

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

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Amanda Melo Massa
Universidade Federal da Paraíba
amanda.cello@outlook.com

Felipe Avellar de Aquino
Universidade Federal da Paraíba
f.avellardeaquino@gmail.com

Resumo. Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, que investiga a obra do violoncelista Jean-Louis Duport, em sua relação com as Sonatas para piano e violoncelo de Beethoven, além de seu impacto na escrita para o violoncelo até o início do século XX. Duport estabeleceu princípios técnicos essenciais para o violoncelo, apresentados em seu tratado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (1806). Que foi traduzido para o italiano em 1836 por Vincenzo Merighi – professor de Alfredo Piatti. A obra de Duport, especialmente o Estudo Nº 7, teve influência significativa em Piatti, evidenciada em duas de suas composições: *Canto sopra uno Studio di Duport* (1840) e o Capricho Nº 7, Op. 25 (1865). Estas obras apresentam o uso da articulação *Ondeggiando*, em comum com o estudo de Duport – que denominamos de escrita textural – um padrão de técnica de arco comumente associado ao repertório do violino. No entanto, até a publicação do tratado, nenhum compositor relevante havia empregado extensivamente essa técnica no repertório para o violoncelo. Desta forma, o presente trabalho busca demonstrar como esta articulação se desenvolve ao longo do séc. XIX, a partir de Duport, e passa a ser empregada em obras significativas do violoncelo, por compositores como A. Dvořák, Z. Kodály, G. Cassadó e H. Villa-Lobos. Em vista disso, podemos indicar Duport como o precursor da utilização dessa escrita textural para o violoncelo e sua importância para o desenvolvimento da escrita e idiomatismo do instrumento. Desta forma, esta pesquisa baseia-se em autores como Campbell (1999), Duport (1806), Galamian (1962), Lockwood (2003), Walden (2004) e Moskovitz e Todd (2017).

Palavras-chave. Jean-Louis Duport, Piatti, Violoncelo, *Ondeggiando*, Escrita textural.

Title. Jean-Louis Duport and the Expansion of the Cello Idiomatic Writing: a Legacy Far Beyond the 19th Century

Abstract. This article is an extract of an ongoing doctoral research that investigates the work of the French cellist Jean-Louis Duport in its relationship to Beethoven's cello Sonatas, as well as its enduring impact on the cello literature until the early 20th century. Duport is responsible for establishing the essential principles for the cello technique, presented in a treatise entitled *Essay on Fingering the Violoncello and on the Conduct of the Bow* (1806). This treatise was translated into Italian in 1836 by Vincenzo Merighi—professor of the notable cellist Alfredo Piatti. Duport's works, particularly the Study No. 7, had a significant influence on Piatti, as evidenced in two of his compositions: *Canto sopra uno Studio di Duport* (1840) and *Caprice No. 7, Op. 25* (1865). These works clearly show the use of the *Ondeggiando* articulation, which is

present in Duport's study—which we call textural writing—this pattern of bowing technique was commonly associated to the violin repertoire. However, no renowned composer had extensively used this technique in the cello repertoire until the publication of this treatise. Thus, we intend to demonstrate how this articulation has been developed throughout the 19th century to become part of the cello idiomatic writing and being explored in some of the most significant works for the cello, by composers such as A. Dvořák, Z. Kodály, G. Casadó, and H. Villa-Lobos. Therefore, we can point that Duport was the forerunner of the use of this textural writing for the cello, at the same time that we highlight his importance for the development of the instrument's writing and its idiomaticity. This research thus is based on authors such as Campbell (1999), Duport (1806), Lockwood (2003), Walden (2004), and Moskovitz and Todd (2017).

Keywords. Jean-Louis Duport, Piatti, Cello, *Ondeggiando*, Textural writing.

1. Introdução

O presente artigo é um extrato de pesquisa de doutorado em andamento, com foco no tratado de Jean-Louis Duport (1749-1819), cujo legado se reflete em algumas das obras monumentais da literatura do violoncelo e que se estende até o início do século XX.¹

O violoncelista francês Jean-Louis Duport é considerado uma figura crucial na evolução técnica do violoncelo no último quarto do século XVIII, tanto por suas composições quanto pelo impacto pedagógico, através da publicação de um importante tratado em 1806. Jean-Louis era irmão mais novo, e também discípulo, do violoncelista Jean-Pierre Duport (1741-1818), que, por sua vez, se destacou como aluno de Martin Berteau (1709-1771) – tido como o fundador da escola francesa de violoncelo. Segundo relatos, Berteau foi fundamental ao transmitir a seus alunos uma entonação doce e poderosa, perpetuada para as gerações seguintes (Campbell, 2004, p. 8). O violoncelista alemão Bernard Romberg (1840, p. 70) chegou a enaltecer Louis Duport em seu próprio método, intitulado *Violoncell Schule*, no qual 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.

