que a primeira; a terceira é coberta com fio chapeado que lhe confere gravidade; e a quarta, que é mais grossa, também é coberta com fio chapeado, mas com tamanho maior e, portanto, transmite maior grau de gravidade. Já observei, no Artigo V, "Sobre o ataque da corda pelo arco", que esse ataque deve ser "proporcional à resistência e ao comprimento das cordas que devem ser postas em vibração". O mesmo princípio deve ser mantido em vista com relação à força média do arco, como aquele que recomendei para equalizar os sons. Isso porque, se a mesma força média fosse empregada para fazer vibrar a segunda oitava da primeira corda, como aquela que necessariamente deve ser usada para colocar a quarta corda em vibração, na primeira posição, o som da primeira corda seria amortecido. É necessário, portanto, que o ataque do arco e sua pressão sejam proporcionais à resistência e ao comprimento das cordas. Assim, para obter uma perfeita igualdade de som, essa força deve diminuir insensivelmente do grave para o agudo e aumentar do agudo para o grave.

Pode-se[269] dizer que algumas pessoas produzem três qualidades diferentes de som do seu instrumento; o baixo sendo fraco, a parte do meio boa e a parte superior bastante áspera. Isso certamente deve surgir de tais pessoas não realizarem as nuances de acordo com suas

[269] [N. T.] Trecho cortado na edição de Lindner.

proporções adequadas. Mas, como somente o ouvido pode ser nosso guia e nos capacitar a julgar nesse assunto, é altamente necessário ouvir atentamente os sons produzidos. Uma coisa a ser particularmente recomendada é não abusar da força que podemos empregar na primeira corda. Na segunda e na terceira, não devemos pressionar com muita força, ou poderemos tocar duas cordas ao mesmo tempo. Porém, na primeira corda, apenas levantando um pouco o pulso, podemos pressionar o mais forte que quisermos, mas isso torna o som grosseiro. Em geral, a força do arco deve ser usada com moderação na primeira corda, razão pela qual devemos nos acostumar a subir na segunda corda sempre que possível, se quisermos obter grande igualdade de som.

Pode-se então perguntar por que usei a primeira corda ao dar as escalas em uma corda. Eu respondo que o fiz para ser melhor compreendido. Entretanto, como essas escalas podem ser ascendidas em todas as cordas da mesma maneira, elas devem ser assim praticadas; e, certamente, com frequência se descobrirá que será obtida uma vantagem, com relação à igualdade de som e qualidade de timbre, subindo na segunda, ou mesmo na terceira corda. — Isso me leva a falar do caráter distintivo ou qualidade de sonoridade que um intérprete extrai de seu instrumento. Acho que cada um atrai aquela qualidade em particular que melhor agrada ao seu ouvido e que melhor está de acordo com suas capacidades físicas.

No Artigo III, eu já disse que “quem tiver um toque muito firme e vigoroso pode fixar o lugar do arco mais perto do cavalete e produzir um bom som, enquanto aqueles cujo toque é mais fraco serão obrigados a resolve-lo um pouco mais longe”. Com isso não quero dizer que eles não serão capazes de produzir uma boa sonoridade, mas apenas que não será tão intensa. Aqui, então, há outra qualidade do som, uma vez que difere da primeira em relação ao volume de som; e isso de fato ocorre, uma vez que, se você der a vinte pessoas diferentes um violino ou um violoncelo para experimentar, aqueles com um ouvido treinado para julgar esses instrumentos distinguirão tantas qualidades diferentes de som. Eu não digo que o contraste será do preto para o branco, mas certamente as nuances do som serão distinguíveis. Cada músico, então, tendo sua qualidade peculiar de som, deve preservá-la em todo o instrumento, sombreando o som, no entanto, do mais alto ao mais suave, sem alterar a qualidade. Isso é muito essencial, pois não há nada mais desagradável do que tais mudanças de qualidade em um instrumento.

Aqueles que sabem que os cantores mais célebres atingiram seu alto grau de desempenho por meio do trabalho constante para igualar os tons de sua voz — embora à primeira vista pareça que é apenas a modulação, as inflexões, a variedade e a agilidade que constituíram o encanto de seu canto — perdoarão esta longa divagação, cujo objetivo é

recomendar aos intérpretes de instrumentos de arco que trabalhem para adquirir aquela igualdade que embeleza os sons de um instrumento, tanto quanto os da voz humana.

