

Juliana Radke da Silva

Les Délices de la Solitude de Michel Corrette:

O Violoncelo e a Música Francesa do Século XVIII

Orientadoras: Professora Doutora Vanda Martins de Sá

Professora Mestre Diana Gomes Vinagre

Dissertação do Mestrado em Música - Especialidade em Interpretação

Universidade de Évora, 2012

Juliana Radke da Silva

***Les Délices de la Solitude* de Michel Corrette:**

O Violoncelo e a Música Francesa do Século XVIII

Orientadoras: Professora Doutora Vanda Martins de Sá

Professora Mestre Diana Gomes Vinagre

Agradecimentos:

À Vanda de Sá, Cristiano Holz, Francisco Moser, Ricardo e Carolina.

Resumo:

A prática de interpretação histórica exige do intérprete muito mais do que conhecimento técnico do instrumento. É preciso debruçar-se sobre o passado e compreender ao máximo as peculiaridades de cada lugar e época. Este trabalho pretende investigar aspetos sociais, musicais e técnicos contemporâneos à criação das *Sonatas Les Délices de la Solitude* de Michel Corrette, que forneçam ao intérprete as ferramentas necessárias para a construção de uma interpretação fundamentada em dados históricos concretos, complementada pelo gosto pessoal do executante.

Palavras-chave: Michel Corrette, Violoncelo, Execução Historicamente Informada.

Les Délices de la Solitude of Michel Corrette

The cello and the French Music in the 18th century

Abstract:

The practice of the historical interpretation requires from the interpret a lot more than the mere knowledge skills. It is necessary to look into the past and comprehend to its utmost the peculiarities of each place and time. This theses intends to investigate social, musical and technical aspects that are contemporary to the creation of the Sonatas Les Délices de la Solitude de Michel Corrette, providing to the interpret the necessary tools to a good and solid interpretation substantiated on concrete historical data, complemented by personal taste of the performer.

Keywords: Michel Corrette, Violoncello, Historical Interpretation.

Índice

Introdução	10
1. Michel Corrette e a Música Francesa do século XVIII	12
2. Origem do Violoncelo e sua Expansão como Instrumento Solista.....	17
2.1. Organologia.....	17
2.2. Violoncelistas e Repertório.....	19
3. Execução Historicamente Informada	24
3.1. A Posição	25
3.2. O Arco	30
3.3. A Ornamentação	35
3.4. <i>L’Inégalité</i>	38
4. As Sonatas <i>Les Délices de la Solitude</i>	42
Conclusão	48
Bibliografia.....	50
Anexos	55
I. Lista de Métodos escritos por Michel Corrette.....	55
II. As Sonatas <i>Les Délices de la Solitude</i> (Facsimile).....	57

Índice de Ilustrações

Ilustração 1 - Retrato de Michel Corrette - Frontispício do seu método L'École d'Orphée. Opus XVIII, Paris, 1738.	<i>Página</i> 16
Ilustração 2 - Estampa do frontispício do método de violoncelo de Michel Corrette: <i>Méthode Théorique et Pratique pour apprendere le Violoncelle en peu tems</i> [sic] Opus XXIV, Paris, 1741	<i>Página</i> 25
Ilustração 3 –Exemplo de dedilhações entre a 4ª e a 7ª posição da página 32 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2).	<i>Página</i> 28
Ilustração 4 – Exemplo de outra dedilhação para a primeira posição da página 42 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2)	<i>Página</i> 28
Ilustração 5 – Excerto do exemplo de dedilhações entre a 1ª e a 4ª posição da página 33 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2).	<i>Página</i> 29
Ilustração 6 – Exemplo de dedilhação para mudança entre posições vizinhas da página 34 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2).	<i>Página</i> 29
Ilustração 7 - Exemplo das diferentes maneiras de se pegar no arco da página 8 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2).	<i>Página</i> 30
Ilustração 8 - Retrato de Luigi Boccherini tocando na 4ª posição. Óleo sobre tela de autor anónimo (ca. 1764 -1767) National Galery of Victoria, Everard Studley Miller Bequest, 1962.	<i>Página</i> 31

Ilustração 9 - Retrato de Jean-Louis Duport tocando com o polegar. Óleo sobre tela pintado por Madame Vigée-Lebrun (ca. 1785). Coleção da autora.

..... *Página 32*

Ilustração 10 – Exemplo de *reprise d’archet* da página 26 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2).

..... *Página 33*

Ilustração 11 – Exemplo de *staccato* da página 37 do método para violoncelo de M. Corrette (idem informação da ilustração 2).

..... *Página 34*

Ilustração 12 – Exemplo de execução dos trilos (*cadence*) da página 36 do método de M. Corrette (idem informação ilustração 2).

..... *Página P36*

Ilustração 13 – Exemplo de pincé (mordente) da página 36 do método de M. Corrette (idem informação ilustração 2).

..... *Página 36*

Ilustração 14 – Exemplo de trilo com terminação em excerto do último andamento da Sonata para dois violoncelos -Tempo di Minuetto - compassos 10 e 11 do. Página 32 do método de M. Corrette (idem informação ilustração 2).

..... *Página 37*

Ilustração 15 – Exemplo de apogiaturas em excerto do primeiro andamento da Sonata III - Allamanda/Allegro - compassos 21 e 22. Michel Corrette. *Les Délices de La Solitude – Sonates pour le violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue*. Opus XX Paris, 1740/Facs.Repr. Jean-Marc Fuzeau, França.

..... *Página 37*

Ilustração 16 – Excerto do primeiro andamento da Sonata II – Allegro – compassos 41 - 44. Michel Corrette. *Les Délices de La Solitude – Sonates pour le violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue*. Opus XX Paris, 1740/Facs.Repr. Jean-Marc Fuzeau, França.

..... *Página 43*

Ilustração 17 – Excerto do primeiro andamento da Sonata II – Allegro – compassos 1 - 6 . Michel Corrette. Les Délices de La Solitude – Sonates pour le violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue. Opus XX Paris, 1740/Facs.Repr. Jean-Marc Fuzeau, França.

..... *Página 44*

Ilustração 18 – Excerto do primeiro andamento da Sonata para violoncelo de Baixo contínuo de Antonio Vivaldi RV 40 - 1º andamento. Compassos 1 – 2 Manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris – Registo Vm 6310. Facsimile extraído da obra de Francesco Fanna e Frederico Maria Sardelli. *Antonio Vivaldi, Complete Sonatas for Violoncelo in Facsimile*, editado por S.P.E.S. Florença, Itália, 2003. Página 93.

..... *Página 44*

Ilustração 19 – Excerto do segundo andamento da Sonata nº1 em ré maior de Alessandro Scarlatti - compassos 1-2 edição de Juliana Radke da Silva a partir de Facsimile do manuscrito da Biblioteca do Monumento Nacional de Montecassino, Itália.

..... *Página 44*

Ilustração 20 – Excerto do terceiro andamento da Sonata II - Allegro – compassos 1 e 2. Michel Corrette. Les Délices de La Solitude – Sonates pour le violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue. Opus XX Paris, 1740/Facs.Repr. Jean-Marc Fuzeau, França.

..... *Página 45*

Ilustração 21 – Excerto do primeiro andamento da Sonata VI – Allegro – compasso 3 Michel Corrette. Les Délices de La Solitude – Sonates pour le violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue. Opus XX Paris, 1740/Facs.Repr. Jean-Marc Fuzeau, França.

..... *Página 47*

Ilustração 22 – Excerto do primeiro andamento da Sonata VI – Allegro - Compasso 27. Michel Corrette. Les Délices de La Solitude – Sonates pour le violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue. Opus XX Paris, 1740/Facs.Repr. Jean-Marc Fuzeau, França.

..... *Página 47*

Introdução

As sonatas *Les Délices de la Solitude* de Michel Corrette (1739) estão inseridas num momento especial da história do violoncelo, em que ele e a viola da gamba tornam-se protagonistas da disputa entre o gosto francês e italiano. Essa disputa dominou a mente de muitos intérpretes, compositores, ouvintes e pensadores do século XVIII em França. Corrette foi claramente um entusiasta da música italiana, reconhecendo a sua importância sem, no entanto, comprometer a sua identidade musical francesa. Preocupou-se em apresentar os dois estilos, e dedicou a isso várias páginas de seu método para violino *L'École d'Orphée* (1738) tratando-os de com igual respeito, sem depreciar nenhum deles.

Aos olhos de um intérprete atual, as sonatas não apresentam dificuldades técnicas significativas, o desafio consiste em caracterizar bem as nuances entre os andamentos que muitas vezes intercalam o estilo italiano e o francês, tendo como resultado sonatas de estilo misto onde cada andamento leva-nos a um ambiente diferente.

O legado de Corrette inclui vinte métodos para os mais diversos instrumentos, e cada um destes que chegou até nós, deixou pistas daquilo que seria o seu gosto pessoal, as tendências e as preferências da sua época.

Um destes métodos escrito precisamente para o violoncelo foi editado em 1741: *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems[sic] le Violoncelle dans sa Perfection* - “Método teórico e prático para aprender o violoncelo em pouco tempo na perfeição”. Com um título pouco modesto, esse é, segundo o próprio Corrette, o primeiro tratado escrito para violoncelo,¹ e constitui uma fonte valiosa na interpretação das obras escritas para o instrumento neste período.

¹ Michel Corrette. “*Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*”. Opus XXIV Paris, 1741 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998. Prefácio página B (Outros tratados foram escritos para o instrumento antes de 1741, mas nenhum em França).

O texto do tratado aborda desde princípios básicos da escrita musical, postura da mão esquerda e direita, dedilhações, mudanças de posição, fraseado e exemplos musicais, até glorificações do violoncelo (talvez numa tentativa de conquistar mais adeptos ao instrumento) e críticas sobre o desempenho sonoro da viola da gamba como: "...O arco articula melhor e faz com que se tire mais som sobre as 4 cordas [do violoncelo] do que sobre as 7 cordas [da viola]. E em concerto, um único violoncelo produz mais efeito do que 6 violas."²

² " ...L'Archet articulant mieux et tirant plus son sur 4 cordes que sur 7. Aussi dans un concert un seul Violoncelle fait plus deffet que 6 Violes." Idem nota de rodapé 1. Pág. 43.

1. Michel Corrette e a Música Francesa do século XVIII

O século XVIII foi um dos momentos mais importantes e fecundos da história musical francesa. Durante os reinados de Luis XIII (entre 1617 e 1643) e Luis XIV (entre 1651 e 1715) as artes foram controladas e conduzidas pelos soberanos como o pilar central da propaganda real. O luxo e a exuberância passaram a ser a imagem da corte francesa. Com a morte do cardeal Mazarin em 1661, a influência da música italiana na corte francesa passa a ser vista com maus olhos e, ironicamente, um italiano ajuda a criar a identidade musical francesa. Jean-Baptiste Lully (1632 - 87), naturalizado francês em 1661³ refletiu na música o absolutismo político de Luis XIV e durante décadas dominou toda a produção musical francesa, como a concessão de autorizações para espetáculos e publicações musicais. Sua música expressava a glória e o poder do rei, que contrastavam muito com a realidade de fome e miséria do povo esmagado pelas guerras e impostos. Durante a regência do Duque de Órleães (entre 1715 e 1723), a corte saiu do palácio de Versalhes e dispersou-se por inúmeros palácios e, junto com os aristocratas, também os artistas dispersaram, gerando um ambiente de maior liberdade e descentralização. Foram criadas em 1716 o *Nouveau Théâtre Italien* e a *Comedie-italienne* além de séries de concertos públicos, entre elas os *Concert Spirituel*⁴ em 1725 no palácio das Tulherias onde participavam compositores e intérpretes de todas as nações⁵.

A disseminação das ideias iluministas ganhava espaço: tudo devia ser analisado sob a luz da razão. Escreveram-se muitos tratados, enciclopédias e dicionários em todos os segmentos das artes e das ciências, incluindo a música. Os defensores da antiga identidade musical francesa sentiam-se ameaçados pela crescente influência do estilo italiano em França. Saber

³ Seu nome de Batismo era Giovanni-Battista Lulli, mas mudou-o após a naturalização. Lully vivia em França desde os 13 anos.