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*,² em 1768, quando se apresentou acompanhado pelo irmão. Também trabalhou com artistas parisienses renomados, além de musicistas visitantes, como o violoncelista inglês John

¹ A pesquisa tem seu título “Abordagem sobre os fundamentos técnicos definidos por Jean-Louis Duport como subsídio interpretativo na performance das cinco Sonatas para piano e violoncelo de Ludwig van Beethoven”.

² Série de concertos realizados durante a Semana Santa e em dias de festas, quando os teatros estavam fechados, nos quais eram apresentadas performances instrumentais e de música sacra com textos em latim. Esta importante série foi fundada em Paris em 1725 (Blom, Wilcox, 2016).

Crosdill (1751-1825) e o compositor e violoncelista italiano Luigi Boccherini (1743-1805). Ademais, estabeleceu colaboração musical com o compositor e violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824),³ que veio a se tornar um dos amigos mais próximos de J. L. Duport (Walden, 2004, p. 16).

Este período coincide com o estopim da Revolução Francesa, um período em que as classes mais ricas, a corte e a igreja, perderam a influência político-econômica. Desta forma, a maioria dos músicos da época tiveram que se adaptar às novas realidades impostas, uma vez que, no período pré-revolução, os músicos eram basicamente mantidos pela igreja ou pela nobreza. Neste sentido, Massin afirma 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).

Por esta razão, a carreira de Louis Duport em Paris foi subitamente interrompida, em 1790, devido à turbulência revolucionária. O que o motivou a deixar a França para juntar-se ao irmão – que já residia em Berlim e atuava como violoncelista da corte do Rei Friedrich Wilhelm II – onde permaneceu até 1806 (Lockwood, 2005, p. 111). 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 (Walden, 2004, p. 16).

2. Alguns dos princípios estabelecidos por Jean-Louis Duport

Durante o período em que residiu em Berlim, Louis Duport conseguiu organizar suas atividades de maneira a permitir refletir e organizar sua metodologia de ensino do violoncelo. Esse esforço resultou na publicação do tratado intitulado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, em 1806 (Walden, 2004, p. 17).

Assim, seu retorno à Paris em 1806 coincide com a publicação do Ensaio, responsável por estabelecer todo um sistema de dedilhados e desenvolver os princípios da

³ Compositor, maestro e violinista italiano. Um dos mais importantes violinistas daquele período, responsável por influenciar François Xavier Tourte no desenvolvimento do arco moderno, que também é discutido por Duport em seu tratado.

técnica das mãos direita e esquerda do violoncelista. Na verdade, este tratado é considerado o primeiro manual moderno sobre a técnica do violoncelo (Campbell, 1999, p. 59), elaborado em uma época marcada por mudanças na construção, no desenvolvimento da técnica e na utilização composicional do instrumento. Para se ter uma ideia, lembramos que os 21 Estudos, anexos ao tratado, são até hoje utilizados na formação dos violoncelistas.

Este Ensaio adquiriu tamanha importância que ganhou uma segunda edição em 1824 e uma terceira em 1840, ambas publicadas em Paris. Além disso, foi publicado uma edição bilíngue francês-alemão, em Offenbach (1809), edição esta que o francês foi revisado, reduzido e traduzido para o alemão – acreditamos que essa edição foi 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 de fazer a tradução para o alemão para que assim aparecesse nos dois idiomas – uma edição em italiano, em Milão (1836), editada pelo violoncelista e professor do conservatório de Milão, Vincenzo Merighi (1795-1849); uma edição em inglês, publicada em Londres (1852); além de uma edição trilingue, francês-inglês-alemão, publicada também em Offenbach (1880) – sendo esta oriunda da edição bilíngue.

Duport (1805, p. 1) menciona, em carta ao editor Imbault, que seu Ensaio foi o resultado de 25 anos de reflexões e observações.⁴ Embora, apenas em 1806, ano em que Duport regressou a Paris, tenha sido publicada a primeira edição do Ensaio contendo o anexo com os 21 Estudos. Através de duas correspondências, datadas de 1804 e 1805, sabemos que Duport se comunicava com o seu editor dois anos antes da primeira publicação do tratado. Desta forma, como a versão original foi escrita em francês, torna-se justificável, que a publicação tenha acontecido apenas em 1806, ano em que o violoncelista regressou à França.

Este tratado sistematizou os princípios técnicos fundamentais que Duport assimilou em seu período de formação, como também aqueles que ele mesmo pode desenvolver ao longo de sua carreira. Deste modo, Duport foi capaz de consolidar a herança da escola francesa do violoncelo de Berteau, aliado aos princípios que ele mesmo desenvolveu e sistematizou. Sua importância reside na profunda influência que exerceu sobre gerações de violoncelistas, estabelecendo padrões técnico-interpretativos que permanecem essenciais até os dias atuais. A obra de Duport não só reflete a excelência técnica e artística alcançada em seu tempo, como também foi capaz de moldar o desenvolvimento da técnica e do repertório do violoncelo daquele período, notadamente através da proximidade com L. van Beethoven e

⁴ Lodes (1998, p. 25) cita vinte anos, no entanto, fontes primárias apontam que foram vinte cinco anos (Duport, 1805).

sua influência na composição das cinco Sonatas para piano e violoncelo.⁵ Destacando, assim, a atuação de J. L. Duport como um verdadeiro marco para a história do desenvolvimento do instrumento.