ARTIGO VIII: sobre os diferentes golpes de arco

Pela expressão golpes de arco, entende-se as diferentes formas de conectar as notas por meio do arco. Por exemplo, colcheias ou semicolcheias tocadas 4 a 4 com o mesmo golpe para cima ou para baixo, mas com quatro movimentos distintos do arco, são ditos *detaché*, como eles são, também, quando tocamos 3 em 3 e executamos da mesma maneira. Mas, quando 2 em 2, 3 em 3 ou 4 em 4 são conectados por um único movimento do arco, seja com um golpe para cima ou para baixo, eles são chamados de ligados. Em outro momento, no caso de quatro notas, as duas primeiras podem ser ligadas e as duas últimas separadas; ou a primeira pode ser separada e as últimas três ligadas; ou as três primeiras ligadas e a última nota separada; ou, finalmente, a primeira nota separada, as duas seguintes ligadas e a última separada também. Todas essas variantes de arcada são encontradas indicadas na música que é tocada, e é lá que elas devem ser estudadas. Se eu conhecesse novos métodos de arco, teria prazer em divulgar, mas acredito que nenhum foi descoberto desde a época de Tartini, que calculou todos eles. Eles podem ser variados pelo acento do arco. Mas até agora tem sido considerado inútil, ou talvez muito complicado, marcar tal acentuação na música. Atrevo-me a dizer que esses acentos do arco nas passagens são meramente uma questão de moda e estão sujeitos a suas mudanças. Por exemplo, quando duas notas são conectadas, em um momento, elas serão tocadas perfeitamente iguais e, em outro, com uma leve pressão na primeira, então novamente com uma pressão similar na segunda, e assim por diante. Tudo isso depende do imaginário do intérprete. Nos exercícios, assim como nas passagens, será encontrado um número suficiente de arcadas para a prática do arco, se os diferentes métodos que estão aí indicados forem escrupulosamente observados. Para dar uma ideia clara deles, no entanto, apresentarei alguns aqui na devida ordem. Empregarei a mesma passagem com o propósito de exibir essas arcadas. Isso também deve ser comum, para melhor compreensão.

Nº 1. Vamos iniciar com arcadas separadas [em *staccato*], iniciando com o arco para baixo.

Compasso à 4 tempos

No. 1 

Nº 2. As quatro primeiras com um arco para baixo e as quatro seguintes com um arco para cima, e assim por diante.

Agrupado de 4 em 4

No. 2 

Nº 3. As duas primeiras com um arco para baixo e as duas seguintes com um arco para cima.

Agrupado de 2 em 2

No. 3 

Nº 4. A primeira com um arco para baixo e as outras três com um arco para cima.

No. 4 

Nº 5. As três primeiras com um arco para baixo e a quarta com um arco para cima.

No. 5 

Nº 6. Ligue as duas primeiras notas com um arco para baixo e separe as duas seguintes. Neste caso, as duas primeiras notas no tempo forte do compasso são tocadas com um arco para baixo e as duas primeiras, no tempo fraco, com um arco para cima.

No. 6 

Nº 7. A primeira nota com um arco para baixo, as duas seguintes ligadas com um arco para cima e a última com um arco para baixo. Termina assim o primeiro grupo. A primeira nota do segundo grupo é então tocada com um arco para cima, as duas seguintes com um arco para baixo e a última com um arco para cima. [O terceiro grupo como o primeiro e o quarto como o segundo.]

No. 7 

Nº 8. A primeira nota com um arco para baixo, a fim de trazer o acento atravessado (contraponto), e as outras ligaduras, duas a duas, sempre com o acento atravessado. Esta arcada é muito usada nos dias de hoje.

No. 8 

Nº 9. Ligue 8 em 8, iniciando com o arco para baixo.

No. 9 

Nº 10. Ligue 16 em 16, iniciando com o arco para baixo.

No. 10 

Deve ter sido observado que as notas iniciais da frase sempre foram tocadas com um arco para baixo. Mas, para obter facilidade e domínio do arco, todos os exemplos anteriores devem ser praticados começando com um arco para cima e, depois, seguindo escrupulosamente os arcos conforme eles são marcados [, o que inverterá totalmente a primeira ordem do arco].

