

RAPHAEL DE NORONHA

**O advento do violoncelo e seu repertório na  
França durante a primeira metade do  
século XVIII**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022



RAPHAEL DE NORONHA

# **O advento do violoncelo e seu repertório na França durante a primeira metade do século XVIII**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com habilitação em instrumentos de cordas – ênfase em violoncelo.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Isabel Lucas.  
Coorientador: Prof. Dr. Robert John Suetholz.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Noronha, Raphael de  
O advento do violoncelo e seu repertório na França  
durante a primeira metade do século XVIII / Raphael de  
Noronha; orientadora, Mônica Isabel Lucas; coorientador,  
Robert John Suetholz. - São Paulo, 2022.  
68 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Música Antiga. 2. Violoncelo. 3. Música Francesa.  
4. Jean-Baptiste Barrière. I. Lucas, Mônica Isabel. II.  
Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



## AGRADECIMENTOS

Sou grato a todos que contribuíram diretamente ou indiretamente para a finalização deste trabalho que simboliza o fim de um ciclo de quatro anos na Universidade de São Paulo.

Agradeço a todos os professores do departamento de Música pelo conhecimento compartilhado, em especial Robert Suetholz (Bob), por ter me recebido na classe de violoncelos durante esses anos e por sua paciência, e à Mônica Lucas, por sua generosidade, incentivo e orientação deste trabalho. Agradeço também ao Marcus Held por ter sido como um terceiro orientador dado a sua imensa ajuda ao decorrer deste trabalho, sem sua ajuda este trabalho seria irreconhecível.

A todos os funcionários do departamento de Música (CMU), da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e do campus Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira (CUASO), sem o trabalho deles nada disso seria possível.

A todas as amizades que tive durante esses anos, em especial Emilly Alberto, Dersu Soares, Victor Canto; grandes amigos que fizeram parte do meu dia a dia no departamento de música.

Ao Fernando Santiago pela amizade longa e pela ajuda com a revisão do texto desse trabalho.

Ao Victor Gabriel Ferreira, pela amizade, incentivo e inspiração.

Ao meu irmão, Gabriel, pela ajuda e apoio.

Por fim, agradeço à minha vó, Georgina, minhas tias, Odila e Claudete, por cuidarem de mim até hoje e me ajudarem em tudo que podem.



## RESUMO

NORONHA, Raphael de. *O advento do Violoncelo e seu repertório na França durante a primeira metade do século XVIII*. 2022, 68p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo investigar como se deu a formação do repertório para violoncelo em solo francês e compreender seus paradigmas estilísticos com foco em identificar em que medida a produção se encaixa no chamado gosto ou estilo francês. Para esse propósito, abordamos questões sobre a própria existência do instrumento e sua recepção na França, além de buscar uma abordagem analítica centrada no conceito da emulação de modelos, sejam eles associados diretamente a autoridades (*Auctoritas*) e gostos (estilos) nacionais.

**Palavras-chave:** Música antiga. Violoncelo. França. Jean-Baptiste Barrière.

## ABSTRACT

**Abstract:** This work aims to investigate how the cello repertoire was formed on French territory and understand its stylistic paradigms with a focus on identifying the extent to which Jean-Baptiste Barrière's works fits the so-called French taste or style. To this purpose, we address questions about the very existence of the instrument and its reception in France, in addition to seeking an analytical approach centered on the concept of emulating models, whether they are directly associated with authorities (*Auctoritas*) or national tastes (styles).