Por outro lado, Lodes⁶ (1998, p. 25) enfatiza que o trabalho de Duport é comparável em importância aos tratados de Carl Philipp Emanuel Bach, para o teclado; de Leopold Mozart, para o violino; e de Johann Joachim Quantz, para a flauta. Sendo essas obras consideradas referências essenciais não apenas para os respectivos instrumentos, 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 sonata.

Em seu tratado, Duport foi pioneiro ao abordar conceitos detalhados de padrões de dedilhados em cordas duplas – assunto que considerava de extrema importância para o desenvolvimento técnico – bem como a construção de padrões de dedilhados a partir da escala cromática (Campbell, 2004, p. 12). Além 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. Ainda no prefácio, o autor discorre sobre sua aproximação com seu irmão e professor, especificando que todos os exemplos musicais ali contidos 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 de maneira diligente (Duport, 1852, p. 3).

Ademais, analisando o tratado como um todo, verifica-se que os 21 Estudos escritos para dois violoncelos, apresentados na forma de apêndice ao Ensaio, estão claramente divididos em parte principal e de acompanhamento – apenas os estudos N° 7 e N° 8, que foi composto por Pierre Duport, não possuem parte de acompanhamento. Estes Estudos exploram diferentes tonalidades, que complementam a parte teórica e exemplificam os tópicos e princípios abordados ao longo do tratado, apresentando-os na prática. Neste sentido,

⁵ Sobre a relação entre Duport e Beethoven, ver Massa e Aquino (2022) “O tratado de Jean-Louis Duport contextualizado a partir das cinco Sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven”.

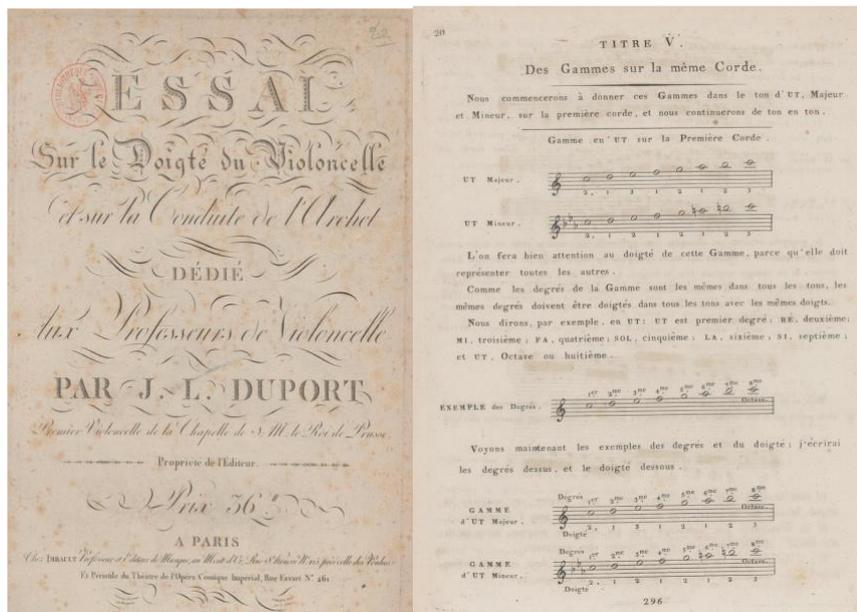
⁶ Musicóloga e professora alemã, da Universidade de Viena.

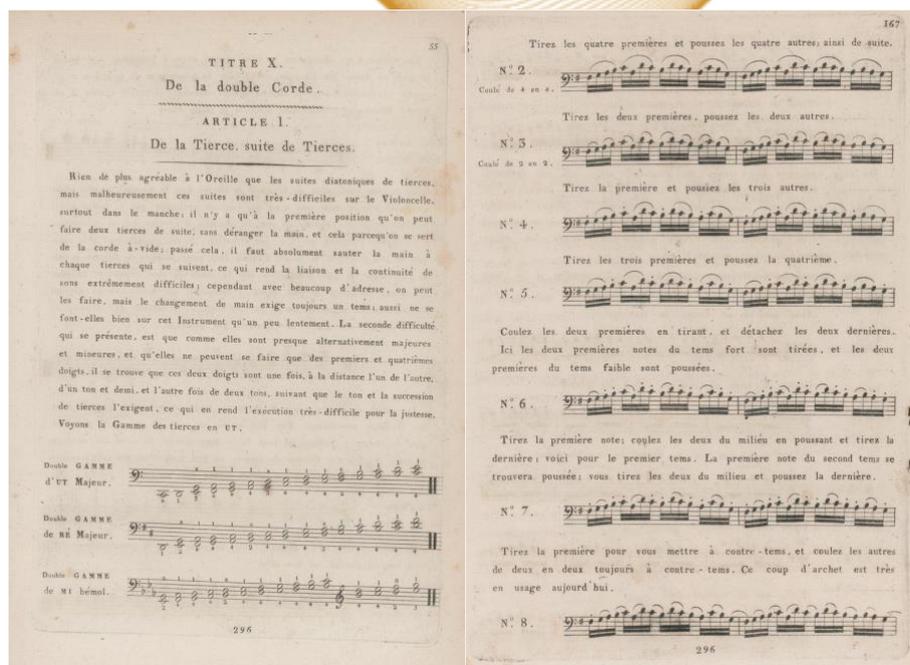
Lockwood destaca a importância de Duport para a história do desenvolvimento técnico do violoncelo nos seguintes termos:

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 um novo e importante recurso sonoro (Lockwood, 2003, p. 102).

Apresentamos abaixo algumas páginas da publicação, 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 da capa do Ensaio, cuja dedicatória se refere aos professores de violoncelo. Ao mesmo tempo, a edição destaca que J. L. Duport era o primeiro violoncelo da Capela de Sua Majestade o Rei da Prússia.

Figura 1 - Capa do tratado de Duport, primeira edição de 1806 e imagens das páginas 20 (sobre escalas na mesma corda), 55 (sobre cordas duplas) e 168 (sobre golpes de arco).





Fonte: (Duport, 1806, p. 1, 20, 55, 169).

3. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet: o legado de Jean-Louis Duport*

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 do Estudo N° 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 (1852, 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, 1852, 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, 1852, p. 80).

Na busca pela denominação que define o golpe de arco empregado nos arpejos do Estudo N° 7, verificamos que Walden define esta articulação como *ondeggiando*, explicando 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 começam em uma corda mais grave começam com o arco para cima e vice-versa para aqueles que começam em uma corda mais aguda (Walden, 2004, p. 164).

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

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).

Em seguida, podemos verificar no excerto do Estudo N° 7 em Sol menor de Duport, que o compositor articula os arpejos de maneira sequenciada em conjuntos de quatro semicolcheias com uma única ligadura.⁷

Figura 2 – Excerto do Estudo N° 7 de Jean-Louis Duport



Fonte: Duport, 1806, p. 196.

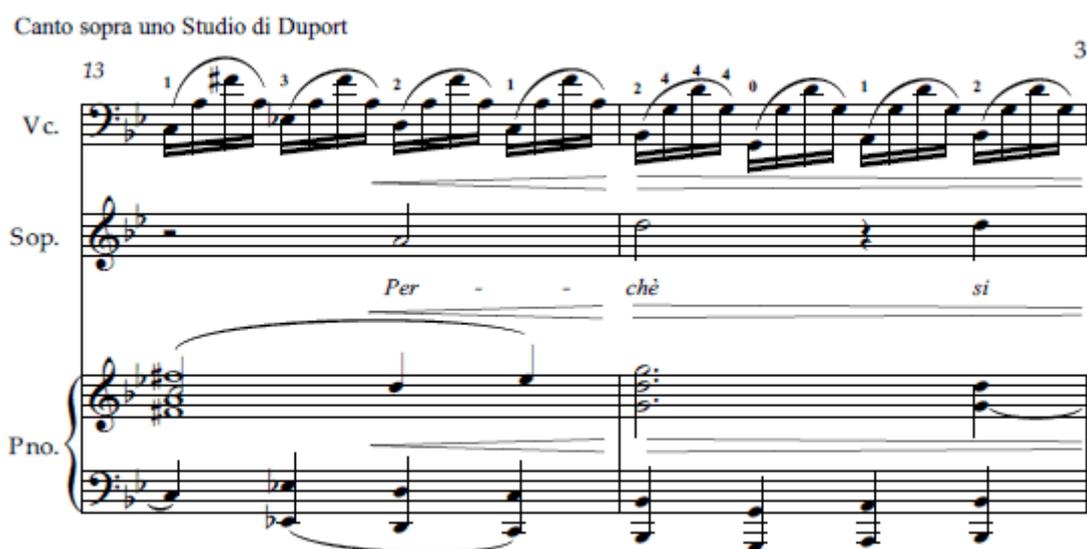
⁷ Certamente Duport não foi o criador do golpe de arco *ondeggiando* ou o primeiro a utilizar esta articulação no violoncelo – pois a encontramos, por exemplo, no *Méthode nouvelle raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle* (1772) do violoncelista François Cupis de Renoussard (1732-1808), um dos 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 consistente esta articulação em arpejos no seu tratado como um efeito técnico-idiomático para o violoncelo, a partir do Estudo N° 7, que, por sua vez, influenciou A. Piatti.