Aqui seguem diferentes exemplos de grupos de arcada de três[270], ou tercinas, no tempo $\frac{2}{4}$.

Nº 1. Todas as notas separadas, a primeira com o arco para baixo.



Nº 2. Ligar de 3 em 3 notas, começando cada compasso com o arco para baixo.



Nº 3. Ligar de 6 em 6 notas, sendo as seis primeiras notas com o arco para baixo.



Nº 4. Ligar duas notas com um arco para baixo e separar uma com o arco para cima.



Nº 5. Uma nota com um arco para baixo, seguidas por duas ligadas com o arco para cima.



Nº 6. A primeira nota com um arco para baixo e as outras ligadas 3 em 3, conforme estão marcadas. Nesta arcada, a última nota das três que são ligadas juntas devem ser um pouco mais acentuadas do que as outras, por formar a primeira nota da segunda parte do compasso, e o ouvido exige que ela seja distintamente marcada.

[270] [N. T.] A edição de Lindner corta este trecho dos exemplos dos grupos de arcadas em tercinas no compasso $\frac{2}{4}$ e em 6 notas no compasso $\frac{3}{4}$.



Nº 7. A primeira nota com um arco para baixo, seguido por três notas ligadas e depois três notas separadas.



Aqui também deve ter sido visto que todas as notas iniciais foram tocadas com um arco para baixo. Mas também devemos ser capazes de realizar todos esses exercícios com a ordem inversa da arcada, iniciando-os com um arco para cima.

O seguinte método de arcada 3 em 3 é muito usado.

Nº 8. As três primeiras ligadas, com um arco para baixo, e as três seguintes tocadas em *staccato* volante, com um arco para cima.



Vamos agora continuar com grupos de seis notas, no tempo $\frac{3}{4}$.

Nº 1. Todas as notas separadas, sendo a primeira com o arco para baixo.



Nº 2. Ligar de 6 em 6 notas, sendo o primeiro grupo com o arco para baixo.



Nº 3. Ligar de 2 em 2 notas, com as duas primeiras notas com o arco para baixo.



Nº 4. As duas primeiras notas ligadas com o arco para baixo, as duas notas seguintes são separadas e as duas últimas ligadas com o arco para cima, e assim sucessivamente.



Nº 5. Ligar as duas primeiras notas com o arco para baixo e separar as quatro seguintes. Aqui, as duas notas ligadas no primeiro compasso serão tocadas com o arco para baixo, e as duas no segundo compasso com o arco para cima, e assim sucessivamente.



Nº 6. Separar as quatro primeiras notas, começando com o arco para baixo, e ligar as duas últimas. Aqui, a primeira nota do primeiro compasso será tocada com o arco para baixo e a primeira do segundo compasso com o arco para cima.



Nº 7. Separar a primeira nota e ligar as notas seguintes, de 2 em 2, conforme estão marcadas. Este método de arcada responde muito bem, quando desejamos dar uma expressão forte a uma passagem.



Nº 8. Ligar três notas com o arco para baixo e separar as outras três.



Devemos aprender a executar todos esses exemplos, como no caso dos outros, começando-os com o arco para cima.

N. B. Existem duas maneiras de tocar notas separadas: a primeira é executada com firmeza, usada quando desejamos produzir um som cheio; e a outra, por um arco ligeiramente saltado, que se adapta às passagens mais leves e brilhantes. O último padrão é executado com três quartos do arco, em direção a ponta.

Acho que já foi dito o suficiente para dar uma ideia dos diferentes modos de arcada. Resta apenas mencionar o *piqué*, o *arpeggio* e os arcos *martelé* ou *staccato*.

PIQUÉ. A arcada *piqué* é executada de duas maneiras: a primeira é muito simples, e consiste em tocar a primeira nota, que é pontuada, com um arco firme para baixo; e a segunda nota se dá como um rebote do arco para cima, e assim por diante.