⁴ Em francês *Sacred Concert*, foi uma série de concertos fundada por Anne Danican Philidor para performances de musica instrumental e música sacra com textos em latim, tornou-se o centro da música não operática em Paris.

⁵ Kristina Augustin, " *Mais uma vez em defesa da Viola da Gamba...*" Universidade de Campinas, 2001. Pág. 31-32

diferenciar a composição e interpretação dos estilos francês e italiano foi uma das mais importantes questões para os músicos do séc. XVIII.⁶

Quando Luís XV assumiu o governo em 1723, ordenou o retorno da corte a Versalhes, mas a vida cultural de Paris não esmoreceu. Aqueles que trabalhavam para o rei permaneceram fiéis às diretrizes de Lully.

Foi neste ambiente fervilhante, onde a fama deixou de ser uma possibilidade reservada apenas para os músicos de corte, e a burguesia consumista associava as artes ao estatuto social, que surgiu a obra de Michel Corrette.

Corrette nasceu na cidade portuária de Ruão a 10 de abril de 1707. Ruão (Rouen em francês) era economicamente, a segunda cidade mais importante da França. Graças ao seu grande número de igrejas, paróquias, mosteiros e conventos, a também chamada “cidade dos cem campanários”⁷, tinha uma forte tradição organista, apesar da centralização cultural do reinado de Luis XIV e os imensos privilégios cedidos por este a Lully, que ainda limitavam muito o desenvolvimento musical fora de Paris.

Gaspard Corrette (ca. 1670 – 1730), pai de Michel, foi um dos tantos organistas da cidade. Nascido em Ruão, Gaspard foi aluno e amigo de Jacques Boyvin⁸ e organista de *Saint-Herbland* e *Saint-Jean*. Michel cresceu entre os melhores organistas da região e aos 13 anos já demonstrava um talento excepcional que motivou a mudança da família para Paris⁹.

Em Paris estudou com Jean François Dandrieu (1682- 1738) e com Louis Marchand (1669 – 1732)¹⁰. Frequentou os *Concert Spirituel*, deu aulas de cravo, flauta, violino e gaita de foles. Foi diretor musical das feiras de *Saint-Laurent* e *Saint-Germain* entre 1732 e 39, onde teve início sua fama como compositor de *concertos comiques* e divertimentos. Seu segundo concerto de natal foi tocado nos *Concert Spirituel* em 24 e 25 de dezembro de 1732. Suas composições cativavam o público pela utilização de temas populares facilmente

⁶ Robert Pascall, *Style*, New Grove Music Online. Acedido em 24 de setembro de 2011.

⁷ Do francês: *Ville aux cent cloches*, alcunha dada a cidades com grande número de casas religiosas.

⁸ Jacques Boyvin (Paris ca. 1653 – Ruão 1706), organista e compositor.

⁹ Não há provas consistentes da data da mudança da família para Paris, sabe-se no entanto que Michel competiu pelo cargo de organista de *Saint-Madeleine-en-la-Cité* em 1726. Segundo Yves Jaffrés, Michel não venceu a competição e o cargo foi atribuído à um organista chamado Touthain.

¹⁰ Yves Jaffré. “*Michel Corrette and the Organ*”, tradução para o Inglês de Pastor de Lasala. Artarmon, Austrália. Saraband Music Editions 1998. pág. 8.

reconhecíveis. Aos vinte anos publicou seu opus I: as Sonatas para violino e baixo contínuo, infelizmente perdidas.

É possível avaliar a crescente importância de Corrette no meio musical francês pela inclusão do seu nome feita por J.G. Walther em 1732 na enciclopédia *Musikalischer Lexicon*, quando Corrette contava apenas 25 anos¹¹.

Em 1733 casou-se com Marie-Catherine Morize, com quem teve dois filhos: Marie-Anne (1734 – 1822) e Pierre-Michel (1744 – 1801), que veio a ser organista como o pai e o avô.

Em 1737, Michel tornou-se organista de *Sainte-Marie-du-Temple*, antiga igreja construída pelos Templários dentro de uma fortificação no centro da cidade que abrigava também o palácio de residência do *Grand Prior, Chevalier d'Orléans* em Paris, que foi sucedido pelo Príncipe de Conti em 1749. A igreja do templo pertencia à Ordem de Malta, era juridicamente independente do resto da cidade e o único lugar de Paris onde se praticava o rito romano, fator de atração para turistas e curiosos. Corrette acabou por tornar-se cavaleiro da ordem de Cristo¹². Anos mais tarde, o pequeno Mozart foi retratado tocando cravo para a corte do Príncipe no palácio¹³ do templo.

Em 1738, Corrette foi admitido como organista em *Saint-Louis* ou Colégio Jesuíta, um esplêndido edifício barroco, onde os cultos davam grande importância e liberdade à música. Marc-Antoine Charpentier (1634 – 1704), André Campra (1660 – 1744) e Louis Marchand foram alguns dos músicos notáveis que trabalharam nesta igreja.

Além de organista nestas duas importantes igrejas de Paris, Corrette dedicou-se ao ensino. Ainda em 1737, publicou seu primeiro método: *Premier Livre d'orgue*, opus XVI. Corrette escreveu ao todo, vinte métodos para os mais diversos instrumentos, cinco dos quais permanecem perdidos¹⁴. Tais métodos constituem um testemunho único sobre a prática musical da época, considerado válido apesar da suposta má reputação da classe de Corrette,

¹¹ Johann Gottfried Walther. *Musikalischer Lexicon*, Leipzig, 1732 pág. 185.

¹² Alexandre Choron e François-Joseph-Marie Fayolle. *Dictionnaire Historique des musiciens, artistes et amateurs: morts ou vivans*, Chimot Libraire, Paris 1817. Volume 1, páginas 159-160

¹³ Pintura de Michel Barthelemy Ollivier intitulada *Le the a l'Anglaise dans le Salon des quatre Glaces au Temple, avec toute la cour du Prince de Conti, ecoutant le jeune Mozart*. Museu Nacional do Palácio de Versailles.

¹⁴ Ver a lista de métodos em anexo na pág 53.

cujos alunos eram ironicamente chamados de *les anachorettes (les ânes à Corrette)*.¹⁵

Durante a primeira metade do séc. XVIII, Paris tornou-se o principal centro europeu de edição de música. Muitos compositores estrangeiros escolhiam editores da cidade para publicar suas obras. Corrette publicou obras suas e também de compositores na altura desconhecidos como Domenico Zipoli¹⁶, Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Joachin Quantz (1697 – 1773) e de conterrâneos como André Campra (1660 – 1744) e Lully. Chegou a obter o privilégio¹⁷ dos concertos para órgão de Haendel em 1739. E foi o primeiro compositor francês a escrever concertos para órgão.

Uma importante faceta da vida musical de Paris eram os concertos promovidos por músicos em suas próprias casas, e Corrette promoveu muitos em sua casa na *Rue Beaurepaire* onde ele chegou a ter um pequeno órgão. Tais concertos eram semanais e uma boa forma de publicidade, visto que eram executadas obras dele e de outros autores publicadas por ele cujas partituras podiam ser compradas ali.

Em 1762 os Jesuítas foram expulsos de Paris por alegado envolvimento em contrabando de açúcar da Martinica, e conseqüentemente, Corrette perdeu seu cargo de organista em *Saint-Louis*, que passou a ser uma biblioteca.

Em 1765, abriu uma ação judicial contra o sistema de aluguer de partituras para músicos amadores criado por Miroglio e Peters, que alegadamente traria prejuízo aos editores musicais e aos próprios artistas. Seus argumentos são um esboço do que hoje é conhecido como direitos de autor. A justiça entretanto, decidiu a favor do negócio de aluguer e isso parece ter causado uma mudança nos investimentos de Corrette, que comprou três casas e passou a alugar para garantir uma boa renda anual.¹⁸

¹⁵ Choron e Fayolle. Idem nota de rodapé 12. Entretanto, François Filiatrault afirma que essa expressão foi usada por um amigo de Corrette, o violinista Pierre Gavinié de maneira amistosa em seu texto *Michel Corrette – Composer for the Common Man*. Early Music <<http://www.early-music.com/view.asp?ID=102>>. Acedido em 25 de setembro de 2011.

¹⁶ Zipoli (1688 – 1726) foi organista dos jesuítas em Roma entre 1715-16. Ernst Ludwig Gerber em sua enciclopédia *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, editada em Leipzig pela Breitkopf entre 1790-92 (pág. 789) refere-se à Zipoli como um pseudônimo de Corrette. Provavelmente por engano, ou talvez Corrette tenha usado o nome de Zipoli para tornar as publicações mais atrativas.

¹⁷ Direito de ser o único a publicar determinadas peças de um autor durante um espaço de tempo em território francês.

¹⁸ Y. Jaffrès. "*Michel Corrette and the Organ*", tradução para o Inglês de Pastór de Lasala. Artarmon, Austrália. Saraband Music Editions 1998. Pág. 14.

Ainda durante o século XVIII, deu-se a importante transição para o que hoje se conhece como período clássico, mas Corrette permaneceu fiel à sua arte. Boisgelou chega à escrever que Corrette era um compositor prolífico, mas suas obras morreram antes mesmo de ele as escrever¹⁹.

Em 1787, com a morte de Gluck (1714 – 1787), os músicos da cidade quiseram prestar uma homenagem ao grande compositor. Corrette tocou na missa que foi celebrada em *Sainte-Marie-du-Temple* na qual, segundo Ives Jaffres, foi cantada uma missa maçónica²⁰, demonstrando a grande liberdade religiosa do Templo. Corrette foi forçado a abandonar o seu posto de organista em 1791, um ano depois da abolição das ordens religiosas pela Constituinte.

Corrette foi um entusiasta das novas ideias revolucionárias que permeavam a França e chegou a publicar obras de caráter revolucionário como a *Chaconne du tier-état* para coro e órgão, a cantiga patriótica *Ça ira*, as duas cantigas militares *Le triomphe de la garde nationale* todas publicadas em 1790 e atualmente perdidas.

Com a tomada do poder pelos revolucionários, a grande torre do Templo foi usada como prisão da família real entre 1792 – 93. Muitas igrejas foram pilhadas e órgãos destruídos. Corrette não chegou a conhecer o tempo de calma que se seguiu à queda de Robespierre por que faleceu na manhã de 21 de janeiro de 1795, aos 88 anos. Seus filhos nunca se casaram e viveram da fortuna do pai.



Ilustração 1 - Retrato de Michel Corrette - Frontispício do método L'École d'Orphée, 1738

¹⁹ François Filiatrault. *Michel Corrette – Composer for the Common Man*. Early Music. Texto escrito entre 1997 – 99, traduzido por Fred A. Reed. Acedido em 25 de setembro de 2011.

²⁰ Y. Jaffrès. Idem 18. Pág. 11.

2. Origem do Violoncelo e sua Expansão como Instrumento Solista

2.1. Organologia

No séc. XVII em Itália, utilizavam-se pelo menos vinte e quatro nomes diferentes para designar instrumentos de corda de registo grave (clave de fa) surgidos a partir do desenvolvimento da família do violino, como por exemplo: *bassetto*, *bassetto di viola*, *basso viola da braccio*, *violone*, *violone piccoilli*, *violonzono* e *violonzello*. As diferentes denominações provêm em parte, da variedade do tamanho do instrumento, número de cordas e afinações existentes. No séc. XVI, eram comuns instrumentos de três ou até seis cordas, já no início do séc. XVII, tornam-se norma instrumentos de quatro ou cinco cordas, mantendo-se entretanto a variedade de afinações. As mais comuns incluíam: Sib₁- Fá – dó - sol, Dó – Sol – ré – sol, Dó – Sol – ré – lá – ré¹.

A primeira descrição de um baixo de violino com quatro cordas foi feita por Hans Gerle (*Musica Teusch*, Nurenberga, 1532)²¹ e traz a afinação ainda usada atualmente: Dó – Sol – ré – lá. Posteriormente houve outras citações de instrumentos de quatro cordas, mas na sua maioria traziam a afinação que deriva de uma continuidade em relação às cordas do violino: Sib₁ – Fá – dó – sol, tendo o Sol como nota comum entre o instrumento soprano e seu baixo. No tratado de Corrette (1741), é indicada a afinação com uma oitava abaixo do alto italiano, ou seja, a afinação atual.