**Key-words:** Early music. Cello. France. Jean-Baptiste Barrière.

# SUMÁRIO

<b>LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS</b>	<b>10</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b>	<b>11</b>
<b>LISTA DE TABELAS</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1: O ADVENTO DO VIOLONCELO EM SOLO FRANCÊS</b>	<b>15</b>
1.1 O violoncelo	15
1.2 Música na França: as instituições da corte francesa	20
1.3 As pretensões do violoncelo em território francês	23
1.4 Contribuidores para o violoncelo e seu repertório na França	26
1.4.1 Jean-Baptiste Stuck (1680-1755)	26
1.4.2 Pierre-Philippe de Saint-Sévin [L'Abbé le aîné] (ca 1700-1768)	26
1.4.3 Jean-Baptiste Barrière (1707-1747)	27
1.4.4 Jean-Baptiste Dupuits (1720?-1759?)	28
1.4.5 Jean-Baptiste Masse (ca 1700-ca 1757)	28
1.4.6 Martin Berteau (1708-1771)	28
<b>CAPÍTULO 2: REPERTÓRIO: ANÁLISE DE SONATAS PARA VIOLONCELO SELECIONADAS À LUZ DOS CONCEITOS DE GOSTO E EMULAÇÃO DE MODELOS DE AUTORIDADE (<i>AUCTORITAS</i>)</b>	<b>30</b>
2.1 Conceito de gosto, autoridade e emulação	30
2.1.2 Características dos estilos nacionais	35
2.2 Análise de sonatas para violoncelo selecionadas de Jean-Baptiste Barrière	38
2.2.1 Primeira sonata do livro I (1733)	38
2.2.2 Quarta sonata do livro IV (ca 1740)	47
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO 1: TABELA COM AS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS ESTILOS ITALIANO E FRANCÊS (TARLING, 2000, p. 158)</b>	<b>57</b>
<b>ANEXO 2: PRIMEIRA SONATA DO LIVRO I DE SONATAS PARA VIOLONCELO DE JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE (BARRIÈRE, 1733)</b>	<b>58</b>
<b>ANEXO 3: QUARTA SONATA DO LIVRO IV DE SONATAS PARA VIOLONCELO DE JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE (BARRIÈRE, ca 1740)</b>	<b>65</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	compasso
ex.	exemplo
Fig.	Figura
nº	número
op.	opus
Tab.	Tabela

## LISTA DE FIGURAS

<b>Fig. 1</b> - “O Concerto dos Anjos” (1534-1536) (detalhe), de Gaudenzio Ferrari.	<b>16</b>
<b>Fig. 2</b> - Gravura de Filipart l’ainé [sic], que ilustra o Método para violoncelo de Corrette (1741). É possível observar uma viola da gamba em segundo plano ao canto inferior esquerdo (Fonte: CORRETE, 1741).	<b>25</b>
<b>Fig. 3</b> - Ilustração presente no frontispício do op. 1 de Mascitti (Fonte: WALLS, 2004).	<b>32</b>
<b>Fig. 4</b> - Ilustração presente no frontispício do op. 5 de Corelli (Fonte: WALLS, 2004).	<b>33</b>
<b>Fig. 5</b> - Marcações de compasso italiana e francesa utilizadas no terceiro movimento da primeira sonata e no terceiro movimento da sexta sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière, respectivamente (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Edição e destaques próprios).	<b>39</b>
<b>Fig. 6</b> - Primeira seção do primeiro movimento da sonata I (Fonte: BARRIÈRE, 1733).	<b>40</b>
<b>Fig. 7</b> - Segunda seção do primeiro movimento da sonata I com suspensões em destaque (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).	<b>40</b>
<b>Fig. 8</b> - Trecho do terceiro movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière com entrada imitativa em destaque (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).	<b>41</b>
<b>Fig. 9</b> - Trecho da sonata nº 8, op. 5, de Corelli, exemplificando o uso da entrada imitativa do baixo (Fonte: CORELLI, p. 46, ca 1700).	<b>42</b>
<b>Fig. 10</b> - Destaque para as tiratas em escalas da seção B do terceiro movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).	<b>42</b>
<b>Fig. 11</b> - Destaque para as cordas duplas na seção B do terceiro movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).	<b>43</b>
<b>Fig. 12</b> - Seção A da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733).	<b>44</b>
<b>Fig. 13</b> - Seção B da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733).	<b>45</b>

