

## **O tratado de Jean-Louis Duport contextualizado a partir das cinco Sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

*Amanda Melo Massa*

UFPB - [amandamassa28@hotmail.com](mailto:amandamassa28@hotmail.com)

*Felipe Avellar de Aquino*

UFPB - [felipecello@hotmail.com](mailto:felipecello@hotmail.com)

**Resumo.** Este trabalho é um extrato de pesquisa de doutorado em andamento. Apresenta uma contextualização histórica, além de uma análise inicial do tratado *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*, de Jean-Louis Duport, publicado em 1806, sobreposto às cinco Sonatas para violoncelo e piano de Ludwig van Beethoven, de maneira que possa contribuir para a construção interpretativa deste repertório. A pesquisa busca apontar interrelações da vida e obra de Duport e Beethoven, assim como uma discussão sobre possíveis conexões entre os fundamentos apresentados no tratado e aspectos interpretativos das Sonatas para violoncelo e piano de Beethoven, a partir dos trabalhos de Lockwood (2005, 1986), Walden (2004), Moskovitz e Todd (2017), Crawford (1995) e Campbell (1999, 2004).

**Palavras-chave.** Jean-Louis Duport. Ludwig van Beethoven. Sonata. Violoncelo. Tratado.

**Title.** A contextualization of Jean-Louis Duport's treatise within the scope of Beethoven's Five Sonatas for Cello and Piano

**Abstract.** The present work is an extract of an on-going doctoral research. It introduces a historical contextualization, as well as a brief analysis of the work *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* by Jean-Louis Duport, published in 1806, applied towards to the five Sonatas for cello and piano by Ludwig van Beethoven. The research seeks to point out interrelationships in the life and work of Duport and Beethoven, as well as a discussion on possible connections between the foundations presented in the treatise and interpretive aspects of Beethoven's Cello Sonatas, based on Lockwood (2005, 1986), Walden (2004), Moskovitz and Todd (2017), Crawford (1995) and Campbell (1999, 2004).

**Keywords.** Jean-Louis Duport. Ludwig van Beethoven. Sonata. Cello. Treatise.

### **1. Introdução**

Este artigo apresenta um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, que tem como objetivo central a análise dos fundamentos e abordagem técnica do violoncelo apresentados no tratado *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite*

*de l'archet*, de Jean-Louis Duport, publicado em 1806,<sup>1</sup> de maneira que possa auxiliar o intérprete em suas reflexões e, conseqüentemente, em sua abordagem interpretativa na performance das cinco Sonatas para violoncelo e piano, Opus 5, 69 e 102, de Ludwig van Beethoven. Deste modo, apresentamos uma breve exposição sobre a vida e obra dos dois autores, notadamente quando estas se entrelaçam profissionalmente, com o propósito de estabelecer relações entre ambos, a fim de identificar aspectos técnico-interpretativos a partir de uma análise sob a ótica histórica, técnica e estética contida no tratado de Duport e que sejam relevantes para a performance do conjunto das cinco Sonatas.

A necessidade de entendermos 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), Beethoven visitou Berlim em 1796, na corte do Rei da Prússia, Frederico Guilherme II, que também era um violoncelista amador e incentivador da música. Este se cercou de excelentes instrumentistas, inclusive violoncelistas como Luigi Boccherini e os irmãos Jean-Pierre e Jean-Louis Duport. Assim, no período entre maio e julho daquele ano, Beethoven compôs o Opus 5, com a possível colaboração de Jean-Louis Duport, com quem realizou a primeira audição. Destacando que estas Sonatas foram publicadas em Viena já no ano seguinte, ou seja, em 1797 (LOCKWOOD, 1986, p. 18, 2005, p.111).

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

Aparentemente, Beethoven lhe enviou uma cópia assinada do Opus 5, uma vez que, em carta, Duport agradeceu a Beethoven pela dedicatória e 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, tradução nossa).

Deste modo, J. L. Duport, que nesta época era o primeiro violoncelista da corte prussiana, foi provavelmente quem apontou as possibilidades técnicas do instrumento. 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

---

<sup>1</sup> 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.



violoncelo, que alguém além de Beethoven (talvez o próprio Jean-Louis Duport) escreveu em uma folha do papel de 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, tradução nossa)

Desta forma, entendemos que, ao analisarmos as cinco Sonatas para violoncelo e piano 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 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 só ter tocado as duas Sonatas do Opus 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. Desta forma, viabilizando ampliar as inovações de escrita e de linguagem apresentadas nos Opus 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.