Poucas informações são precisas no que toca à origem do violoncelo, mas o que parece certo é que as características, como o nome e tamanho atuais, surgiram na região dos Alpes. O registo mais antigo do termo *violoncello* que chegou até nós, foi feito pelo compositor bolonhês G.C. Arresti nas suas sonatas com violoncelo *ad libitum* em Veneza (1665). O termo foi rapidamente adotado na Itália e Alemanha e a partir do início do séc. XVIII, também em França e Inglaterra. Na Áustria, o termo *Bassetl* persistiu até os tempos de Haydn (1732 – 1809).

²¹Stephen Bonta, et al. "*Violoncello*", Grove Music Online. Acedido em 12 de Agosto de 2011.

Por volta de 1660, surgem as cordas com fieira de metal (prata ou cobre), melhorando consideravelmente a qualidade sonora das cordas mais graves através do aumento da massa total da corda e mantendo a elasticidade do núcleo de tripa, necessário para controlar eventuais distorções na altura dos sons causadas pela pressão dos dedos nas cordas ou pela variação de pressão do arco para produzir diferentes dinâmicas. O aumento da densidade das cordas também possibilitou a produção de sons graves com cordas mais curtas e, conseqüentemente, a diminuição do tamanho dos instrumentos de baixo que eram consideravelmente maiores que o violoncelo atual.

Antonio Stradivari (1644 – 1737) foi o responsável pela criação de violoncelos de menores proporções por volta de 1707. O resultado dessa diminuição foi tão bom que essas medidas acabaram por ser adotadas como padrão para a construção de violoncelos a partir do final do séc. XVIII e continuam a servir de referência aos construtores atuais.²²

Cerca de trinta violoncelos Stradivari construídos antes de 1707 foram “diminuídos” para atender às novas exigências dos intérpretes, restando apenas um com as proporções originais. Infelizmente, o resultado dessas intervenções mostrou-se nefasto e esses instrumentos, agora desequilibrados, são apenas uma sombra do que eram antes da “diminuição”.

Novas modificações na construção seriam introduzidas por Romberg como será referido adiante.

²² Jean Benjamin Laborde, *“Proportions du Violoncelle prises sur un modele Stradivarius”* *Essai sur la musique*. Paris 1780. Pág. 310.

1.2 Violoncelistas e Repertório

Paralelamente, e graças aos desenvolvimentos organológicos, o repertório para violoncelo também conheceu um processo de profundas transformações. As primeiras peças importantes para violoncelo solo são originárias de Bolonha nas últimas décadas do séc. XVII. Bolonha foi o centro das atividades de violoncelistas importantes como: Giovanni Battista Vitali (1632 – 92), que em 1658 tornou-se membro da *capella musicale* da Basílica de San Petronio. Seu instrumento é por vezes chamado *violoncino*, ou em algumas de suas publicações *violone da Brazzo*, mas sobretudo no final da sua carreira, Giovanni é descrito como violoncelista. Suas composições parecem ter influenciado a música de câmara de importantes compositores como Corelli, Torelli e Purcell. Em meados de 1650 escreveu *Partite sopra diverse sonata*, que foram as primeiras peças escritas especificamente para violoncelo. Petronio Franceschini (1651 – 80) foi o primeiro violoncelista pago de que se tem notícia. Integrou a *capella musicalle* e foi um dos fundadores da *Accademia Filarmonica Bolognese*. Franceschini encorajou alguns dos primeiros compositores a escrever especificamente para o instrumento e foi professor de Domenico Gabrielli (1659 – 90), que acabou por suceder-lo como violoncelista na *capella* após a sua morte. Gabrielli foi muito conhecido por suas óperas, seus sete *Ricercari* para violoncelo solo (ca.1689) são as mais antigas peças para violoncelo de que chegaram até nós. Guiseppe Jacchini (1667 – 1727) por sua vez foi aluno de Gabrielli. Jacchini participou desde cedo como violoncelista nas festas de San Petronio e posteriormente foi admitido como violoncelista na *capelle musicale*. Foi um aluno prodigioso e nas suas composições identifica-se uma libertação gradual do violoncelo do seu papel no baixo contínuo numa tentativa de assumir um papel mais solístico. Seu Opus IV *Concerti per camera a 3 e 4 strumenti*, com *violoncello Obbligato* (1701) são por vezes considerados os primeiros concertos para violoncelo.

A dissolução da *capella musicale* de San Petronio em 1696 e novamente em 1701 foi uma das razões para o início da grande migração de músicos, inicialmente para centros urbanos italianos. Posteriormente, devido à

instabilidade política da região, os músicos acabaram por emigrar para o resto da Europa durante o séc. XVIII.

Um violoncelista importante na disseminação do violoncelo e da música italiana em geral foi o veneziano Antonio Caldara (ca. 1671 – 1736) que trabalhou na orquestra da Igreja de São Marco e estudou com o então famoso violinista e compositor Giovanni Legrenzi (1626 – 90). Em 1699 mudou-se para Mântua, onde foi admitido como *maestro di cappella de chiesa e del teatro* de Ferdinando Carlo, Duque de Mântua. No início de 1708 mudou-se para Roma onde trabalhou com importantes compositores como Corelli (1653 – 1713), Pasquini (1637 – 1719), Cesarini (1666 – 1741), Alessandro (1660 – 1725) e Domenico Scarlatti e Händel. No final deste mesmo ano esteve em Barcelona e na corte dos Habsburgos. O sucesso que Caldara alcançou em vida, surgiu do seu incontestável domínio da criação de música vocal que teve como consequência sua nomeação, em 1716, à vice-*Kapellmeister* na corte imperial de Viena do Sacro Imperador Carlos VI.

Os irmãos Giovanni (1670 – 1747) e Antonio Maria Bononcini (1677 – 1726), ambos violoncelistas e compositores, também contribuíram muito para a expansão do violoncelo. Nascidos em Modena, ambos estiveram em Bolonha, Roma e Viena trabalhando juntos. Por volta de 1706 Giovanni já era conhecido por toda a Europa. Michel Corrette chega a referir-se a ele como criador do violoncelo em seu tratado²³. Em 1715 Antonio regressa à Modena e seu último posto foi o de *maestro di cappella* da corte desta cidade, enquanto isso, Giovanni foi ainda mais longe, pois há registos seus em Londres, onde foi membro da recém-criada Royal Academy of Music. Esteve em Paris onde escreveu peças vocais para serem tocadas nos *Concert Spirituel*. Depois seguiu para Madrid e posteriormente foi para Lisboa onde foi *mestre de capella* aparentemente até 1736²⁴, ano em que retoma as suas atividades em Viena onde vive seus últimos anos com uma vida confortável graças à pensão que recebia da Imperatriz Maria Theresa.

²³. Michel Corrette. "*Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems[sic] le Violoncelle dans sa Perfection*". Opus XXIV Paris, 1741 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998. Prefácio. Pág. A.

²⁴ Segundo Lowell Lindgren em seu artigo "*Bononcini*" do Grove music Online acedido em 30 de setembro de 2011, Bononcini retornou para Viena na metade de 1736. Por outro lado, de acordo com o tratado para violoncelo de Corrette, Bononcini era mestre de capela do rei de Portugal no momento em que Corrette escrevia o tratado, o que pode sugerir que o tratado é anterior à 1741, data de sua publicação.

Jean-Baptiste Stuck ou Batistin Struck (1680 – 1755), violoncelista virtuoso e compositor italiano de ascendência germânica, é descrito por Corrette, juntamente com L'Abbé (ca. 1700 – 68) como os responsáveis pela “feliz chegada do violoncelo a Paris”²⁵. Stuck começou sua carreira em Itália e chegou a França por volta de 1705, onde atuava como violoncelista. Um Motete de sua autoria foi executado num dos *Concert Spirituel*. Escreveu três óperas para a *Académie Royale de Musique*. Suas últimas obras são praticamente desprovidas de elementos italianos. L'Abbé, como era conhecido Pierre-Philippe Sait-Sévin, também virtuoso do violoncelo foi *maître de musique* na igreja de *Saint Caprais* em Agen. Chegou a Paris em 1722 e em 1730 tocava violoncelo na orquestra da Ópera. Também era membro da orquestra dos *Concert Spirituel*. Segundo Corrette, graças a esses dois senhores “atualmente na música do Rei, na Ópera e nos concertos, é o violoncelo que faz o baixo contínuo”²⁶.

Enquanto isso em Itália, por volta de 1730, Nápoles passa a ter a vanguarda musical graças a ascensão da Ópera Napolitana. Eram precisos exímios violoncelistas para acompanharem os cantores deste estilo desenvolvido por Alessandro Scarlatti. Nicola Porpora (1686 – 1768) e Leonardo Leo (1694 – 1744) são típicos representantes da “escola napolitana”, onde o virtuosismo é substituído pelo *bel canto*.

O primeiro violoncelista a causar indubitável impacto no público foi o napolitano Francesco Alborea (1691 – ca. 1744). Conhecido como *Franciscello*, suas extraordinárias prestações estão descritas em inúmeros relatos da época. À semelhança de muitos conterrâneos seus, também saiu de Itália apesar de ter sido amplamente reconhecido em sua terra natal. Acabou por morrer em Viena onde serviu na corte do Conde Uhlenfeld. Ao que parece, o virtuosismo excepcional de *Franciscello* foi responsável pela conversão de um gambista francês chamado Martin Berteau (1708 – 71), que depois de ouvir o italiano tocar trocou a viola pelo violoncelo e acabou por tornar-se o fundador da “escola francesa”. Em 1739, Berteau marcou a história do violoncelo em França quando tocou obras suas nos *Concert Spirituel*. Ele já incluía o uso de polegar em seus estudos. Entre seus alunos figuram nomes importantes para a história

²⁵ M. Corrette. Idem 23. Prefácio. Pág. A.

²⁶ M. Corrette. Idem 23. “...Présentment la Musique du Roy, a l'Opera, et das les Concerts c'est le Violoncelle qui jouë la basse continue.” Prefácio. Pág. A.

do instrumento como Tillière (1750 - 90), Janson (1742 – 1803), Cupis (n. 1741) e J. L. Dupport (1749 – 1819).

A antipatia francesa pela cultura italiana e o alto nível de seus gambistas foram fortes entraves para a aceitação do violoncelo como instrumento do baixo contínuo e solista neste país. A Influência de *Franciscello*, e organização de concertos como os *Concert Spirituel* e os concertos na *Société Académique des Enfants d'Apollon*²⁷ promoveram a performance de obras solo para o instrumento.

Jean Barrière (ca. 1705 – 47) foi para Itália estudar violoncelo e é um dos primeiros compositores franceses a publicar uma escrita verdadeiramente violoncelística. Boismortier (1689 – 1755) e Corrette também contribuíram para o desenvolvimento da “escola francesa” que, ao contrário da italiana, foi extensamente documentada em inúmeros tratados e métodos. O primeiro, como já foi dito, foi escrito por Corrette (1741) seguido de Tilière (1764), Cupis (1772), Azaïs (1775), Raoul (1802), etc.

Assim como a “escola francesa”, a chamada “escola inglesa” de violoncelo também deve muito aos violoncelistas italianos imigrantes. Em 1772, com a fundação da *Royal Academy of Music*, a “escola inglesa” começou a emergir. Seu primeiro professor de violoncelo foi Robert Lindley (1776 – 1855), que estudou com Giacobbe Basevi Cervetto (1680 – 1783), conhecido como o precursor da “escola inglesa”. Nascido em Veneza, de origem judaica, não há informações sobre sua vida em Itália. Sabe-se que em 1738 chegou a Inglaterra e até 1760 há indícios de concertos a solo em diversas salas e ocasiões diferentes. A partir de então, passa a auxiliar a carreira do seu filho, o violoncelista prodígio James Cervetto (1748 – 1837), cujas composições para violoncelo chegavam ao fá#² e incluíam muitas cordas dobradas.

Os violoncelistas franceses também influenciaram fortemente o estilo inglês, que também foi bem documentado. O primeiro tratado para violoncelo publicado em Londres foi o de Crome (1765). A influência francesa torna-se notória nos tratados de Couch (1827), Merrick (ca. 1855) e Lindley (ca. 1855). No entanto, a influência germânica dos tratados de Schetky (1780), Gunn (1793) e Regnale (1800) também fazem parte da “escola inglesa”.