Exemplo:



A segunda maneira é um pouco mais difícil, mas tem a vantagem de poder ser executada com maior vivacidade e até com maior força. A primeira nota, ou nota pontuada, é tocada com quase todo o comprimento do arco para baixo, mas interrompida perto da ponta, quando a corda é novamente atacada (ainda com o arco para baixo para produzir a nota rápida). Então, a próxima nota pontuada é tocada com um arco para cima, interrompendo perto do talão, quando a corda é atacada uma segunda vez (ainda com o arco para cima), para prolongar a nota rápida, e assim por diante.

Essa arcada é muito difícil de ser entendida por uma mera explicação. Mas, com o arco na mão, e executado várias vezes diante do aluno, ele logo adquirirá uma percepção disso. Na verdade, é tocar duas notas com o mesmo golpe de arco, mas destacando-as expressamente de acordo com sua respectiva duração. Todo professor está familiarizado com este golpe de arco.



ARPEGGIO. Uma explicação sobre isso já foi dada no Capítulo XI.

MABTELÉ ou *STACCATO*. Este golpe de arco é tão conhecido, que considero desnecessário explicar como é executado. É totalmente uma questão de tato e direção, e pode ser adquirido por muita prática. Algumas pessoas o adquirem com muita facilidade, enquanto outros nunca conseguem executá-lo perfeitamente. Eu me incluo entre este número[271].



[271] [Nota da Ed. de Bishop] O editor francês comenta aqui em uma nota: "Todos os amigos do Sr. Duport conhecem sua excessiva modéstia".

ARTIGO IX: sobre a arcada daquelas passagens chamada, em francês, "*batteries*"[272]

Esta expressão é usada para designar passagens que consistem em acordes dispersos, que podem ser misturados com tons que não pertencem ao acorde. As *batteries* se distingue do arpejo pelos tons de um acorde que não são tocados em sua ordem natural, mas fora de sucessão, o que faz o arco saltar alternadamente de uma corda para a outra.

Este termo é usado para designar aquelas passagens em que o arco passa alternadamente de uma corda para outra. Aqui aproveitarei a ocasião para explicar um assunto que frequentemente causa vergonha. Muitas pessoas, por exemplo, acreditam que, ao tocar no violoncelo, um arco para cima é usado em todos os lugares nos quais um arco para baixo seria empregado no violino. Isso é certamente um erro; pois, em ambos os instrumentos, a parte acentuada do compasso é geralmente tocada com um arco para baixo. Quando uma peça começa em uma parte não acentuada, é usado um arco para cima, para que o próximo compasso possa começar com um arco para baixo, que produz um fraseado melhor. Todas as melodias e até as passagens diatônicas são executadas com base no mesmo princípio, e é apenas nas chamadas *batteries* que ocorre o contrário. Nestas, as notas graves são geralmente tocadas com um arco para cima no violoncelo, mas com um arco para baixo no violino. Aqui seguem alguns exemplos de *batteries* para o violoncelo.

1º Exemplo

Cada nota com um arco separado, sendo a primeira com um arco para cima.



2º Exemplo

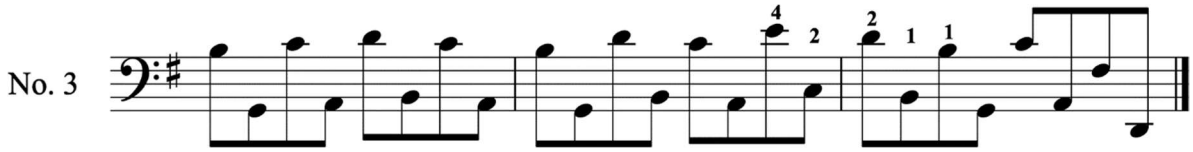
Ao pular uma corda, a primeira nota com um arco para cima.



[272] [N. T.] É uma articulação formada por um padrão de notas que se alternam entre cordas vizinhas. Para mais detalhamento ver em (WALDEN, Valerie. **One Hundred Years of Violoncello**: A History of Technique and Performance Practice, 1740 — 1840. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 158-160).