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).⁸ Nesta época, Merighi já trabalhava na tradução do Ensaio de Duport para o idioma italiano, que foi publicado apenas em 1836.

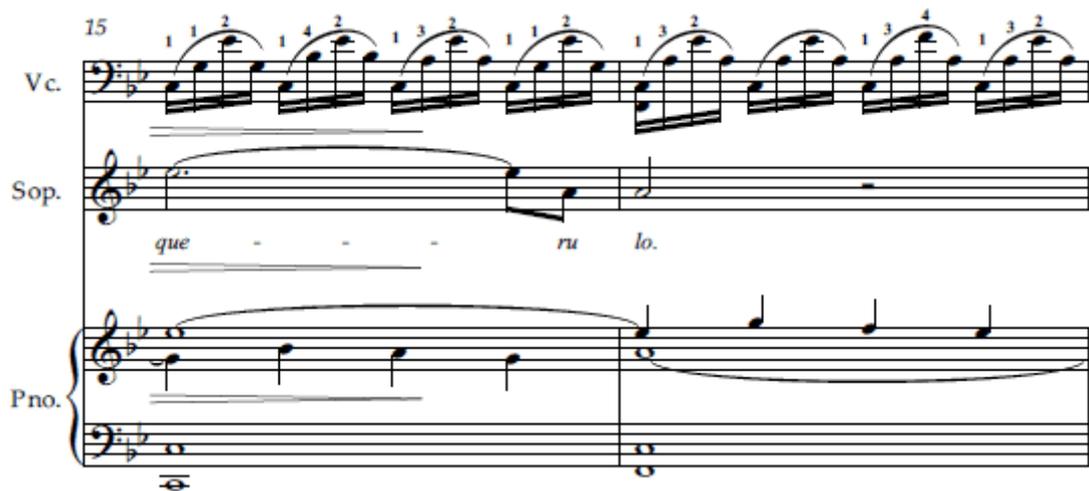
Portanto, é muito provável que Piatti tenha conhecido e trabalhado os Estudos de Duport com seu professor. Fato este evidenciado pelo seu interesse específico no Estudo N° 7, que se manifesta de duas formas distintas: primeiramente, em 1840, quando Piatti escreve uma obra intitulada *Canto sopra uno Studio di Duport*, para voz, violoncelo e piano. Nesta composição, a parte de violoncelo é essencialmente o Estudo N° 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 de Felice Romani (1788-1865), 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.

Figura 3 – Excerto do *Canto sopra uno Studio di Duport* de Piatti.

Canto sopra uno Studio di Duport



⁸ “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).



15

Vc.

Sop.

Pno.

que - - - ru lo.

Fonte: A autora.

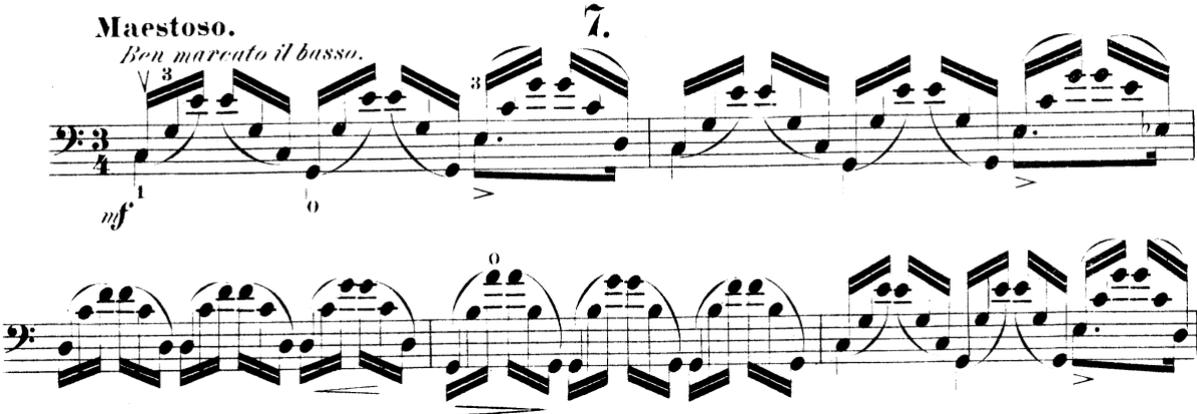
Ademais, não sendo isso suficiente, no ano de 1865, Piatti compõe os seus 12 Caprichos para violoncelo solo, Op. 25, que foram publicados em 1874. Não coincidentemente, o Capricho de Nº 7, em Dó maior, contém o mesmo estilo de escrita do Estudo Nº 7 de Duport, ou seja, grafado integralmente, em arpejos. 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.

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, o violoncelista escreve uma segunda voz na linha do baixo, utilizando-se do apoio das notas mais graves.

Figura 4 – Excerto do Capricho N° 7 de Piatti.

Violoncello.