²⁷ Fundada em 1741, a sociedade oferecia concertos anuais de programação variada.

Nos países germânicos, tal como em França, a viola da gamba tinha uma longa tradição e aceitação, tornando morosa a popularização do violoncelo. Foi também através dos músicos italianos que essa popularização aconteceu.

A descentralização cultural dessa região permitiu que o violoncelo prosperasse em várias cidades e cortes diferentes. Viena e Berlim foram as principais, mas houve outros sítios onde o violoncelo ganhou grande destaque como Mannheim, Munique, Bonn e Dresden. O primeiro método germânico para violoncelo foi escrito por Johann Baptiste Baumgartner (1723 – 82), que também compôs quatro concertos e outras obras para violoncelo solo. Anton Filtz (1733 – 60) iniciou a “escola de Mannheim” e tocou na corte ao lado do italiano Innocenz Danzi (1730-98) que foi professor de Peter Ritter (1763 – 1846). Em 1778 a corte mudou-se para Munique, mas Ritter permaneceu em Mannheim e participou ativamente da vida musical da cidade, inclusive durante os difíceis tempos da invasão napoleónica. Foi o primeiro violoncelista a dirigir uma orquestra a partir de seu lugar.

A “escola de Dresden” nasceu com Bernhard Romberg (1747 – 1841), importante violoncelista que contribuiu para as alterações na técnica e na construção do violoncelo como a diminuição da grossura de braço e a modificação de seu ângulo em relação ao tampo superior, além de introduzir a utilização dos arcos *Tourte*. A sua maneira de tocar anunciou o conceito moderno ou romântico de produção sonora. Também foi inovador por apresentar-se em público com seus solos memorizados, abdicando da partitura. Tocou com Beethoven (1770 – 1827) e Jean-Louis Dupport (1749 – 1819). Haydn dedicou-lhe um quarteto e visitou Boccherini (1743 – 1805) em Espanha. Tocou por toda Europa, incluindo Portugal. Entre seus alunos figuram nomes como J. F. Dotzauer (1783 – 1860) e A. G. Arnold²⁸.

²⁸ Não foi possível descobrir as datas de nascimento e morte deste violoncelista

3. Execução Historicamente Informada

O tratado para violoncelo de Corrette é uma peça importante no estudo das sonatas por revelar-nos muito acerca dos conhecimentos do autor relativamente ao instrumento e também fornecer-nos informações sobre as limitações e avanços da técnica dos violoncelistas da época, muito ligada à qualidade dos instrumentos, cordas e arcos disponíveis, e das exigências do repertório que por essa altura começava a tornar-se mais complexo.

O presente capítulo está dividido em tópicos que analisarão as questões mais importantes relacionadas com a interpretação histórica da música francesa no violoncelo citadas no método, através da comparação entre este e fontes contemporâneas ou tardias, mas igualmente importantes para a compreensão do pensamento por trás das técnicas instrumentais.

3.1. A Posição



Ilustração 2 - estampa do frontispício do método de violoncelo de Michel Corrette

Corrette explica que o violoncelo deve ser pousado entre os gêmeos do executante sentado, tendo o cuidado de não encostar o instrumento no chão para não abafar o som (Ilustração 2). Quando se toca de pé usa-se o espigão para sustentar o instrumento, mas essa não é uma posição recomendada por

ele, já que dificulta a execução de passagens difíceis²⁹. Segundo Valerie Walden, tocar de pé foi uma posição descrita por Samuel Petri (1738 – 1808) no seu *Anleitung zur praktischen Musik* em 1782 como antiquada e usada por alguns violoncelistas do *ripieno*. Por outro lado, o autor anónimo de *Musikalisches Handwörterbuch* em 1786, defendia essa posição justificando que um bom violoncelista era capaz de executar de pé mesmo as passagens mais difíceis nas posições agudas.³⁰

Uma outra maneira de segurar o instrumento sem o uso de espigão foi descrita por Raoul (1776 – 1837) como sendo usada por professores e que consistia em apoiar o instrumento sobre o peito do pé esquerdo apoiando o tampo inferior no joelho direito. Raoul lembra que essa postura pode ter suas desvantagens como o desconforto e o facto de o instrumento não ficar perfeitamente seguro, podendo oscilar, o que dificultaria a execução.³¹ Posturas semelhantes a essa foram descritas por outros professores do Conservatório de Paris como Baillot (1771 – 1842), que defende que esta seria a melhor maneira de ocupar menos espaço na orquestra, e Baudiot (1773 – 1849) para quem esta seria a única posição possível para pessoas muito pequenas que não conseguiam sustentar o violoncelo nos gémeos.³²

Durante o séc. XIX, os professores como J. L. Duport e Romberg focam-se mais em posturas que evitem que o arco bata nos joelhos do executante e que garantem um alinhamento da coluna, evitando dores nas costas e facilitando a respiração.³³

Romberg, Vaslin (1794 – 1889) e Kummer (1797 – 1879) referem ainda o facto de o som do violoncelo ser abafado por estar apoiado nas pernas e recomendam que não se pressione demasiadamente o instrumento para deixá-lo vibrar o máximo possível. Poucos eram os professores que aceitavam o uso do espigão para tocar a solo. Adrian Servais (1807 – 1866) fazia-o por tocar num Stradivari demasiado grande (anterior à diminuição) e Crome por ter uma perna deformada. Crome aconselhava o uso do espigão para os iniciantes, até

²⁹ Michel Corrette. "*Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems[sic] le Violoncelle dans sa Perfection*". Opus XXIV Paris, 1741 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998. Pág. 7.

³⁰ Valerie Walden. *One Hundred Years Of Violoncello*, Cambridge, UK. Cambridge University Press, 2004. Pág. 98.

³¹ Jean Marie Raoul. *Méthode de Violoncelle*. Opus IV, Paris ca. 1797 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998 pág. 4.

³² V. Walden. Idem 30, pág. 99.

³³ V. Walden. Idem 30. Pág 95

que estes estivessem à vontade o suficiente com o instrumento.³⁴ O uso do espigão apoiando o violoncelo com o intérprete sentado só foi aceite pela maioria dos violoncelistas no início do século XX.

A Mão Esquerda

A posição da mão esquerda é explicada de forma bastante simples por Corrette. A mão devia ser arredondada, evitando obstruir as cordas e era preciso ter um toque firme, pois o contacto muito leve dos dedos nas cordas produz harmónicos indesejados. Tal explicação pouco difere de qualquer explicação contemporânea sobre o assunto, inclusive no que diz respeito ao uso do polegar a partir do mi¹ da corda lá.

Corrette recomenda e explica como se deve dividir a corda para que se possa por no braço marcas que mostrem os tons e semitons para os iniciantes (prática hoje muito comum em diversos métodos modernos de aprendizagem rápida como o Método Suzuki), o que na sua perspetiva serviria de incentivo àqueles que não possuem nenhum conhecimento musical e desejassem aprender a tocar violoncelo rapidamente (em cerca de dois ou três meses³⁵). Tal artifício seria dispensável a pessoas com algum conhecimento musical prévio.

Quanto às dedilhações apresentadas, Corrette partindo do princípio de que grande parte dos interessados em aprender violoncelo seriam violinistas ou gambistas, apresenta uma dedilhação baseada na técnica violinística e um quadro de comparação entre a extensão da viola da gamba e a posição dos dedos. Esta dedilhação, onde cada dedo faz intervalos de tons inteiros sugerindo uma posição oblíqua da mão em relação ao braço, dispensa o uso do terceiro dedo (anelar) que era substituído pelo quarto na primeira posição. Nas posições mais altas, onde a distância entre os tons é menor, o quarto dedo era substituído pelo terceiro (Ilustração 3). Tal posição era muito utilizada nos

³⁴ V. Waden. Idem 30. pág 97 e 98.

³⁵ M. Corrette. Idem 29. Prefácio pág. C.

séculos XVIII e XIX, mas foi pouco a pouco banida por não favorecerem a afinação.



Ilustração 3 – Com os dizeres: na 1ª corda/ na 2ª corda

Outra dedilhação apresentada é mais idiomática para o violoncelo. A única diferença entre esta e a dos violinistas é a troca do segundo pelo terceiro dedo na primeira posição das cordas Dó e Sol, assim, cada dedo pode tocar um semitom diferente. Corrette avisa que para os violinistas essa é uma posição difícil de aprender, mas admite que é muito boa para a execução de trítomos, passagens rápidas e acordes (Ilustração 4).



Ilustração 4 – com os dizeres: a= a vide - corda solta

Ele fala-nos das quatro posições do braço do violoncelo até ao harmónico que divide a corda em duas partes iguais (Ilustração 5). Cada posição começa com o primeiro dedo. A partir da terceira posição o quarto dedo já não é usado por ser curto. Ele explica que é possível ir-se além da quarta posição, e que o polegar pode ser usado servindo como uma pestana móvel para tocar-se nas posições mais agudas.

1^{re} Position. 2^e Position. 3^e Position. 4^e Position.

1^{re} Corde.

2^e Corde.

3^e Corde.

4^e Corde.

Ilustração 5 – Com os dizeres: 1^a Posição; 2^a Posição; 3^a Posição; 4^a Posição

Quanto às mudanças de posição, explica que entre duas posições seguidas, por exemplo da primeira para a segunda posição, a mudança deveria ser feita com o mesmo dedo, e quando há duas notas iguais seguidas, deve-se fazer a mudança de posição na segunda nota. Para voltar à primeira posição ele recomenda o uso do segundo dedo em graus conjuntos (Ilustração 6).

Ilustração 6

O tratado fala também de dedilhações para cordas dobradas (que Corrette denominava *accords*), que no entanto, são difíceis de executar por excluírem o uso do terceiro dedo nos trítonos.

Mesmo com todas as limitações, é possível identificar-se um bom conhecimento do instrumento e a tentativa de encontrar-se padrões facilmente assimiláveis como base da técnica da mão esquerda no trabalho de Corrette. O desenvolvimento da técnica da mão esquerda e de boas dedilhações é ponto essencial para qualquer violoncelista e depende da constituição física de cada intérprete.

3.2. O Arco

Durante muito tempo coexistiram diversas maneiras de se pegar no arco, assim como coexistiram arcos de tamanhos, grossuras e peso muito diferentes. Em parte devido ao facto de muitos violoncelistas do início do século XVIII assumirem-se também como gambistas.

Segundo o testemunho de Charles Burney (1726 – 1814) , no ano de 1771 em Pádua, Antonio Vandini (1690 – 1778) e seus colegas violoncelistas ainda seguravam o arco “à maneira antiga”, ou seja, com a mão direita por baixo do arco, como os gambistas³⁶.

As três opções dadas por Corrette em seu tratado referem a técnica mais ligada ao violino, em que a mão fica por cima do arco. Conforme a figura a seguir:



Ilustração 7

Pega-se o arco com a mão direita. Há três diferentes formas de fazê-lo: a primeira que é a mais usada pelos italianos é colocar o 2º, 3º, 4º e 5º dedo sobre a vara ABCD e o polegar abaixo do terceiro dedo E.

A segunda maneira é por também o 2º, 3º e 4º dedo sobre a vara ABC, o polegar na crina F, e o dedo mínimo na vara G em oposição à crina.

E a terceira maneira de segurar o arco é colocar o 2º, 3º e 4º dedo sobre o talão HIK, o polegar em baixo da crina L e o dedo mínimo ao lado da madeira M. Essas três formas diferentes de se pegar o arco são igualmente boas...³⁷

³⁶Charles Burney. "The present State of Music in France and Italy or, The Journal of a Tour through those Countries", Londres 1771.pág 136.

³⁷Michel Corrette. "Méthode..."Pág 8: "Il faut prendre l'Archet de la main droite. On peu le tenir de trois façons différentes: la premiere qui est la maniere la plus usitée dès Italiens, est de poser le 2º. 3º. 4º. et 5º doigts sur le bois ABCD et le pouce dessous le 3º. doigt E.

La seconde maniere est de poser ausse le 2º. 3º. et 4º. sur le bois ABC. le pouce sur le crin F. et le petit doigt pose sur le bois vis a vis le crin G.

Et la 3º. maniere de tenir l'Archet est de poser le 2º. 3º. et 4º. doigts du côté de la hausse HIK. le pouce dessous le crin L. et le petit doigt a côté du bois M. Ces trois façons différentes de tenir l'Archet sont également bonnes..."