## **2. Jean-Louis Duport e Ludwig van Beethoven: breves reflexões**

Jean-Louis Duport (1749-1819) é visto como uma figura importante para a história do desenvolvimento técnico do violoncelo, como compositor, pedagogo e violoncelista. Filho de um mestre de dança parisiense, irmão mais novo e aluno do violoncelista Jean-Pierre Duport (1741-1818), que, por sua vez, foi um dos brilhantes alunos de Martin Berteau (1709-1771), responsável por fundar a escola de violoncelo francesa. Duport desenvolveu uma carreira importante em Paris, estabelecendo-se no cenário musical logo após o seu concerto de estreia, na chamada série *Concert Spirituel*, em 1768. Ele também trabalhou com artistas parisienses renomados, além de artistas visitantes, como o violoncelista inglês John Crosdill e o compositor e violoncelista italiano Luigi Boccherini. Ademais, estabeleceu colaboração musical com o compositor e violinista italiano Giovanni Battista Viotti, de quem veio a se tornar um amigo próximo (WALDEN, 2004, p. 16).





O sucesso da carreira musical de Duport em Paris foi encerrado devido à Revolução Francesa, período em que as classes mais ricas, a corte e a igreja, perderam sua influência política e econômica. Desta forma, a maioria dos músicos da época tiveram que se mudar, adaptando-se às novas realidades. No ano de 1790, Lockwood (2005, p. 111) destaca que Duport deixou a França fugido para se juntar ao seu irmão, que já residia em Berlim, onde permaneceu até 1806.

Desta forma, Jean-Louis Duport estabeleceu-se em Berlim com uma carreira promissora na corte do Rei Frederico Guilherme II, atuando com orquestra de ópera, além de desenvolver trabalhos de música de câmara e da docência. Ademais, obteve a posição de primeiro violoncelista da orquestra de ópera da corte, onde ficou até 1805 (WALDEN, 2004, p. 16). Neste período, Walden aponta:

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 violoncello, 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, tradução nossa).

Assim, com seu retorno à Paris, em 1806, foi publicado o seu tratado, que aborda conceitos básicos do posicionamento do instrumento, técnica da mão esquerda, além de seus conceitos sobre a condução do arco. Além disso, o livro contém um anexo de 21 estudos para dois violoncelos, em diferentes tonalidades, que complementam a parte teórica e exemplificam o tratado na prática. 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, tradução nossa).

Além de escrever seu tratado, Jean-Louis Duport compôs seis concertos para violoncelo e orquestra, 27 Sonatas para violoncelo e contínuo, dentre elas, o Opus 4, com seis Sonatas escritas para o Rei Frederico Guilherme II, duos, e composições curtas ou de salão.



Ludwig van Beethoven (1770-1827), por outro lado, além de pianista e regente alemão, nascido na cidade de Bonn, é visto como um dos importantes compositores da história da música, que revolucionou a música de sua época. É considerado um dos pilares da música ocidental e responsável por expandir a forma sonata, estabelecendo novos parâmetros na linguagem composicional no período transitório entre o Classicismo e o Romantismo.

A produção artística de Beethoven é dividida em três fases distintas. Em sua primeira, de 1792 a 1800, influenciado principalmente pelas obras de Mozart e Haydn, seguiram o direcionamento do caráter estilístico do período Clássico. É neste período composicional que se encontram as duas primeiras Sonatas para violoncelo e piano, Opus 5. A segunda fase, de 1800 a 1814, é considerado o período de maturidade artística, incluindo, sobretudo as Sinfonias de números 3 a 8. Nesta fase, Beethoven compôs a sua Sonata Nº 3 para violoncelo e piano, Op. 69. Sua última fase composicional, de 1814 a 1827, Beethoven compõe as suas duas Sonatas do Opus 102. 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 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. Ademais, Beethoven expõe sua posição político-humanista, que vão ao encontro dos ideais da Revolução Francesa. 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 *Ode à alegria* 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).

Analisando o repertório violoncelístico como um todo, percebe-se que as cinco Sonatas para violoncelo e piano de Beethoven demonstram sua relevância musical e estilística, uma vez que foram responsáveis por ampliar as funções do violoncelo dentro desta formação, ao distanciar o instrumento da função de contínuo e o levar a uma posição

de igualdade e protagonismo, assim sendo equiparado ao piano em seus Opus 5, 69 e 102. Ainda que, tanto no manuscrito quanto a primeira edição, apareçam intituladas como Sonatas para piano e violoncelo. Desta forma, desenvolveu os fundamentos técnicos do violoncelo 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.<sup>2</sup> Além disso, explorou a liberdade de estrutura e forma, estabelecendo novos parâmetros para a forma sonata e os gêneros que a empregam. Deste modo, Yun (2013, p. 42) aponta que no Opus 102, Beethoven apresenta uma das características que melhor definem sua música desta fase, o compromisso com a complexa escrita fugal barroca em um contexto harmônico romântico. Como é o caso do último movimento da Sonata N° 5, que vem a ser a primeira de nove fugas em grande escala, que integram a obra desse compositor.