- Fig. 14** - Trecho do segundo movimento da sonata XI do op. 5 de Corelli (Fonte: CORELLI, p. 59, ca 1700). **46**
- Fig. 15** - Seção C do quarto movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733). **47**
- Fig. 16** - Marcações de compasso presentes na quarta e sexta sonatas do quarto livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière, respectivamente (Fonte: BARRIÈRE, 1740. Edição e destaques próprios). **48**
- Fig. 17** - Marcações de compasso presentes na segunda sonata e na gavotte da terceira sonata do quarto livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière, respectivamente (Fonte: BARRIÈRE, 1740. Edição e destaques próprios). **48**
- Fig. 18** - Exemplo da alternância do material melódico entre as duas vozes na primeira seção do primeiro movimento da quarta sonata do quarto livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios). **50**
- Fig. 19** - Segundo movimento da quarta sonata do quarto livro de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, ca 1740). **51**



## LISTA DE TABELAS

<b>Tab. 1</b> - Características dos estilos italiano e francês (Fonte: TARLING, 2001, p. 158).	<b>35</b>
--	-----------

## INTRODUÇÃO

A presente monografia resulta do meu interesse pela música francesa, em especial as composições para viola da gamba e violoncelo. O repertório francês para violoncelo é, muitas vezes, negligenciado, e permanece desconhecido para a maioria dos estudantes brasileiros; não é raro escutar que não existem obras para violoncelo no período chamado comumente de “barroco francês”. Ao perceber a existência desse repertório, meu primeiro impulso foi o de entender sua formação e, sobretudo, entender o que causa sua obscuridade.

Durante o século XX, alguns trabalhos abordaram o tema de forma marginal, como *The Violoncello and its History* de Wilhelm Joseph von Wasielewski e *History of the Violoncello* de Edmund van der Straeten, em que encontramos as primeiras menções a violoncelistas franceses do início do século XVIII, mas somente em 1985 o tema é abordado de forma central em *Le Violoncelle en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* de Sylvette Milliot, o qual serviu como fonte em inúmeros trabalhos posteriores. Desde então, Jane Adas, em seu artigo para a revista *Early Music* de 1989, *Le Célèbre Berteau*, Mary Cyr, em seu livro “*Style on French Baroque Music for String Instruments*”, e Francis Yapp, em sua tese “*Les Prétentions du Violoncelle: The Cello as a Solo Instrument in France in the pre-Duport Era (1700–1760)*”, fizeram grandes contribuições.

Neste trabalho tratamos sobre questões acerca da gênese do violoncelo, apoiando-nos na pesquisa de Stephen Bonta e aplicando-a, em parte, ao território francês. Tratamos da recepção do instrumento na França, assim como introduzimos brevemente alguns dos nomes relevantes para o repertório e, por fim, buscamos propor uma análise de duas sonatas de Jean-Baptiste Barrière, como amostra do que esse repertório pode representar.

# CAPÍTULO 1:

## O ADVENTO DO VIOLONCELO EM SOLO FRANCÊS

### 1.1 O violoncelo

O violoncelo, atualmente um instrumento de quatro cordas, afinadas em quintas (Dó–Sol–ré–lá)<sup>1</sup> e tocadas com um arco, tem uma relação basilar com o violino, pois a criação do violoncelo é proveniente da criação de um *consort* de violinos que, segundo Boyden (2001, p. 9), foi realizado no início do século XVI, em Ferrara. Assim, é comum que se afirme que ambos são membros da mesma "família". A arquitetura dos violinos, por sua vez, foi construída com base nos conhecimentos provenientes da construção de outros instrumentos já existentes na Europa, como a rabeca, *vielle* e *lira da braccio*, presentes na iconografia europeia desde o século X (STOWELL, 1999, p. 7).

Talvez a primeira evidência de um instrumento que se aproxima ao violoncelo sejam documentos da corte de Ferrara, de 1511, que indicam a existência de um *consort* de violinos (BOYDEN, 2001, p. 9-10). Já a primeira representação do instrumento se trata de um afresco pintado por Gaudenzio Ferrari (1474-1546) entre 1534 e 1536 (Fig. 1) que decora a cúpula da catedral de Saronno (STOWELL, 1999, p. 7; BONTA *et al*, 2001, p. 2). O instrumento é descrito pela primeira vez em *Ein kurtz deudsche Musica* (1528), de Martin Agricola (1486-1556), porém o termo “violoncelo” é encontrado pela primeira vez apenas em uma publicação de Giulio Cesare Arresti em Veneza, no ano de 1665 (BONTA, 1978, p. 13), e ainda durante o início do século XVIII, estava por se tornar o termo dominante para designar o baixo da família dos violinos (ROBINSON; HOLMAN, 2001, p. 2). No caso do violoncelo, a utilização de um novo nome para um instrumento que existe, pelo menos, desde 1511, não é mero acaso.