Ele também refere que é preciso ter força no braço direito para se conseguir tirar som do violoncelo e entre essas três posições deveria ser escolhida aquela com a qual se conseguisse ter mais força. Diz que para os violinistas é fácil a habituação às arcadas do violoncelo, pois são iguais. Já os gambistas têm mais dificuldade pois as arcadas são feitas ao contrário: o que é para baixo na viola da gamba é para cima no violoncelo e vice-versa.

A primeira maneira de pegar o arco apresentada por Corrette, dita como mais usada pelos italianos, é referida por outros autores como Laborde (1734 – 1794)³⁸ e Cupis³⁹ e aparece nos retratos de Boccherini (1743 – 1805) e J. L. Duport (1749 – 1819), reproduzidos a seguir:



Ilustração 8 - retrato de Luigi Boccherini

³⁸ Jean Benjamin Laborde. *“Essai sur la musique”*, Paris, 1780. Pág 312.

³⁹ François Cupis. *“Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du Violoncelle”*, Paris, 1772 / Facsimile Jean-Marc Fuzeau, França 1998. Pág 1.



Ilustração 9 - Retrato de Jean-Louis Duport

Arcadas

A retórica ocupa um lugar central na música do séc. XVIII, e os instrumentos de arco são capazes de imitar muitas das inflexões da voz humana através do domínio das articulações do arco. Como consequência, o estudo da mão direita é um pilar central da interpretação desta época.

A regra do “arco para baixo” como ficou conhecida posteriormente, é a mais antiga. Esta regra foi documentada pela primeira vez em 1592 pelo italiano Riccardo Rognoni (1550 – 1620)⁴⁰ e amplamente utilizada pelas gerações seguintes. Baseia-se simplesmente no facto de a arcada para baixo ser naturalmente mais forte que a arcada para cima porque em instrumentos como a viola e o violino, pode-se aplicar o peso do braço muito mais facilmente em notas que comecem para baixo, e portanto os tempos fortes deveriam ser tocados sempre para baixo.

Tal regra foi absorvida e desenvolvida pelos franceses do séc. XVII e XVIII. Lully orientava meticulosamente as arcadas de seus músicos e Muffat (1654 – 1704) descreve detalhadamente em sua obra *Florilegium Secundum* de 1698⁴¹. Muffat explica que, segundo Lully e seus seguidores, notas no início de compassos, ou de fim de cadências, sincopas, notas no início de ligaduras,

⁴⁰ Werner Bachmann, et al. “Bow”, Grove Music Online. Oxford Music Online. Acedido em 26 de agosto de 2011.

⁴¹ Georg Muffat. *Florilegium Secundum*. Passau, 1698. pág 33 – 41.

notas dissonantes ou que resolviam uma dissonância eram inflexões fortes e portanto deviam ser tocadas para baixo.

Muffat descreve que essas convenções têm como efeito uma maior concordância sonora quando aplicada a grupos grandes de instrumentos, além de uma fluidez entre pulsações fortes e fracas que possibilita sublinhar os ritmos inerentes à dança francesa. O mesmo autor também enfatiza que os italianos e alemães não partilhavam a mesma unanimidade que os franceses quanto às regras do uso das arcadas.

Quanto a Corrette, no seu tratado há uma breve explicação do *détaché*, a mais fundamental das arcadas. Apesar de não usar diretamente o termo, o autor explica que normalmente toca-se as notas de mesmo valor alternadamente para baixo e para cima com movimentos firmes e som nítido. A seguir há descrições das ocasiões em que se toca duas notas seguidas para cima ou para baixo à semelhança das convenções descritas por Muffat.

Através das lições do tratado de Corrette também conseguimos ter mais exemplos da aplicação das regras das arcadas como na figura seguinte em que há um exemplo de *reprise d'archet*.



Ilustração 10 – Com os dizeres: T = Tirant - arco para baixo; P = Poussant - arco para cima

Entretanto, Corrette adverte que para o ouvinte pouco importa como se faz um determinado golpe de arco, e que ouviu italianos tocarem com as arcadas como vêm, sem se preocuparem com regras. Fala que o célebre Lancetti⁴² [sic] (1710 -80) chegava a tocar oito notas com o mesmo golpe de arco, e que isso prova que não há regra sem exceção.

No capítulo XI de seu tratado, Corrette exemplifica várias combinações de diferentes golpes de arcos, incluindo ligaduras de oito notas e o que seria um

⁴² Salvatore Lancetti ou Lanzetti ou Lanzetta.

staccato ligado onde ele explica que as notas são igualmente articuladas no mesmo golpe de arco (Ilustração 11).



Ilustração 11 – Com os dizeres: Notas igualmente articuladas no mesmo golpe de arco

Outro recurso explicado por Corrette são as *Batteries*: padrões em que as notas se alternam entre cordas vizinhas que, quando executadas rapidamente, eram consideradas virtuosísticas. As regras de execução das *Batteries* também foram tratadas na obra de Tillière⁴³ (ca. 1750 – ca. 1790), onde ele explica que se o padrão começa em uma corda mais aguda e segue para uma corda mais grave, deve-se começar com o arco para baixo, e se começar numa corda mais grave e for para uma mais aguda, o arco deve começar para cima. Essa regra é utilizada até hoje por ser verdadeiramente a maneira mais confortável de se executar tais passagens.

Entretanto, a construção de arcos esteve em constante transformação, havia uma grande discussão sobre o comprimento e peso ideal dos arcos e uma grande variedade de arcos era utilizada contemporaneamente. Por volta de 1780 houve um ponto de viragem na construção dos arcos comparável ao de Stravarius na construção dos violoncelos. Os irmãos Tourte⁴⁴ aprimoraram a nova forma da vara dos arcos, que passava a ter a curvatura côncava, juntamente com uma ponta mais robusta e pesada, transferindo o ponto de equilíbrio do arco mais para longe do talão, tornando as mudanças de direção do arco mais facilmente imperceptíveis. Essa inovação na construção dos arcos desenvolve-se de mãos dadas com o crescente interesse dos músicos e compositores por um som mais *legato*, mais próximo do canto do que do discurso e surge precisamente na transição entre o que se entende por período barroco e o período clássico da música ocidental.

⁴³ Joseph Bonaventura Tillière, *Methode pour le violoncello*, Pais ca. 1774. Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, Bressuire, França, 1998. Pág 11.

⁴⁴ Nicolas Léonard (1746 – ca. 1807) e François Xavier (ca. 1747 – 1835).

3.3. A Ornamentação

No estudo da interpretação historicamente informada, a ornamentação é uma questão particularmente delicada. Está intimamente ligada à improvisação e os autores que escreveram sobre o assunto raramente explicam com exatidão detalhes como a duração dos ornamentos ou quantas vezes eram aplicados ao longo de uma peça. Para eles, tudo baseia-se no bom gosto e no bom ouvido, parâmetros nada exatos numa arte em constante transformação e tão diversificada regionalmente como a música.

Primeiro, é preciso ter em conta que a noção de ornamentação era bem diferente da que temos hoje. Geminiani (1687 – 1762) lista catorze ornamentações diferentes⁴⁵. Nesta lista, indicações de dinâmica como *forte* e *piano*, de articulação como *portato* e *staccato*, e até o vibrato, era considerado ornamentação.

Outra dificuldade é a simbologia, os sinais usados variavam muito, havendo sinais iguais para ornamentações diferentes ou sinais diferentes para a mesma ornamentação. Corrette explica que o trilo era indicado pelos italianos por um “t” e pelos franceses era indicado por um “+”.

Enquanto o estilo italiano era associado a uma grande improvisação e liberdade de ornamentação (muitas vezes criticadas por defensores de outros estilos), a palavra de ordem do estilo francês parece ser comedimento sem, no entanto, diminuir a importância da ornamentação como maneira de dar forma e caráter à melodia.

Os tratados de canto e de instrumentos com tessitura soprano falam abundantemente sobre as ornamentações, mas os tratados de violoncelo da época falam pouco sobre o assunto. Corrette cita apenas dois ornamentos: o trilo (*cadence*) e o mordente (*pincé*).

Este explica que o trilo começa pela nota superior e pode ser executado com corda solta, sendo curto ou longo, dependendo da duração da nota sobre

⁴⁵ Francesco Geminiani. *The art of Playing on the Violin*. Opus IX, Londres 1751. Facsimile. Exemplo XVIII, pág. 6 e 26.

a qual o sinal está colocado (Ilustração 12). A partir do início do séc. XIX o uso de cordas soltas na execução de trilos passou a ser considerado inaceitável, excetuando as ocasiões em que os trilos eram feitos em cordas dobradas.⁴⁶



Ilustração 12 - trilo (*cadence*) sobre o la; execução do trilo com um mesmo golpe de arco; trilo dobre o si; execução de trilo com o segundo dedo.

Quanto ao mordente (*pincé*), o autor afirma que nunca foi escrito na música para violoncelo, não tendo nenhum símbolo que o indicasse. Essa informação remete-nos à ideia de que o mordente era usado de acordo com o gosto do intérprete. Seu lugar exato não vinha expresso na partitura, e este ornamento diferenciava-se do trilo por envolver sempre um semitom abaixo da nota principal, podendo ser feito sobre notas longas, uma ou duas vezes dependendo da duração da nota.



Ilustração 13 – Com os dizeres: no mesmo golpe de arco

Apesar de não ter referido a existência de trilos com terminação e apoiaturas, Corrette acaba por escreve-los nas suas obras. No último andamento da Sonata para dois violoncelos⁴⁷ das lições de seu método, podemos ver um trilo com terminação (Ilustração 14).

⁴⁶ Jean Marie Raoul. *Méthode de Violoncelle*. Opus IV, Paris ca. 1797 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998. Pág 25.

⁴⁷ Michel Corrette. " *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems[sic] le Violoncelle dans sa Perfection*". Opus XXIV Paris, 1741 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998 Pág. 32.



Ilustração 14 - Tempo di Minuetto - compassos 10 e 11.

E na sua obra *Les Délices de la Solitude*, encontramos vários exemplos de apogiaturas como no excerto extraído do primeiro andamento da Sonata III:



Ilustração 15 - Allamanda/Allegro - compassos 21 e 22

A arte da ornamentação não chegou a ser muito difundida entre os violoncelista pois logo a partir da segunda metade do século XVIII seu uso entrou em declínio, só voltando a ser mencionada e estudada com o renascimento da música barroca na segunda metade do século XIX.

3.4. *L'Inégalité*

...É que nós escrevemos de forma diferente da que tocamos; o que faz com que os estrangeiros toquem nossa música menos bem do que nós tocamos a deles, ao contrário dos italianos que escrevem a música deles nos verdadeiros valores em que a pensaram. Por exemplo: nós pontuamos várias colcheias seguidas por graus conjuntos e, no entanto, nós as escrevemos iguais!...⁴⁸

François Couperin (1631 – 1708)

As *notes inégales* (notas pontuadas), são uma das questões mais difíceis na interpretação da música do barroco francês. Bastante referida desde meados do séc. XVI inclusive em tratados espanhóis⁴⁹, as definições desta alteração rítmica são por vezes contraditórias. É complicado saber quando e quais notas são *inégales*. Sabe-se que a alteração não modifica o tempo, apenas as figuras dentro de um tempo, mas o quanto cada nota deveria ser aumentada ou diminuída não é claro e muitas descrições entregam essa escolha ao caráter da peça e ao gosto do intérprete.

Eram pontuadas as primeiras notas entre duas de mesmo valor seguidas e em graus conjuntos⁵⁰. Montéclair (1667 – 1737) explica que quando o autor quer figuras iguais escreve *marqué* ou *croches égales*⁵¹. Outras expressões como *également*, *martelées*, *notes égales* e pontos sobre as notas também tinham a mesma finalidade.

⁴⁸ François Couperin. *L'art de toucher le Clavecin*. Paris, 1716. Pág. 39: “C'est que nous écrivons differemment de ce que nous excècutons; ce qui fait que les ètrangers jouent notre musique noins bien que nous ne fesons la leur. Au contrair eles Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'is L'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs crochés de suites par degré-conjoints, et cependant nous les maquons égales!”. Tradução da autora.