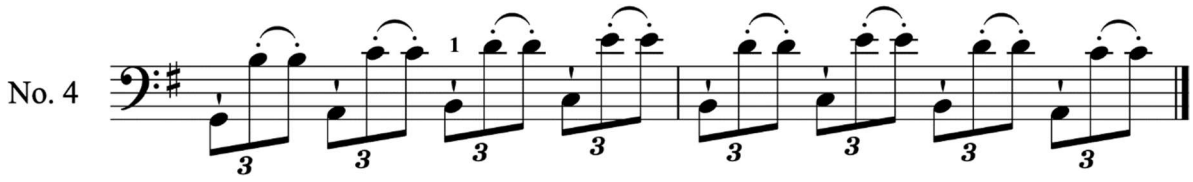
3º Exemplo

Neste, ao contrário, a primeira nota, sendo aguda, deve ser tocada com um arco para baixo, para que a segunda, que é grave, possa ser tocada com um arco para cima.

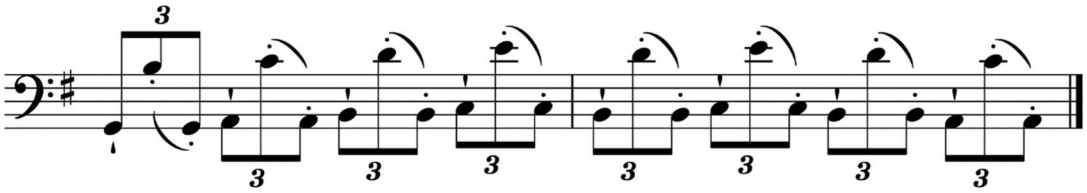


4º Exemplo. Em tercinas.

A primeira nota com um arco para cima e as duas seguintes com um arco para baixo.



ou

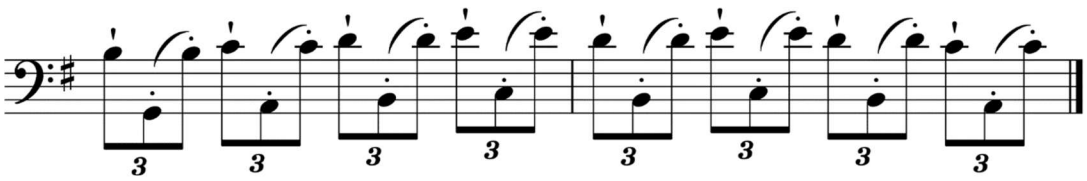


5º Exemplo. Em tercinas.

A primeira nota com um arco para baixo e as duas seguintes com um arco para cima.



ou



Quanto à maneira de usar o arco na execução das *batteries* em que se salta uma corda, peço que observe atentamente a nota que está no início do 20º Exercício.

O que precede será suficiente para dar uma ideia dos vários métodos de arcada nestas passagens e para capacitar o músico a julgar aqueles que são derivados deles, em qualquer música que ele encontre. Talvez eu deva afirmar que a razão pela qual, neste caso, um arco para cima é usado no violoncelo para o que seria tocado com um arco para baixo no violino surge, como me parece, do fato das cordas dos dois instrumentos se apresentarem em ordem inversa à mão que segura o arco. No violino, por exemplo, a primeira corda vem primeiro. Já no violoncelo, ao contrário, a quarta corda se apresenta primeiro ao arco. Portanto, o arco, embora pareça agir de maneira oposta nos dois instrumentos, na verdade, toca a corda que está mais distante dele com um golpe para baixo e a que está mais próxima com um golpe para cima. Se for desejado provar isso, preste atenção ao movimento do pulso, e verá que ele executa precisamente a mesma ação, para tornar a mesma coisa nos dois instrumentos, embora aparentemente em ordem inversa. Essas *batteries* certamente podem ser tocadas tomando a nota mais grave com um arco para baixo, mas sempre produzirão um efeito melhor quando forem tocadas com um arco para cima, porque o movimento feito pelo pulso é o mais natural. Quando praticava muito, exercitava-me por muito tempo tocando-as na ordem inversa, para acostumar meu pulso a todos os movimentos possíveis. Mas, apesar desse trabalho, fui obrigado a voltar a usar o arco para cima para a nota mais grave, quando desejei produzir o melhor efeito.

ARTIGO X: sobre a forma e comprimento do arco

Tenho sido questionado frequentemente sobre o assunto[273] deste artigo, a ponto de estar inclinado a pensar que pode ser mais interessante do que supus até agora. É por isso que sou induzido a dar minha opinião. Mas, ao mesmo tempo, devo implorar que seja considerada apenas como uma opinião e não como um julgamento.