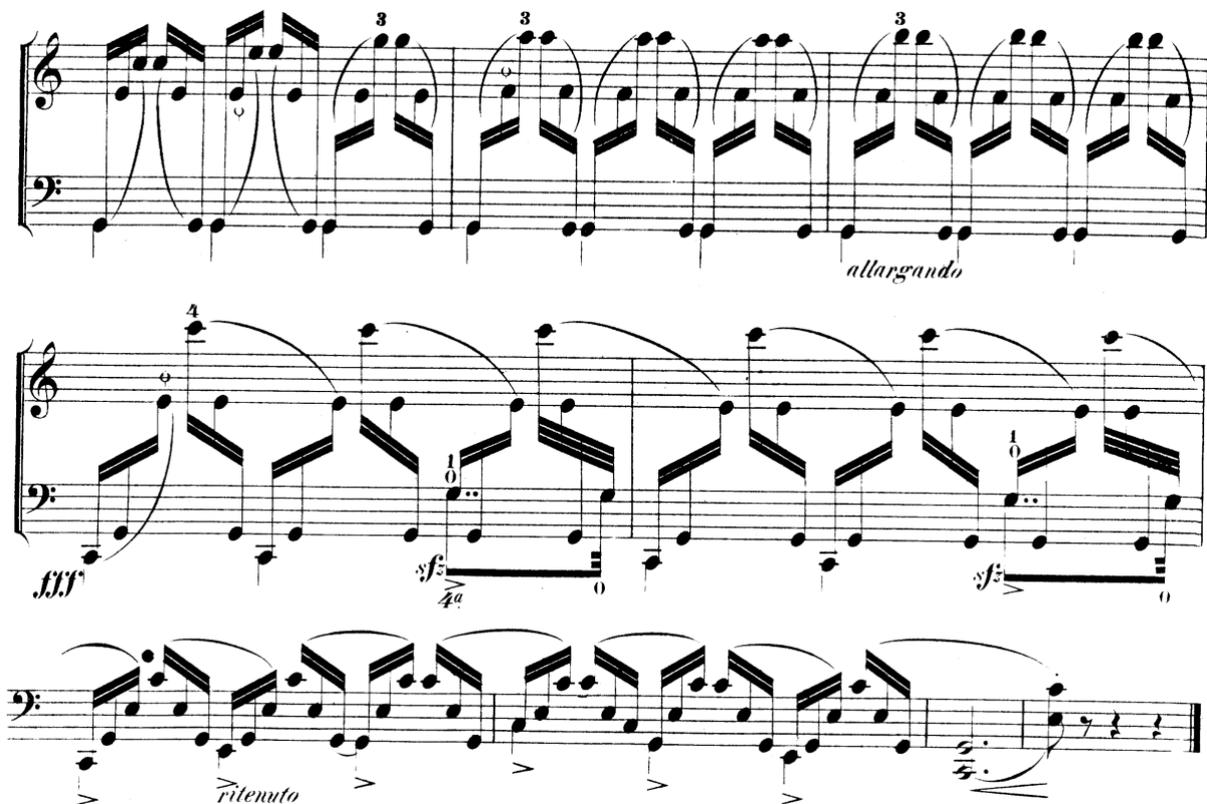
Maestoso.
Ben marcato il basso.



Fonte: Piatti, 1874, p. 16.

Além da expansão dos arpejos no Capricho N° 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.

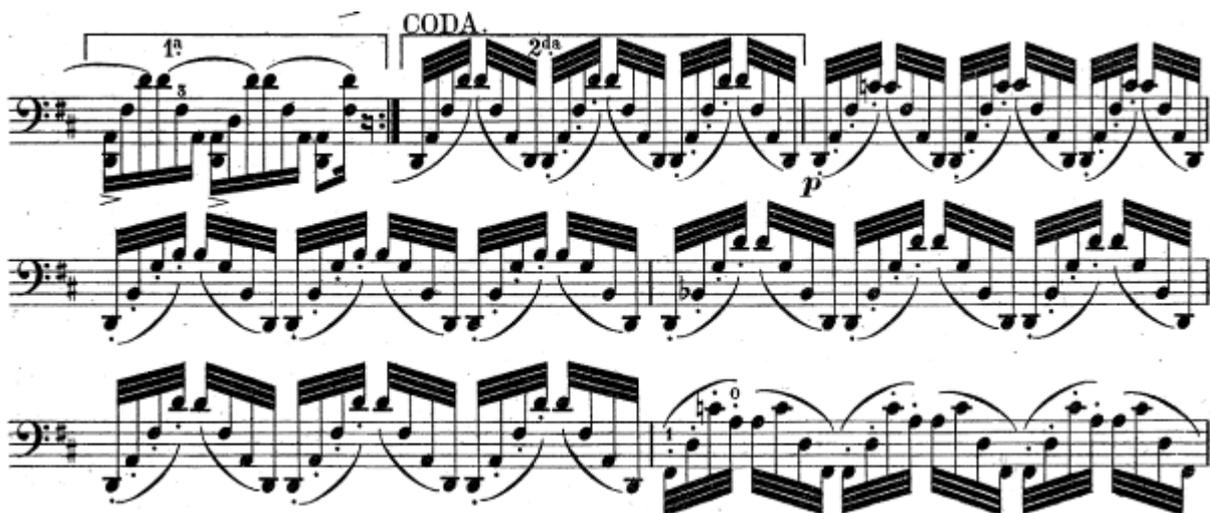
Figura 5 – Excerto do Capricho N° 7 de Piatti.