⁴⁹ A primeira citação foi feita por Loys Bougeois em 1550, no entanto em 1565 é descrita em tratados de Tomás de Santa Maria e posteriormente é explicada por outros autores espanhóis como Cerone, Ortiz e Conforti.

⁵⁰ Judy Tarling. *Baroque String Playing for Ingenious Learners*, St. Albans, UK. Corda Music Publications, 2001. Pág 163.

⁵¹ Michel Pignolet Montéclair. *Principes de Musique*. Paris, 1736. Pág 30.

As indicações de compasso podem fornecer pistas sobre o caráter da peça e quais as figuras que podem ser *inégaies*. Hotteterre fornece-nos algumas informações sobre as possíveis relações entre indicações de compassos e notas pontuadas.⁵² Segundo o autor, as sarabandas eram tocadas com colcheias *inégaies*. Já Anthony afirma que Saint-Lambert escreveu precisamente o contrário na sua obra publicada em 1702: *Les Principes du clavecin*.⁵³ É preciso haver uma contextualização da obra e autor, já que há muitas discrepâncias entre os compositores.

Corrette faz referências diretas a *inégalité* nos seus tratados para violino e violoncelo quando explica as indicações de compassos.⁵⁴ Foi possível resumir algumas das suas indicações na seguinte tabela:

⁵² Jacques-Martin Hotteterre. "L'Art de Preluder sur la Flûte Transversiere". Opus VII. Paris, 1719. Pág 57-60

⁵³ James R. Antony. "French Baroque Music". Pág 368.

⁵⁴ Michel Corrette, "L'Ecole de Orphée – Méthode pour Apprendre facilement a jouer du Violon". Opus XVIII Paris, 1738. Fac-simile. Pág 3 -5; e "Méthode théorique et pratique pour apprendre le violoncelle en peu de tems[sic]". Opus XXIV Paris, 1741 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, Bressuire, França, 1998. Pág. 4 – 6.

Indicação de compasso	Peças indicadas	Figuras pontuadas (<i>inégaies</i>) ou iguais
2	<i>Rigaudons, Branles, Bourrées, Vaudevilles, Cotillons, Gaillardes e Gavottes.</i>	Colcheias pontuadas
3	<i>Chaconne, Passacailles, Sarabandas, Courantes e Folia espanhola.</i>	Colcheias pontuadas, semicolcheias iguais
C	Frequentemente usada em música de igreja e também na música italiana em <i>Allamande, Adagio, Allegro, Andante e Presto</i> de sonatas e concertos.	Colcheias iguais, semicolcheias pontuadas.
♠	Fugas e inícios de aberturas francesas.	Colcheias pontuadas.
2/4	<i>reprise</i> de aberturas francesas e, na música italiana em <i>Vivace, Allegro, Presto, Ariettes, Andante e Adagio.</i>	Colcheias iguais, semicolcheias pontuadas,
3/4	<i>Courantes</i> de sonatas	Colcheias iguais, semicolcheias pontuadas.
3/8	<i>Passepieds</i> , e por vezes em <i>reprise</i> de aberturas francesas, na música italiana em <i>Allegro, Adagio, Affetuoso, Vivace e Ariettes.</i>	Colcheias iguais, semicolcheias pontuadas.
6/4	Fugas, <i>Loures, Forlanes</i> e por vezes em <i>reprise</i> de aberturas francesas. Dificilmente encontradas na música italiana.	Colcheias pontuadas.
3/2	Pouco usado na música francesa, na música italiana em sarabandas e <i>Adagios.</i>	Semínimas pontuadas.

Quanto aos compassos 6/8, 9/8 e 12/8, não há referência ao uso de *notes inégales*, talvez por estas indicações de compasso estarem ligadas a andamentos muito rápidos onde a execução das ditas notas pontuadas não é possível.⁵⁵

Verifica-se uma contradição após a análise dos textos de Corrette. No capítulo IV do tratado para violino fica a sugestão de que a *inégalité* pode ser

⁵⁵ J. Tarling. "String Playing for Ingenious Learners", St. Albans, UK. Corda Music Publications, 2001. Pág 165.

usada na execução da música italiana, porém, no capítulo V do tratado para violoncelo, ao explicar o uso da indicação de compasso $\frac{3}{4}$ (ou apenas 3 para os franceses), o mesmo refere que as colcheias são iguais na execução da música italiana especificando a *courante* da 7ª sonata do opus V de Corelli como exemplo. Será que Corrette queria mesmo dizer que a prática da *inégalité* também se estendia à música Italiana? Teria ele executado peças de estilo italiano fazendo uso deste tipo de alteração rítmica? Se era tão óbvio que a música italiana não usava as notas pontuadas, porquê dar-se ao trabalho de explicar isso no tratado para violoncelo e em apenas uma citação que não abrangia as demais indicações de compasso?

4. As Sonatas *Les Délices de la Solitude*

Escrever obras tecnicamente acessíveis para servirem à execução em diversos instrumentos tornou-se comum em França a partir de finais da década de 1720. Essa prática tinha como objetivo o considerável aumento das vendas. As Seis Suites Op. 27 de J. B. Boismortier (1689 – 1755) para duas sanfonas, gaitas de fole, flautas ou oboés, demonstram essa avidez por alcançar o maior número de compradores possível. As sonatas *Les Délices de la Solitude* de Corrette (primeira edição em 1739), serviram ao mesmo propósito, sendo possível executá-las no fagote, violoncelo e viola da gamba. Nessa altura, poucas composições dedicavam-se exclusivamente ao violoncelo, como é o caso das Sonatas de J. Berrière (1707 – 1747) de 1733. No entanto, houve uma segunda edição das sonatas de Corrette em 1766 que incluía um compêndio dos princípios para violoncelo⁵⁶ e um minuete com variações.

Corrette não deixou nenhuma dedicatória nas sonatas, nem há evidências de amizade ou proximidade entre ele e algum violoncelista. É possível que o estrondoso sucesso do concerto de Martin Berteau nos *Concert Spirituel* em 1739 o tenha influenciado a escrever para o violoncelo, ou talvez, a motivação tenha surgido de uma necessidade de participação na discussão sobre a superioridade do violoncelo sobre a da viola da gamba quase teatralmente exposta na emblemática obra do advogado e músico amador Hubert le Blanc († ca. 1728): “*Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel*”⁵⁷. Defesa do baixo de viola contra os atentados do violino e as pretensões do violoncelo. Onde os instrumentos ganham vida em diálogos ilustrativos das suas supostas intenções.

Alguns aspetos evidenciam a influência italiana, nomeadamente a forma sonata em três ou quatro andamentos ao invés da tradicional suite francesa em

⁵⁶ *L'Avantcoureur*, jornal semanal nº 47 de 24 de novembro de 1766 cita: “*Les délices de la solitude, sonates pour le Violoncelle ou Basson, avec la Basse Chiffrée; nouvelle édition, augmentée des principes en abrégé pour le Violoncelle avec un Menuet e des variations. Par M. Corrette*”. No entanto não foi possível localizar nenhum manuscrito ou facsimile para completar a pesquisa dessa dissertação.

⁵⁷ Hubert le Blanc, “*Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel*”, Amesterdão 1740 / Kristina Augustin. “*Mais uma vez em defesa da viola da gamba: tradução e comentários à obra: Defense de l abasse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel de Hupert le Blanc*”. Universidade de Campinas, Brasil 2001.

seis andamentos, e as indicações de andamento e carácter que estão todas escritas em italiano, com exceção do último andamento da quarta sonata que traz a indicação “*Bruit de Chasse*”.

Já referimos o entusiasmo de Corrette quanto a música Italiana, da qual ele chegou a publicar um catálogo⁵⁸ em 1758. A Sonata I em Fá maior, inicia a série com uma *Fuga / Allegro* (C) que é, na realidade, fugado por não apresentar todos os elementos de uma Fuga. Neste andamento podemos ver um exemplo de *Batterie* citado por Corrette em seu tratado. Conforme as indicações posteriores de Tillière, a maneira mais cómoda de executar esta passagem será iniciando com a arcada para cima:



Ilustração 16 - Sonata II - 1º andamento. C. 41 – 44

O segundo andamento é uma *Aria / Affetuoso* (3/4) de carácter vocal com estrutura binária mas curiosamente sem sinais de repetição. O terceiro andamento é um *Allegro* (2/4) em que podemos observar muitos harpejos e secções rápidas de semicolcheias que caracterizam bem o estilo italiano.

É possível identificar alguns elementos comuns entre as sonatas de Corrette e as sonatas para violoncelo de baixo contínuo de Antonio Vivaldi⁵⁹ (1678 – 1741) publicadas em Paris por volta de 1740, mas cujos manuscritos podem ter chegado à cidade por volta de 1725 pelas mãos do conde Gergy, embaixador francês em Veneza nesta altura.⁶⁰

⁵⁸ Y. Jaffrès. “*Michel Corrette and the Organ*”, tradução para o Inglês de Pastór de Lasala. Artarmon, Austrália. Saraband Music Editions 1998. Pág. 13.

⁵⁹ É notória a admiração que Corrette nutria por Vivaldi, um dos seus trabalhos de maior sucesso foi o *Laudate Dominum de coelis*, um arranjo sobre a primavera das quatro estações de Vivaldi tocada em 1765 na festa de Santa Cecília publicado no ano de 1766 em Paris/ Y. Jaffrès. Idem 58. Pág. 14.

⁶⁰ Juliana Radke da Silva. “ *A Sonata RV 47 para Violoncelo Solo e Baixo Contínuo de Antonio Vivaldi*”, Trabalho realizado no âmbito da disciplina de teoria e análise II, Universidade de Évora, 2010. Pág. 16 – 17.

Tomemos como exemplo a sonata II de Corrette, que partilha semelhanças com a sonata RV 40 de Vivaldi e a sonata nº 1 em Ré maior de Alessandro Scarlatti (1660 – 1725):

A célula temática inicial do primeiro andamento da sonata II de Corrette tem muitas semelhanças com o início das outras duas sonatas e os compassos 5 e 6 são semelhantes ao segundo compasso do segundo andamento da sonata de Scarlatti.



Ilustração 17 - Michel Corrette Opus XX sonata II - 1º andamento. C. 1 - 6



Ilustração 18 - Antonio Vivaldi RV 40 - 1º andamento. C. 1 - 2



Ilustração 19 - Alessandro Scarlatti Sonata nº 1 em Ré maior - 2º andamento. C. 1 - 2

Esse andamento também apresenta passagens com *Batterie*. Devido a estas passagens, pode parecer complicado encontrar uma pulsação ideal, já que as *Batterie* só demonstram seu caráter virtuoso quando são executadas com pulsação rápida. Por outro lado, os temas iniciais pedem menos velocidade para poderem expressar seus contrastes. Uma solução é relacionar

a pulsação deste andamento com a do terceiro que é relativamente mais fácil de encontrar.

O segundo andamento desta sonata também tem estrutura binária, mas traz sinais de repetição em cada secção e um *da capo*, que faz com que pareça a estrutura de um minuíte. A segunda parte que é em tonalidade maior, de carácter dançante e linhas melódicas sem grandes saltos, contrasta muito com a primeira, menor e de carácter melancólico. O terceiro andamento é um *Allegro / Staccato* erroneamente marcado como 2/3, que na realidade é um 3/2. Como vimos no capítulo 3, segundo o próprio Corrette essa indicação de compasso é rara na música francesa, no entanto aparece três vezes neste pequeno conjunto de sonatas.

Este andamento tem carácter forte e extravagante, cheio de vivacidade e contrastes temáticos. É preciso ter cuidado para não torna-lo agressivo, pois apesar de estar escrito ao estilo italiano, continua a ser música francesa. Uma sugestão é o uso de três arcadas para baixo no tema inicial. Apesar de não ter pausas entre as notas, a indicação de *Staccato* pede uma pequena respiração entre elas, o que justifica o uso de arcadas para baixo consecutivas.



Ilustração 20 - Sonata II - 3º andamento. C. 1 e 2

A sonata III em Do maior, é a mais contrapontística. O primeiro andamento é uma *Allamanda / Allegro* (C) e traz um pequeno compasso com sinais de repetição no final que pode indicar o espaço para uma cadência, uma espécie de introdução para o segundo andamento que é uma *Sarabanda* (3/2) de carácter muito doce e estilo francês onde o uso de ornamentos deve ser criterioso para não prejudicar o ambiente da peça. O terceiro andamento é uma Fuga da *Capella / Allegro* (3/4) sem repetições que contrasta muito bem com o andamento anterior.