---

<sup>1</sup> Ao longo desse trabalho é utilizada uma variação da notação de Helmholtz, onde as oitavas, a partir da nota Dó, são representadas da seguinte maneira: Dó<sub>1</sub>, Dó, dó, dó<sup>1</sup> (dó central), dó<sup>2</sup>, etc.



Fig. 1 - “O Concerto dos Anjos” (1534-1536) (detalhe), de Gaudenzio Ferrari.

Mudanças significativas ocorreram ao decorrer do tempo: o *consort* de “*violette da arco senza trasti*” ou “*violetta da braccio, & da arco*”, descrito por Giovanni Maria Lanfranco (1490-1535) em *Scintille di Musica* (1533) em quatro tamanhos: soprano, contralto, tenor e baixo, possuindo três cordas cada, com exceção do baixo que era montado com quatro cordas (BOYDEN, 2001, p. 1). Suas cordas eram afinadas a uma quinta de distância entre si: sol, ré<sup>1</sup>, e lá<sup>1</sup>, para o instrumento soprano; dó, sol, e ré<sup>1</sup>, para o contralto e o tenor, afinados em uníssono; e, por fim, Sib<sub>1</sub>, Fá, dó e sol para o baixo (BOYDEN, 2001, p. 11). Essa afinação seria confirmada por Sylvestro di Ganassi dal Fontego em *Lettere seconda* (1543), porém com um baixo de três cordas, afinado em Fá–dó–sol (BOYDEN, 2001, p. 11). Logo uma quarta corda grave seria acrescida a todos os instrumentos – dessa forma, sem alterar o baixo citado por Lanfranco – o que implicaria na utilização de instrumentos maiores (BOYDEN, 2001, p. 11).

Existiam também relatos de instrumentos baixos afinados na afinação usual do violoncelo:

Hans Gerle (*Musica teusch*, Nuremberga, 1532) foi o primeiro a descrever um violoncelo de quatro cordas e a indicar a afinação que é usada hoje: Dó–Sol–ré–lá. Praetorius (*Syntagma Musicum*, ii, 2/1619) foi o seguinte a indicar essa afinação. Embora nesse meio tempo, e até mais tarde, a afinação do violino baixo fosse mais frequentemente feita um tom abaixo, Sib<sub>1</sub>–Fá–dó–sol, indicada por Lanfranco (ca.1533), Jambe de Fer (ca.1556), Zacconi (ca.1592), Cerone (*El melopeo y*

maestro, Nápoles, 1613), Mersenne (Harmonie Universelle) e Playford (ca. 1664).<sup>2</sup> (BONTA *et al*, 2001, p. 2-3, tradução nossa).

Uma variedade de afinações são descritas em tratados dos séculos XVI e XVII. A maioria confirma a afinação com o acréscimo de uma corda mais grave, porém em *Epitome musical* (1556), de Philibert Jambe de Fer e *Conclusioni ne suono dell'organo*, (1609) de Adriano Banchieri, há registrado o acréscimo de cordas agudas (BOYDEN, 2001, p. 11). Dessa forma, podemos notar que, enquanto os violinos soprano e contralto se consolidaram com o acréscimo de uma corda aguda (sol–ré<sup>1</sup>–lá<sup>1</sup>–mi<sup>2</sup> e dó–sol–ré<sup>1</sup>–lá<sup>1</sup>), o violino baixo se consolidou com o acréscimo de uma corda mais grave (Sib<sup>1</sup>–Fá–dó–sol).