### **3. O tratado de Duport e as transformações do violoncelo**

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 no século XVIII, ao mesmo tempo em que é considerado o primeiro manual moderno sobre a técnica do violoncelo (CAMPBELL, 1999, p. 59).

O período da virada do séc. XVIII e início do XIX é marcado por grandes mudanças no emprego do violoncelo e, conseqüentemente, 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 específica para o instrumento, e o século XIX trouxe um enriquecimento do repertório e viu o surgimento de notáveis violoncelistas” (AUGUSTIN, 2001, p. 13).

---

<sup>2</sup> A Sonata N° 4 apresenta uma seção em um fugato no último movimento, enquanto a Sonata N° 5 é finalizada com uma intrincada fuga.

Na verdade, ainda 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. 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. Romberg sugeriu ainda medidas dimensionais para se obter um braço mais longo e de espessura mais fina. Ao mesmo tempo, com a modernização do arco desenvolvido por François Xavier Tourte, 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). Aspectos gráficos que facilitaríamos Duport na estruturação de seu tratado.

Desta maneira, consideramos o tratado de J. L. Duport como de fundamental importância para a nossa abordagem analítica e interpretativa das Sonatas para violoncelo e piano 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. Ademais, destacamos que os estudos anexos ao tratado são utilizados até hoje na formação dos violoncelistas.

Em seu tratado, Duport foi o primeiro a abordar conceitos detalhados de padrões de dedilhados em cordas duplas, assunto que considerou de extrema importância, 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. 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 que tudo que se encontra no tratado, mesmo que à primeira vista fosse considerado difícil, poderia ser executado com facilidade se praticado com paciência (DUPORT, 1852, p. 3). A partir destes elementos, temos maior clareza sobre os aspectos interpretativos da música daquela época.

Em um período marcado pelo desenvolvimento da técnica e das modificações na construção dos próprios instrumentos, Duport finaliza seu tratado com sua opinião sobre a forma e peso do 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, 185, p. 175), acerca do arco moderno dos instrumentos de cordas, sendo um dos elementos responsáveis por propiciar novas sonoridades que viabilizaram o desenvolvimento do repertório, notadamente o violoncelo, ao longo do séc. XIX.

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. Esta nova escrita passou a exigir novas dimensões sonoras dos instrumentos da família do violino, que havia surgido “por volta de 1500 e continuou se desenvolvendo até que adquiriu seu modelo clássico (padrão) entre os séculos XVI e início do XVII, com Andrea Amati (Cremona) e Gasparo da Salò (Brescia)” (SOARES, 2007, p. 22).

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. 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 nas figuras de Paganini, Viotti, Joachim, Vieuxtemps, Wieniawski, no violino; e Piatti, Popper, Servais e Franchomme no violoncelo.

#### **4. As cinco Sonatas para violoncelo e piano de Beethoven: uma breve introdução**

As duas primeiras Sonatas para violoncelo e piano de Beethoven são consideradas historicamente as primeiras sonatas Clássicas para esta formação, uma vez que as Sonatas de Boccherini foram, na verdade, concebidas para violoncelo e contínuo. O Opus 5, composto em 1796, apresenta o mesmo plano formal nas duas Sonatas. A Nº 1 em Fá maior e a 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 em forma *Rondó* (ABACABA, Coda) (CROWFORD, 1995, p. 37, 46, 51, 59). Por outro lado, Moskvitz 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 possui uma introdução prolongada em *Adagio*. Desta forma, segundo Moskvitz e Todd (2017, p. 80), é possível que Beethoven tenha se inspirado neste formato para estruturar as duas Sonatas do Opus 5.

Embora estas duas Sonatas 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. 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.

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. Desta forma, 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 piano apresentam seus próprios materiais.

O Opus 69 é formado apenas pela Sonata N° 3, em Lá maior, sendo esta a mais extensa e complexa tecnicamente para o violoncelo. Composta no ano de 1808 e publicada em abril do ano seguinte, Beethoven dedicou uma de suas mais importantes sonatas para violoncelo e piano 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 e o próprio Beethoven, provavelmente com a utilização de manuscritos e, em fevereiro daquele mesmo ano, o Opus 69 obteve a primeira apresentação formalmente pública, realizada pela pianista Baronesa Dorothea von Ertmann e o violoncelista Nicolaus Kraft, filho de Anton Kraft (MOSKOVITZ, TODD, 2017, p. 227).

A Sonata N° 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 das cinco Sonatas a incluir um *Scherzo* dentre seus movimentos. O terceiro movimento é um Adagio cantábile, de caráter meditativo, conectado ao quarto movimento, *Allegro Vivace*. 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 concluiu a composição reafirmando-a” (2017, p. 219, tradução nossa).