A sonata IV em Si bemol maior, além de estar escrita na mesma tonalidade de muitas das sonatas para violoncelo de Vivaldi, possui outra

característica que a aproxima ainda mais das obras do compositor veneziano: tem quatro andamentos contrastantes iniciados por um andamento lento, um *Adagio* (3/2) com caráter declamatório onde se podem explorar as nuances e dinâmicas das arcadas. Este andamento é seguido por uma *Corrente* (3/4) que de francesa parece não ter nada. Cheia de grandes saltos de tessitura, tem caráter de dança, é fluído e virtuoso, bem diferente da *Courante* francesa que era uma das danças mais lentas da corte francesa. A seguir, o terceiro andamento é uma *Aria / Affetuoso* (2) de caráter de dança, sem grandes saltos, tranquila e moderada que nos remete ao ambiente bucólico campestre seguida do único andamento que tem indicação em francês: *Bruit de Chasse / Allegro* (6/8) muito viva com contrastes dinâmicos especificados na partitura, graças à sua escrita harpejada, o resultado sonoro é semelhante ao das trompas de caça mesmo quando tocado pelo violoncelo ou pela viola da gamba.

A sonata V em Sol maior também tem quatro andamentos. O primeiro é um pequeno *Preludio / Presto* (3/4) em estilo italiano onde destaca-se o efeito da nota sol em colcheias repetitivas como um pedal contínuo que passa de uma voz para a outra e cria uma certa tensão rítmica no curto andamento preenchido com ecos entre as duas vozes escritas na mesma tessitura. Segue-se uma *Allamanda / Allegro* (C) onde pode-se usar alguma *inegalité* nas semicolcheias em grau conjunto, mas apenas em alguns momentos, pois a harmonização do baixo e algumas figuras de semicolcheias são claramente de inspiração italiana. O terceiro andamento é uma *Sarabanda* (3) simples e de caráter vocal. O último andamento é um *Presto* (2/4) com caráter de dança, com notas escritas pontuadas.

A sonata VI em Re maior é a mais exigente tecnicamente para o violoncelo. Ela começa com um *Allegro Moderato* (C) com contrastes dinâmicos indicados, saltos intervalares grandes, harpejos, pausas e passagens virtuosas, todos estes são ingredientes do estilo italiano.

O uso do polegar no mi¹ em certas passagens ajuda a controlar a afinação mesmo com uma pulsação rápida, evitando mudanças de posição.



Ilustração 21 - Sonata VI - 1º andamento. C. 3

O cromatismo, na linha do baixo, é outro ponto característico do estilo italiano presente neste andamento.



Ilustração 22 - Sonata VI - 1º andamento. C. 27

O segundo andamento, uma *Aria / Affetuoso* (3) tem ares de Sarabanda na primeira parte graças à ligadura entre o segundo e terceiro tempo, e permite o uso de *inegalité* nas colcheias. Apesar de algumas indicações de dinâmica impressas, a construção da melodia é claramente em estilo francês⁶¹.

O andamento final do conjunto de sonatas é uma *Giga / Allegro* (6/8) cheia de energia, saltos e notas curtas, que exige muita agilidade da mão direita para a execução dos cruzamentos de cordas sem sobrecarregar demais as notas graves.

O conjunto das sonatas explora várias tonalidades simples de se executar no violoncelo, ao contrário das sonatas de Vivaldi que limitam-se muito a tonalidades com bemóis não muito confortáveis para a natureza do instrumento.

Uma característica que demonstra, mais uma vez o caráter misto das sonatas é o facto de apenas dois andamentos admitirem o uso de *notes inégales* de acordo com as informações expostas no capítulo 4.

⁶¹ J. Tarling. Idem 45. Segundo interpretação feita a partir dos dados expostos entre as páginas 157 – 185.

Conclusão

A observação cuidadosa da estampa do frontispício do método para violoncelo de Corrette (Ilustração 1) revela-nos uma viola da gamba jogada ao chão atrás do violoncelista. É verdade que nenhum dos seus vinte métodos foi dedicado à viola da gamba, mas certamente ele não queria que as violas fossem destruídas. O declínio da viola foi lento mas perceptível e pode ter acontecido simplesmente porque ela estava associada à aristocracia e com a popularização das ideias iluministas a viola foi tida como símbolo do que devia acabar.

Conseguimos relacionar os vários aspetos que pretendíamos abordar no início do trabalho. Porém, mesmo com o vasto legado escrito deixado por Corrette, concluímos que a pesquisa parece não ter fim, pois há sempre questões de interpretação textual por resolver, ou aspetos que não são abordados de forma clara, como é o caso da afirmação feita por Corrette de que Bononcini estaria em Portugal na altura em que ele escrevia seu método⁶² que pode sugerir que o método tenha sido escrito antes das sonatas. Ou o caso do mal entendido com relação a *inégalité*⁶³ que parece ser recorrente no estudo de qualquer compositor do barroco.

Entretanto, essas aparentes falhas na pesquisa são uma parte importantíssima da mesma, que lembra-nos constantemente da inexistência de uma única opinião consensual, ou de verdades absolutas na execução histórica. Isso proporciona uma considerável liberdade interpretativa, já que muitas versões diferentes são passíveis de serem justificadas através de fontes originais, tudo dependendo da maneira como se interpretam os textos em si.

Esta dissertação é parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre que inclui também um recital onde será possível expressar algumas das ideias adquiridas ao longo desta pesquisa.

⁶² Citada na secção 2.2 deste trabalho.

⁶³ Citado na secção 3.4 deste trabalho.

O programa escolhido inclui a Suite em Sol maior BWV 1007 (ca. 1720) de J. S. Bach, as sonatas II e VI do Opus XX *Les Délices de la Solitude*, e a sonata em Dó maior G 6 de Luigi Boccherini.

Texto escrito conforme o Acordo Ortográfico - convertido pelo Lince.

Bibliografia

Métodos

Francesco Geminiani. “*The art of Playing on the Violin*”. Opus IX, Londres 1751. Facsimile.

François Couperin. “*L’art de toucher le Clavecin*”. Paris, 1716. Facsimile.

Jean Marie Raoul. “*Méthode de Violoncelle*”. Opus IV, Paris ca. 1797 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França, 1998

Michel Correte. “*L’Ecole de Orphée – Méthode pour Apprendre facilement a joüer du Violon*”. Opus XVIII Paris, 1738. Fac-símile.

Michel Corrette. “*Méthode théorique et pratique pour apprendre le violoncelle en peu de tems[sic]*”. Opus XXIV Paris, 1741 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, Bressuire, França, 1998.

Jacques-Martin Hotteterre. “*L’Art de Preluder sur la Flûte Transversiere*”. Opus VII. Paris, 1719. Facsimile.

Michel Pignolet Montéclair. “*Principes de Musique*”. Paris, 1736. Facsimile.

Partituras

Michel Corrette. *Les Delices de la Solitude – Sonates pour le Violoncelle, Viole, Basson avec la Basse Continue*. Paris, 1740 / Facs. Repr. Jean-Marc Fuzeau, França. ISMN: M 049 50164 4

Livros

Alexandre Choron e François-Joseph-Marie Fayolle. “*Dictionnaire Historique des musiciens, artistes et amateurs: morts ou vivans*”, Chimot Libraire, Paris 1817. Volume 1, páginas 159-160. FRBNF33991564

Charles Burney. “*The present State of Music in France and Italy or, The Journal of a Tour through those Countries*”, Londres 1771 1ªedição / Facs. Travis & Emery, Londres, UK. 2008. ISBN 1-904331-76-9

Georg Muffat. “*The Texts from Florilegium Primum* [Augsburg, 1695], *Florilegium Secundum* [Passau, 1698] and *Auserlesene Instrumentalmusik*” [Passau, 1701]. Tradução e comentários de David K. Wilson. Indiana University Press, Bloomington, USA. 2001 ISBN 0-253-21397-5

James R. Antony. “*French Baroque Music*”, Nova Iorque, USA , W.W. Norton & Company, Inc. 1º edição americana, 1974. ISBN 0-393-02173-4

Judy Tarling. *Baroque String Playing for Ingenious Learners*”, St. Albans, UK. Corda Music Publications, 2001. ISBN 0-9528220-1-6

Ross W. Duffin. “*How Equal Temperament Ruined Harmoy (and why you should care)*”, Nova Iorque, USA. W. W. Norton & Company, Inc. 1ª edição 2007. ISBN 978-0-393-33420-3

Valerie Walden. “*One Hundred Years Of Violoncelo*”, Cambridge, UK. Cambridge University Press, 2004. ISBN 0-521-60761-2

Yves Jaffrès. “*Michel Corrette and the Organ*” (1707 - 1795), tradução para o Inglês de Pastor de Lasala, Artarmon, Austrália. Saraband Music Editions 1998. ISBN 1 876571 00 4

Johan Gottfried Walther. “*Musikalisches Lexicon oder Musikaliche Bibliothec*”, Leipzig, 1732. Pág 185.

Booklets

CORRETTE, Michel, *Les Delices de la Solitude*, Les Voix Humaines. ATMA Classique, CD, 2003.

CORRETTE, Michel, *Les Delices de la Solitude*, Bassorum Vox, Coviello Classics, CD, 2009.

Sites

Brent Wissick, *The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Sapalla, and the Cello "Schools" of Bologna and Rome*, Journal of Seventeenth-Century Music (JSCM), University of Illinois Press, volume 12 / n°1, 2006. Acedido em 11 julho 2011.

<<http://sscmjscm.press.illinois.edu/v12/no1/wissick.html>>

David Fuller e Bruce Gustafson, "*Corrette, Michel*", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Acedido em 10 de agosto de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06563>>

Kenneth Kreitner, et al. "*Ornaments*". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Acedido em 27 de agosto de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928>>

Stephen Bonta, et al. "*Violoncelo*", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Acedido em 12 de agosto de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44041>>

Werner Bachmann, et al. "*Bow*", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Acedido em 26 de agosto de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03753>>

David Fuller. “*Notes inégales*”, Grove Music Online. Oxford Music Online. Acedido em 30 de agosto de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20126>>

Enst Ludwig Gerber. “*Historisch – Biographisches Lexicon der Tonkünstler*”, Leipzig 1812. Münchener Digitalisierung Zentrum, Digitale Bibliothek. Acedido em 27 de setembro de 2011.

<<http://daten.digitalesammlungen.de/~db/bsb00008091/images/>>

Frederico Borsari. “*Michel Corrette*”. La Pagina dell’Organo. Acedido em 29 de setembro de 2011

.<<http://xoomer.virgilio.it/fborsari/arretra/personaggi/comp20.html>>

Robert Stevenson. “*Zipoli, Domenico*” Grove Music Online. Oxford Music Online. Acedido em 29 de setembro de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30997>

François-Joseph Fétis. “*Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*”, 10ª edição, Paris 1861. Volume 10, página 365.

Internet Archive. Acedido em 27 de setembro de 2011.

<<http://www.archive.org/stream/biographieunive27unkngoog#page/n8/mode/2up>>

François Filiatrault. “*Michel Corrette – Composer for the Common Man*”. Early Music. Texto escrito entre 1997 – 99, traduzido por Fred A. Reed. Acedido em 25 de setembro de 2011. <<http://www.early-music.com/view.asp?ID=102>>.

Robert Pascall, “*Style*”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Acedido em 24 de setembro de 2011.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>>.

Teses

Kristina Augustin. “*Mais uma vez em defesa da viola da gamba: tradução e comentários à obra: Defense de l’abasse de viole contre les entrées du violon et les prétensions du violoncel de Hupert le Blanc*”. Tese de Mestrado, Universidade de Campinas, Brasil 2001.

Joana Salvador Bagulho. “*L’Art de toucher le clavecin de F. Couperin: Elementos para uma interpretação*”. Tese de mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal 2006.