Ao analisar fontes italianas, encontramos diversas nomenclaturas em diferentes regiões geográficas para o violino baixo, a citar: *bassetto*, *bassetto di viola*, *basso da braccio*, *basso di viola*, *basso viola da braccio*, *viola*, *viola da braccio*, *violetta*, *vivola da braccio*, *violone*, *violone da braccio*, *violonzono*, *violoncino* e até *contrabasso* (BONTA, 1978), com destaque para *violoncino* e *violone* na Itália, *basse de violon* (*bas de violon*, em Jambe de Fer, 1556) ou *basse de violin* na França, e *bass violin* na Inglaterra; esses termos foram usados até meados do século XVIII (STOWELL, 1999, p. 7).

Como já mencionado, o uso de uma corda mais grave implicaria na necessidade de um instrumento maior para comportar um maior comprimento de corda vibrante que, para o violino baixo, deveria ser de, ao menos, cerca de 74 cm (ROBINSON; HOLMAN, 2001 p. 1), levando em consideração o tipo de cordas de tripa existentes na época, porém há um problema: como lembra Corrette (1741) um instrumento de tamanho excessivo torna a execução mais desafiadora:

O Violoncelo é muito mais fácil de tocar do que o *basse de violon* dos antigos, seu tamanho é menor e, por consequência, a forma da mão também, o que dá toda a liberdade para tocar baixos [linhas de baixo] difíceis, e mesmo executar as peças [*pièces*]<sup>3</sup>, que funcionam tão bem neste instrumento quanto na Viola [da gamba].<sup>4</sup> (CORRETTE, 1741, p. a, tradução nossa).

Tal fator é ponto crucial na hipótese de Stephen Bonta (1977), que defende que os primeiros violinos baixo deveriam ter um tamanho grande para que se conseguisse um comprimento de corda suficiente para a produção das suas desejadas notas graves, pois as cordas utilizadas até 1660 não possuíam massa o suficiente para a produção desses sons, mas seu tamanho demasiado grande se tornou um impedimento para a execução de linhas

---

<sup>2</sup> “Hans Gerle (Musica teusch, Nuremberg, 1532) was the earliest to describe a four-string cello, and gave the tuning that is used today: C–G–d–a. Praetorius (Syntagma Musicum, ii, 2/1619) was the next to give this tuning. However in the intervening years, and even later, the tuning of the bass violin was most often one step lower, B  $\flat$  [B]–F–c–g, given by Lanfranco (C1533), Jambe de Fer (C1556), Zacconi (C1592), Cerone (El melopeo y maestro, Naples, 1613), Mersenne (Harmonie Universelle) and Playford (C1664).” (BONTA *et al*, 2001, p. 2-3).

<sup>3</sup> *Pièces* são músicas curtas que formam a Suíte.

<sup>4</sup> “Le Violoncelle est beaucoup plus aisé a jouer que la basse de violon des anciens, son patron étant plus petit, et par conséquent le manche moins gros, ce qui donne toute liberté pour jouer les basses difficiles, et même pour executer des pièces qui font aussi bien sur cet instrument que sur la Virole.” (CORRETTE, 1741, p. a).

melódicas ágeis. Além disso, Bonta afirma que a existência de instrumentos menores durante a mesma época sugere que a realização de acompanhamento, no registro baixo, e melodias, nos registros agudos, eram tarefas divididas entre dois tipos de instrumentos. O primeiro é em muitos casos chamado de *violone*, com tamanho suficiente para se obter notas graves com qualidade, mas o tamanho excessivo significava um obstáculo; o outro, chamado de *violoncello*, de tamanho reduzido e ótimo para se tocar melodias e partes *obbligato* em seu registro agudo, mas incapaz de produzir notas igualmente boas em seu registro grave (sobretudo na última corda) (BONTA, 1978). Essa situação é contornada por volta de 1660, quando são inventadas as cordas com seu interior feito de tripas, à maneira tradicional, e sua superfície revestida em prata, na cidade de Bolonha, o que aumentou a massa da corda, tornando possível obter notas graves com qualidade em um instrumento de tamanho mais confortável para a execução de partes tecnicamente exigentes e, dentre os nomes para esse novo instrumento, aquele que obteve maior disseminação foi violoncello:

Já que Bolonha foi o local desse desenvolvimento [cordas de tripa revestidas em prata], e desde que o problema acometia de forma mais grave o violino baixo, foi o termo bolonhês, violoncello, que prevaleceu.<sup>5</sup> (BONTA, 1997, p. 19, tradução nossa).