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 que apresentam em extensão e em registro” (2005, p. 350). Deste modo, nesta Sonata, Beethoven deixa clara 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, além de explorar as vozes do violoncelo e do piano de maneira equilibrada, equitativa, com alternância da função de protagonismo. Isto abrange variadas formas de

interação e desenvolvimento temática, que expande as formas e vem prenunciar alguns dos ideais estilísticos do Romantismo.

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 subseqüentes de compositores do séc. XIX. 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, tradução nossa). Desta forma, ao tempo em que Beethoven tinha que lidar com a surdez avançada, passava por sua fase composicional mais experimental e dramática (LOCKWOOD, 2005, p. 399, 405).

As Sonatas do Opus 102 foram dedicadas à Condessa Marie von Erdödy, amiga, pianista e devota da música de Beethoven. Segundo Moskovitz e Todd (2019, p. 241, 274), ela recebeu o violoncelista Joseph Linke como convidado para o verão, e sua presença incentivou Beethoven a compor novamente para a formação de violoncelo e piano. Desta forma, além de estar envolvido com a criação destas últimas duas Sonatas de Beethoven, provavelmente foram também apresentadas por Linke.

A Sonata Nº 4, em Dó maior, possui ambigüidade em sua estrutura formal, com reflexos quanto ao número de movimentos. Segundo Moskovitz e Todd, ela está disposta em quatro movimentos (2019, p. 248). No entanto, Crawford (1995, p. 142, 143) analisa a estrutura formal em dois movimentos, entendendo as seções lentas como introduções às seções rápidas, ambas marcadas *Allegro Vivace*, e na forma de Sonata-*Allegro*. De fato, ao nosso ver, as introduções lentas ainda compartilham analogia quanto ao material temático – uma vez que o material introdutório do primeiro movimento aparece interpolado na introdução do segundo movimento. O que cria, na verdade, um paralelismo estrutural na relação dos movimentos desta Sonata.

Por outro lado, Crawford (1995) defende que as duas últimas Sonatas possuem estrutura formal similar às das Sonatas do Opus 5. No entanto, aponta a presença de uma estrutura harmônica incomum, na qual a introdução estabelece a tonalidade de Dó maior, mas 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 duas grandes partes: “Tudo isso segue

o espírito de uma ‘sonata livre’ como de fato Beethoven pretendia que a obra fosse” (LOCKWOOD, 1998, p. 306, tradução nossa). Deste modo, podemos observar a existência deste paralelismo, como 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.

A Sonata Nº 5, 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 que possui uma fuga a quatro vozes. Embora nesta época Beethoven estivesse 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 em erigir 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 século XVIII contraponto no contexto de um idioma musical surpreendentemente novo e extremamente dissonante que levou o gosto contemporâneo aos limites do aceitável. (MOSKOVITZ, TODD, 2019, p. 293, tradução nossa).

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, 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.

## 5. Considerações finais

Entendemos que a análise crítica do tratado de Duport fundamentada com a contextualização histórica e estética da vida e obra de Beethoven possibilitará trazer contribuições interpretativas relevantes para a performance do conjunto das cinco Sonatas. A pesquisa prevê ainda uma edição em português, a partir da versão em inglês de John Bishop (1852), comparada com a versão trilingue editada por August Lindner (1880), que possui revisões e expansões em seu texto, elaboradas pelo próprio Duport. Ainda que nenhuma modificação altere a essência e os fundamentos deste tratado. Ademais, serão feitas contextualizações sobre a técnica moderna do violoncelo,

apontando os conceitos ainda válidos, na intenção de se produzir um documento que aborde elementos técnicos interpretativos que deem suporte à construção de uma interpretação historicamente informada das cinco Sonatas para violoncelo e piano de Beethoven.

## Referências

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.

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.

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.

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

CAMPBELL, Margaret. *The Great Cellists*. Glasgow: Bell & Bain Ltd. 2004.

CRAWFORD, Judith Lee. *Beethoven's five 'cello sonatas*. 1995. Dissertação. Departamento de música, San Jose State University.

DUPORT, Jean-Louis. *Essay on the Fingering of the Violoncello and the Conduct of the Bow*. Tradução: John Bishop. Londres: R. Cocks, 1852.

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'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.

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

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=IwAR0vOQT8G8MTaDuD1CGWTRaxMjnrIbdb0tiY70WW9RojBDw2eBdqTIWouGY](https://cello-world-today/?fbclid=IwAR0vOQT8G8MTaDuD1CGWTRaxMjnrIbdb0tiY70WW9RojBDw2eBdqTIWouGY). Acesso em: 15 jan. 2021.

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.

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

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.