Anexos

I. Lista de Métodos escritos por Michel Corrette

- [órgão] *Premier Livre d'Orgue*, Opus XVI – 1737.
- [violino] *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût françois et italien avec dès principes de musique et beaucoup de leçons*, Opus XVIII – 1738.
- [violoncelo] *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, Opus XXIV – 1741.
- [flauta transversal] *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la flûte traversière avec dès principes de musique et les brunettes* – 1740 em 1773 a obra foi aumentada e incluiu oboé e clarinete.
- [viola da gamba] *Méthode pour apprendre facilement à jouer du pardessus de viole à 5 et à 6 cordes* – 1748.
- [cravo] *Les amusemens du Parnasse, Méthode courte et facile pour apprendre à toucher le clavecin* – 1749.
- [cravo – acompanhamento] *Le maître de clavecin pour l'accompagnement, Méthode théorique et pratique* – 1753.
- [cravo] *Prototypes contenant des leçons d'accompagnement par demandes et réponses, pour servir d'addition au livre intitulé Le maître de clavecin* – 1754.
- [canto] *Le parfait maître à chanter, méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale* – 1758.
- [guitarra] *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare avec dès jolis airs notes en partition* – 1762.
- [violoncelo] *Les délices de la solitude, sonates, nouvelle édition augmentée dès principes en abrégé pour le violoncelle* – 1766.
- [canto] *60 pièces de canon lyrique... avec une méthode pour apprendre la musique sans transposer* – 1768.
- [bandolin] *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer en très peu de temps la mandoline, où les principes sont démontrés si clairement que ceux qui jouent du violon peuvent apprendre eux-meme* – 1772.

- [contrabaixo] *Méthode pour apprendre à jouer de la contre-basse `3, à 4, et à 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée, nouvel instrument ajuste sur dès sonates – 1773.*
- [harpa] *Nouvelle méthode pour apprendre de la harpe, avec et sans pedale – 1775.*
- [oboé] *La gamme du hautbois et du bassoon avec les plus belles marches militaires – 1776.*
- [viola] *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la quinte ou alto contenant des leçons, dès sonates et dès preludes – 1781.*
- [violin] *L'art de se perfectionner dans le violon où l'on donne à etudier des leçons sur toutes les positions - 1782.*
- [sanfona] *La belle vielleuse, method pour apprendre facilement à jouer du vielle, contenant des leçons où les doigts sont marqués, pour le commençans, avec des jolis airs et ariettas en duo, deux suites avec la basse et des chansons – 1785.*
- [flauta de bisel] *Le berger gallant, method contenant les veritable principes pour apprendre facilement à jouer de la flute à bec – 1784.*

II. As Sonatas Les Délices de la Solitude (Facsimile)

LES DELICES
DE LA SOLITUDE

Sonates,
*Pour le Violoncelle, Viole, Basson
Avec la Basse Continüe chiffrée.*
Composées
PAR M.^R CORRETTE

Oeuvre XX^e.
Prix 6^{rs} 10^{cs}.

A Paris

Chez } L'Auteur Rue d'Orléans quartier S.^t Honoré au Cheval d'Or.
 } M.^e Boivin Rue S.^t Honoré à la Règle d'Or.
 } M.^e le Clerc Rue du Roule à la Croix d'Or.
 Avec privilège
 du Roy.

SONATA

I

Fuga

Allegro

7 6 5 6 5

4

7.5

11.5

16

20

Piano

24.5 3

Handwritten musical notation for system 24.5. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and a trill (t) above the final measure. The lower staff contains a bass line with various chords and notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest (w) is present at the end of the system.

28.5

Handwritten musical notation for system 28.5. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill (t) above the final measure. The lower staff contains a bass line with various chords and notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and asterisks (*). A measure rest (w) is present at the end of the system.

32.5

Handwritten musical notation for system 32.5. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill (t) above the final measure. The lower staff contains a bass line with various chords and notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and asterisks (*). A measure rest (w) is present at the end of the system.

36.5

Handwritten musical notation for system 36.5. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill (t) above the final measure. The lower staff contains a bass line with various chords and notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest (w) is present at the end of the system.

41

Handwritten musical notation for system 41. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill (t) above the final measure. The lower staff contains a bass line with various chords and notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest (w) is present at the end of the system.

45

Handwritten musical notation for system 45. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill (t) above the final measure. The lower staff contains a bass line with various chords and notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest (w) is present at the end of the system.

4 *Aria*

Affettuoso

10

17

22.6

27

34

Handwritten musical score for piano, featuring six systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The tempo is marked "Allegro" with a 5/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments (marked with 't'), and fingerings (marked with numbers 1-5). Measure numbers 5, 10, 21, 30, 40, and 49 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation is dense and characteristic of a technical exercise or a short piece.

5

SONATA II

Allegro

6 5 * - 6 5 3

7

5 5 4 2 6 5 * 5 3 6

13.5

5 5 6 5 * - 6 5 5 * 5 5 *

20

Unisonni

5 5 5 5 5 5

28

34

40

44

55

61

67

75

Diminuendo

8
Aria I
Affettuoso

13
Aria II
Fine

23
Allegro Staccato

10
 4

9

14

21

28

34

42

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The systems are numbered 9, 14, 21, 28, 34, and 42. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various performance markings such as trills (t), asterisks (*), and fingerings (numbers 3, 4, 5, 6, 7). The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

SONATA

III

Allenanda

Allegro

The musical score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with the tempo marking *Allenanda* and the second system with *Allegro*. Measure numbers 45, 85, 135, 185, and 23 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as *t* (tutti) and *w* (ritardando). The piece is in a 3/4 time signature.

27

Musical notation for measures 27-31.5. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with fewer notes and some accidentals. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the lower staff.

Musical notation for measures 31.5-36. Similar to the previous system, it features two staves with a complex upper staff and a more rhythmic lower staff. Fingering numbers are present below the lower staff.

Musical notation for measures 36-40. The system continues with two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with some rests and accidentals. Fingering numbers are visible below the lower staff.

Musical notation for measures 40-44. This system also consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with slurs, and the lower staff shows a bass line with some rests. Fingering numbers are present below the lower staff.

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with some rests and accidentals. Fingering numbers are present below the lower staff.

Musical notation for measures 47-51. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with some rests and accidentals. Fingering numbers are present below the lower staff.

12 Fuga da Capella

Handwritten musical notation for measures 12-15. The system includes a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The tempo is marked "Allegro". The notation features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is marked with a 't' above a note in measure 12. The bass staff contains a series of rhythmic symbols: 6, 7, 7, 5, 4, 5.

Handwritten musical notation for measures 16-19. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation continues with complex rhythmic patterns. A trill is marked with a 't' above a note in measure 16. The bass staff contains rhythmic symbols: 6, *, 6, 6, *, 6, 6, *, 6, 4, 5, *.

Handwritten musical notation for measures 20-25. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation continues with complex rhythmic patterns. The bass staff contains rhythmic symbols: 2, 6, 4, 6, 2, 6, 2, 6, 2, 4.

Handwritten musical notation for measures 26-32. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation continues with complex rhythmic patterns. The bass staff contains rhythmic symbols: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 4.

Handwritten musical notation for measures 33-38. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation continues with complex rhythmic patterns. The bass staff contains rhythmic symbols: 6, 6, *, 6, 4, 6, 4, 6, 6, 6, *, 6.

Handwritten musical notation for measures 39-44. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation continues with complex rhythmic patterns. The bass staff contains rhythmic symbols: 6, 4, *, 6, 6, *, 6, 6, *, 6, 6, *, 6, 5, 5, 4.

40.

45

50

57

64

72

14

SONATA

IV.

Adagio

7 7 5 6 6 7 5 3 4 5 b 4 b 7 5

12

* - 6 6 * - 6 6 b * - 6 6 5 * 5 4 3 5

23

4 * 6 5 - 5 - 6 5 7 7 4 6 5

35

5 5 5 5 4 3 5 6 6 7 6 5 4 5 4 3 5 7 5 7 6

Corrente

6 5 4 6 6 5 5 4 6 6 5 4 3 5

10

7 5 7 5 7 6 5 4 3

18 15

* 6 5 *

25

6 5 4 6 5 * 6 5 4 6 5 4 *

33

6 5 4 7 7 — 7 7 — 7 7 — 7

41

5 — — — 5 — — — 34 * 6 5 4

50

6 5 5 6 5 6 5 4 3 5 — — — 5 — — —

59

6 5 5 5

16 *Aria*
Affettuoso

8

15

22

30

36.5

Bruit de Chasse

Allegro

9 *Piano* *Forte*

18 *Piano* *Forte*

26 *Piano* *Forte*

34 *Piano* *Forte*

45 *Piano* *Forte*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bruit de Chasse' in 6/8 time. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro'. The piece is divided into systems of two staves each. The first system (measures 1-8) features a melody in the treble clef and a bass line with sixteenth-note patterns. The second system (measures 9-17) includes dynamic markings 'Piano' and 'Forte' and fingerings like '6'. The third system (measures 18-25) continues the melodic and bass line development. The fourth system (measures 26-33) features '4 3' and '6' fingerings. The fifth system (measures 34-44) includes '5' and '6' fingerings. The sixth system (measures 45-52) concludes with '5 7' and '6' fingerings. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

18

Preludio

SONATA

V.

5

9

13

Allegro

Alleganda

5

8.5

13

17

21

25

29

6 — 5 7 5 5 — 6 — 5 4 *

6 5 6 5 * 6 5 — 5 * 5

* 6 5 6 6 5 * 6

5 5 5 5 * 6 5 5 * 5

6 5 6 5 8 4 6 6 5 6 7 6

7 6 5 4 6 5 7 5 5 5 5 4 3

20 *Sarabanda*

6 — 6 5 — 6 — 6 5

7

14

21

7 6 5 5 *Piano* 5 *Fort.* 5

27

5 4 3

Presto

4 5 5 5

12 21

6 6 6 6 5 * — 6 — 7 6

This system contains two staves of music. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 12 and 21 are indicated at the beginning and end of the system, respectively. Fingering numbers (6, 5, 7) and an asterisk (*) are present below the lower staff.

21

7 6 7 * * 6 5 * *

This system contains two staves of music. The upper staff continues the melodic development with slurs and accents. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. Measure numbers 21 and 32 are indicated. Fingering numbers (7, 6, 7, 6, 5) and asterisks (*) are present below the lower staff.

32

6 5 * * * * 5 6

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and a fermata over a note. The lower staff has a steady accompaniment. Measure numbers 32 and 44 are indicated. Fingering numbers (6, 5, 5, 6) and asterisks (*) are present below the lower staff.

44

— 5 — * — 6 — 5 — — 6 — * * 6 5

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Measure numbers 44 and 56 are indicated. Fingering numbers (5, 6, 5, 6) and asterisks (*) are present below the lower staff.

56

5 6 5 * — 5 5 5 5

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Measure numbers 56 and 68 are indicated. Fingering numbers (5, 6, 5, 5, 5, 5) and an asterisk (*) are present below the lower staff.

68

6 5 6

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Measure numbers 68 and 77 are indicated. Fingering numbers (6, 5, 6) are present below the lower staff.

SONATA VI.

Allegro Moderato

4

Piano

7.5

Forte

10.5

14

18

23

Musical notation for measures 23-25. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand has a bass line with triplets and rests.

26

Musical notation for measures 26-28. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a bass line with various note values and rests.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand has a dense texture of sixteenth notes with some trills. The left hand has a bass line with eighth and sixteenth notes.

33

Musical notation for measures 33-35.5. The right hand features sixteenth-note runs with trills. The left hand has a bass line with eighth notes and rests.

36.5

Musical notation for measures 36.5-39.5. The right hand has a continuous sixteenth-note texture. The left hand has a bass line with eighth notes and rests.

40

Musical notation for measures 40-43. The right hand has sixteenth-note patterns with trills. The left hand has a bass line with eighth notes and rests.

24 *Affettuoso*
Aria 6 6 5 5 7 7 7 5 — 6 5 8 6 5

31 *Fin* 6 7 7 4 3 6 7 4 5 6 5 * 5

37 5 5 4 5 5 7 8 * *Piano* 5 * 5

42 *Forte* 4 * 6 5 5 7 7 7 5 — 5

48 5 8 6 5 5 7 7 7 *Piano* 4 4 5 6 5 *Forte* 5

54 *Piana* 5 5 5 5 5 5 4 * *Forte* 5 — 4 * 5 da Capo

Giga

Allegro

25

7

14

21

28

36

Fine