Em artigo para o dicionário online de música Grove, Bonta ainda demonstra evidências com as quais é possível, segundo ele, “cravar” (*pinpoint*) a época e o local do desenvolvimento das cordas revestidas:

Duas evidências permitem cravar o tempo e local desse desenvolvimento [das cordas revestidas em prata]: uma nota na quarta edição de *An introduction to the skill of musick* (ca. 1664) de Playford, mencionando que cordas de tripa ou seda revestidas, consideradas “a última invenção”, soavam “muito melhor e mais fortes do que as cordas de tripa comuns”; e um pedido, em 1701, de reembolso por um conjunto de quatro cordas compradas para um tocador de violone por Andrea Mauritiij, um violista [da basílica] de S. Maria Maggiore, em Bergamo, que especificou a corda mais grave: “a quarta [corda] coberta de prata de Bolonha”.<sup>6</sup> (BONTA *et al*, 2001, p. 2, tradução nossa).

Em 1687, Rousseau creditou Sainte-Colombe por adicionar uma 7ª corda grave, feita assim como as cordas revestidas do violoncello, à viola da Gamba baixo, até então de seis cordas:

[...] É também ao senhor de SAINTE COLOMBE que devemos ser gratos pela sétima corda que ele adicionou à Viola da Gamba e que com isso, aumentou a tessitura do instrumento em uma quarta. Foi ele quem, enfim, colocou em uso as cordas revestidas em prata na França e que trabalha continuamente a pesquisar tudo

---

<sup>5</sup> “Since Bologna was the home of this development, and since the problem was most acute for the bass violin, it was the Bolognese term, violoncello, that ultimately prevailed.” (BONTA, 1997).

<sup>6</sup> “Two pieces of evidence pinpoint the time and place of this development: a notice in the fourth edition of Playford’s *Introduction* (C1664), mentioning that wirewound gut or silk strings, a ‘late invention’, sounded ‘much better and lower than the common Gut strings’; and a request in 1701 for reimbursement for a set of four strings purchased for a violone by Andrea Mauritiij, a viola player at S Maria Maggiore in Bergamo, who specified of the bottom string: ‘la quarta coperta d’Argento di Bologna.’ (BONTA *et al*, 2001, p. 2).

o que é capaz de acrescentar maior perfeição a este instrumento, caso isso seja possível.<sup>7</sup> (ROUSSEAU, 1687, p. 24-25, tradução nossa).

Tal passagem é a confirmação que as cordas revestidas de prata já eram conhecidas na França pelo menos por volta de 1687.

Em 1741, Corrette escreve: “Após cerca de vinte e cinco ou trinta anos, trocamos o grande *Basse de Violon*, afinado em Sol, pelo Violoncelo dos Italianos [...]” (CORRETTE, 1741, p. a, tradução nossa)<sup>8</sup>, fazendo uma clara distinção entre os dois instrumentos, cita inclusive o tamanho excessivo do *basse de violon* (como vimos anteriormente). Além disso, atribui a criação do violoncelo ao violoncelista italiano Giovanni Bononcini (1677-1726). Dessa forma, independente da veracidade dessa informação, vemos que o violoncelo é, segundo Corrette, um instrumento relativamente novo, do fim do século XVII, mesmo período do surgimento das cordas de tripa revestidas em prata. Já Sebastien de Brossard, em diversos verbetes de seu Dicionário de música (1703), escrito quarenta anos antes, nos fomenta reflexão sobre o assunto:

BASSETTO. significa PEQUENO BAIXO. É como nossos Quintes ou nossos Basses de Violon. Os italianos os chamam assim para diferenciar do que explicaremos na palavra Violone.<sup>9</sup> (BROSSARD, 1703, p. 12, tradução nossa).

VIOLONCELO. É, de fato, nosso Quinte de Violon, ou um Pequeno Basse de Violon com cinco ou seis cordas.<sup>10</sup> (BROSSARD, 1703, p. 247, tradução nossa).