Fonte: Piatti, 1874, p. 19.

Ademais, vale destacar que Piatti ainda elaborou um de seus arranjos mais importantes, ao construir a Sonata em Ré maior para violoncelo e piano de Pietro Locatelli (1695-1764),⁹ publicada em 1900, com material oriundo das Sonatas em Ré maior N° 6 (Alegro e Minuetto) e em Ré menor N° 12 (Adagio) para violino e contínuo, ambas do Op. 6. 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 é 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 havia empregado 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.

Figura 6 – Excerto da *coda* final da Sonata em Ré maior para violoncelo e piano de Piatti.



Fonte: Piatti, 1900, p. 7.

Esta possibilidade idiomática, enquanto elemento da escrita textural, se desenvolve ainda mais e, em 1896, o encontramos no segundo tema do primeiro movimento do monumental Concerto para violoncelo em Si menor de A. Dvořák, Op. 104. Desta forma, essa 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

⁹ Da mesma forma que Alfredo Piatti, Locatelli também nasceu na cidade de Bergamo, Itália.

pelos madeiras (flauta, clarinete e oboé), deste que vem a ser um dos concertos mais importantes da literatura do instrumento.¹⁰

Figura 7 – Excerto do segundo tema do primeiro movimento do Concerto para violoncelo de Dvořák, Op. 104.



Fonte: Dvořák, 1896, p. 2.

Na verdade, podemos contextualizar como escrita textural a articulação denominada de *ondeggiando*, conforme mencionada por Walden (2004, p. 164-165), além do *ondeggiando* com staccato, presente no Concerto em Si menor de Dvořák. 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. 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 N° 7, conforme mencionado pelo violoncelista em seu tratado (Duport, 1852, p. 80), que viria a criar este 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, esta escrita vem a estabelecer uma escrita de múltiplas vezes com texturas distintas.

¹⁰ Certamente o Estudo N° 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 N° 7 em anexo, que por sua vez, influenciou Piatti, nas três obras em destaque neste artigo. Embora esta pesquisa não liste todas as obras que empregam esta 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.

4. Da expansão da escrita para a implementação no âmbito da linguagem nacionalista

Desta forma, isto nos faz 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 destas obras.

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 Z. Kodály, Op. 8, mais especificamente entre os compassos 273 a 314 e 637 a 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 esta característica 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.

Figura 8 – Excerto do terceiro movimento da Sonata para violoncelo solo de Kodály, Op. 8.

14

VIOLONCELLO. *il canto ben marcato*



Fonte: Kodály, 1921, p. 14.

Figura 9 – Excerto do terceiro movimento da Sonata para violoncelo solo de Kodály, Op. 8.



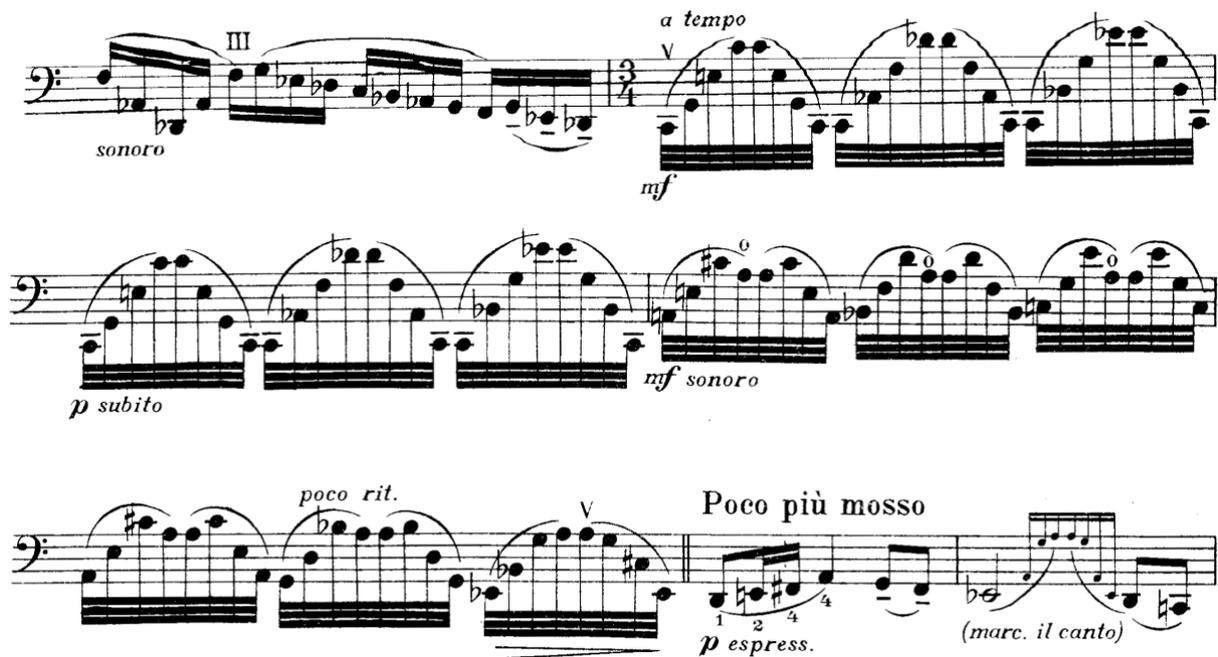
Fonte: Kodály, 1921, p. 19.