Eu penso, então, que tanto um arco pesado quanto um leve são igualmente bons, já que tudo depende do hábito que foi adquirido pelo instrumentista. Quem usa um arco leve avança imperceptivelmente o dedo indicador na vareta, o que compensa qualquer insuficiência de peso. Na minha opinião, também, é indiferente se um arco tem uma ponta alta ou baixa, ou talão. De todas essas formas, aquela que usamos por um longo período será considerada a melhor, porque a mão, acostumada a fazer os movimentos necessários para conduzir o arco, ficará confusa ao encontrar outro que exige movimentos totalmente diferentes. É quase o mesmo quanto aos arcos

[273] [N. T.] A edição de Lindner corta esses momentos em que o autor relaciona situações para exemplificar sobre o assunto tratado, deixando o texto mais conciso e direto. Assim, a edição trilíngue perde um pouco as referências, o que nos sugere uma conversa do autor com o leitor.

com a crina mais ou menos apertada, pois já vi alguns tocarem extremamente bem com a crina presa bem apertado e de maneira superior com a crina quase solta. Não creio, entretanto, que isso seja indiferente em relação a um arco ser muito comprido ou muito curto. Parece-me que um arco muito curto deve produzir um som menos suave e fornecer poucos recursos ao intérprete. No entanto, com prática e habilidade, estou convencido de que muito pode ser feito com ele. Quanto aos de comprimento totalmente desproporcional, não posso deixar de considerá-los ridículos, e isso por duas razões: primeiro, porque um arco muito longo perde a capacidade necessária para atacar as cordas mais grossas, principalmente a quarta; segundo, porque me parece que o arco não deve ser mais longo do que a medida que um braço pode esticar com facilidade, pois é quase exclusivamente o antebraço que atua ao mover o arco para cima e para baixo. Se for muito longo, a parte superior do braço deve necessariamente recuar para chegar à ponta do arco, o que é muito útil em muitas passagens, especialmente naquelas em que se exige leveza; mas este movimento não pode ser feito sem a ação do ombro, e já detalhei a inconveniência disso.

Essas reflexões me lembram que, em minha juventude, vi pessoas tocando com arcos tão longos que, para poder usar todo o comprimento, eram obrigadas a colocar o violoncelo para a frente. Lembro-me bem de um certo amador que, não sem prazer, acreditava que, por meio de seu arco longo, seria produzido um som encorpado maior do que qualquer outro. Ele segurava o violoncelo com o pé esquerdo, de modo que tinha a perna direita bem livre. Quando ele queria tocar com a ponta do arco, particularmente na quarta corda, seu braço e ombro direito eram levados tão para trás que puxavam com eles suas costas, e esses novamente sua perna direita, até que seu pé apresentasse um quarto de um círculo no chão.

Não se deve imaginar que podemos e devemos usar um arco tão longo no violoncelo quanto no violino; isso seria uma ideia errônea. A posição do violino permite uma extensão muito maior do braço direito. Desse fato, qualquer um pode facilmente se convencer.

O comprimento normal do arco do violoncelo é de cerca de 27 polegadas [≈ 68,58 cm], incluindo o talão e o parafuso do arco; e o da crina cerca de 24 polegadas [≈ 60,96 cm]. Com isso, não quero dizer que todo mundo deva usar um arco desse comprimento exato, nem que as pessoas que têm braços longos não sejam justificadas em ter arcos de proporção adequada a elas.

A coisa mais essencial na forma do arco é que a vareta seja muito reta e não suscetível a empenar, e que seja diminuído tão regularmente que obedeça igualmente de uma extremidade

à outra. Não há ninguém com mais sucesso na fabricação de arcos do que o Sr. Tourte[274], o filho; e tenho o maior prazer em prestar este tributo ao seu mérito, porque é tão geralmente reconhecido.

FIM DA PARTE I.

[274] [N. T.] A menção honrosa do autor feita em mérito do sucesso na fabricação de arcos do Sr. Tourte é retirada na edição trilíngue de Lindner, consequentemente na sua referência, a edição bilíngue, e também na edição italiana de Vincenzo Merighi.