Nos dois exemplos acima, é possível ainda se verificar a referência à seção final do Capricho N° 7 de Piatti, mais especificamente em relação aos compassos 86 a 90, conforme apresentado na Figura 5, com a expansão de registro dos respectivos arpejos, que alcançam quatro oitavas.

Esta mesma adequação ao elemento da expressão da cultura popular pode ser verificada nos compassos 60 a 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”.¹¹

Figura 10 - Excerto do Preludio-Fantasia da Suíte para violoncelo solo de G. Cassadó.



Fonte: Cassadó, 1926, p. 4-5.

No contexto do repertório de música brasileira, um momento representativo da abordagem do 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,¹² 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. 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

¹¹ 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.

¹² Para melhor compreensão da relação de Villa-Lobos com o violoncelo, ver Aquino (2021) em seu artigo *Villa-Lobos and the Cello: A Voice for Brazil*.

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 11 – Excerto do quarto movimento das Bachianas brasileiras Nº 2, versão para violoncelo e piano do Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos.



Fonte: Villa-Lobos, 1931, p. 2.

Figura 12 – Excerto do quarto movimento das Bachianas brasileiras Nº 2, versão para violoncelo e piano do Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos.



Fonte: Villa-Lobos, 1931, p. 4.

5. Considerações finais

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, somando-se a outros muitos elementos técnicos apresentados no tratado e em outros Estudos de Duport, que não são o objeto de estudo neste artigo, torna-se evidente o legado deixado pelo tratado de Jean-Louis Duport – neste caso, a partir do Estudo N° 7 – no espaço temporal de pouco mais de um século. Desta forma, fica evidente que Duport contribuiu com a expansão das possibilidades de escrita e idiomatismo do instrumento, abrindo portas para o desenvolvimento desta particularidade composicional. 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. Desta forma, 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.

Referências

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.

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.

CAMPBELL, Margaret. **The Cambridge Companion to the cello**. Cambridge: Cambridge University Press. 1999

CASSADÓ, Gaspar. **Suite for Cello Solo**. Universal Edition A. G.: New York, 1926.

CUPIS, François. **Méthode nouvelle raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle**, Paris: Le menu, 1772.

DUPORT, Jean-Louis. **Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet**. 1^a Ed. Paris: Imbault, 1806.

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. **Lettre de Jean Louis Duport à Imbault, 6 mars 1804**. Disponível na Bibliothèque Nationale de France (BNF). 1804.

DUPORT, Jean-Louis. **Lettre de Jean Louis Duport à Monsieur Imbault, 29 juin 1805**. Bibliothèque Nationale de France (BNF). 1805.

DVOŘÁK, Antonín. **Concerto for Violoncello and Orchestra in B minor, Op. 104**. Berlim: N. Simrock, 1896.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1962.

GUERRA, Andréyna 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.

KODÁLY, Zoltán. **Sonata for Solo Cello, Op. 8**. Vienna: Universal Edition, 1921.

LOCATELLI, Pietro. **Sonata para violoncelo e piano**. Edição: Alfredo Piatti. B. Schott's Söhne, Mainz, 1900.

LODES, Birgit. **Beethovens Sonaten für Klavier und Violoncello Op. 5 in ihrem gattungsgeschichtlichen Kontext**. Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn. P. 1-60, 18-20 jun. 1998.

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: the music and the life**. New York: W. W. Norton, 2003.

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.

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.

MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOSKOVITZ, M. D.; TODD, R. L. **Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World**. Woodbridge: Boydell Press, 2017.

PIATTI, Alfredo Carlo. **12 Caprices for Solo Cello, Op.25**. Berlim: N. Simrock, 1874.

STRAETEN, E. S. J. van der. **History of the Violoncello, the Viola da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments**. Londres: William Reeves. 1971.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas Brasileiras N° 2**, IV movimento, Trenzinho do Caipira: para violoncelo e piano (partitura de redução). Manuscrito original, 1931.

WALDEN, Valerie. **One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.