VIOLONE. É o nosso Basse de Violon, ou melhor, é um “Double Basse” (contrabaixo), do qual o corpo e a forma da mão são, aproximadamente, duas vezes maiores que a do Basse de Violon comum, com as cordas também duas vezes mais longas e mais grossas que as do Basse de Violon e o som, por consequência, é uma oitava mais grave que a dos Basses de Violon comuns [...] <sup>11</sup> (BROSSARD, 1703, p. 248, tradução nossa).

Viola terza ou IIIa, ou 3<sup>a</sup>. É quase como nosso Quinte de Violon [...] [usa] a clave de dó sobre a terceira linha.<sup>12</sup> (BROSSARD, 1703, p. 246-247, tradução nossa).

O termo *Violone* se refere, sem dúvida, a um contrabaixo. A afirmação de que o *Bassetto* é “*comme nos quintes ou basse de violon*” (grifo nosso), indica uma aproximação, ao passo que na palavra violoncelo, Brossard enfatiza de forma assertiva: “*C’est proprement*

<sup>7</sup> “C’est aussi à Monsieur de SAINTE COLOMBE que nous sommes obligés de la septième corde qu’il a ajoutée à la Viole, & dont il a par ce moyen augmenté l’étendue d’une Quarte. C’est lui enfin qui a mis les cordes filées d’argent en usage en France, & qui travaille continuellement à rechercher tout ce qui est capable d’ajouter une plus grande perfection à cet Instrument, s’il est possible.” (ROUSSEAU, 1687, p. 24-25).

<sup>8</sup> “Depuis environ vingt cinq ou trent ans, on a quitté la grosse basse de Violon monté en Sol pour le Violoncelle des Italiens [...]” (CORRETTE, 1741, p. a).

<sup>9</sup> “BASSETTO. veut dire PETITE BASSE. c’est comme nos Quintes ou nos Basses de Violon. Les Italiens les nomment ainsi pour les différencier de ce que nous expliquerons au mot Violone.” (BROSSARD, 1703, p. 12).

<sup>10</sup> “VIOLONCELO C’est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de violon, à cinq ou six Cordes.” (BROSSARD, 1703, p. 247).

<sup>11</sup> “VIOLONE. C’est nôtre Basse de Violon, ou pour mieux dire, c’est une Double Basse, dont le corps & le manche sont à peu près deux deux fois plus grands que ceux de la Basse de Violon à l’ordinaire, dont les Cordes sont aussi à peu près plus longues & plus grosses deux fois que celles de la Basse de Violon & le Son par conséquent est une Octave plus bas que celui des Basses de Violon ordinaires [...]” (BROSSARD, 1703, p. 248).

<sup>12</sup> “Viola terza ou IIIa, ou 3<sup>a</sup>. C’est à peu près nôtre Quinte de Violon, La Clef de C, sol, ut sur la troisième ligne.” (BROSSARD, 1703, p. 246-247).

*nôtre Quinte de Violon ou un petit basse de Violon à cinq ou six cordes*”(grifo nosso). Também podemos observar o uso de comparações aproximadas no verbete sobre a *viola terza*: “*C’est à peu près nostre Quinte de Violon*” (grifo nosso). Dessa forma, o termo violoncelo parece estar associado a um instrumento pequeno, com mais de quatro cordas, diferente do instrumento descrito anos mais tarde por Corrette. Talvez a palavra violoncelo não fosse ainda bastante utilizada na França, e o instrumento, ainda bastante recente, não fosse conhecido ao detalhe por Brossard à época que realizou sua pesquisa, já que, como já citado, segundo Corrette em 1741, fazia apenas cerca de 30 anos desde que o *basse de violon* fora substituído. Dessa forma, ainda há o que ser discutido acerca desse assunto, sobretudo em território francês, já que a pesquisa de Stephen Bonta tem sua ênfase principal no território Italiano.

Embora os instrumentos citados possuam muitas semelhanças entre si (notadamente a tessitura, o que possibilita que toquem o mesmo repertório, e seu formato), podemos considerar o violoncelo como, de fato, um instrumento distinto dos violinos baixo dos séculos XVI, XVII e início do XVIII como o *violone*, *violoncino* ou *basse de violon*.

## **1.2 Música na França: as instituições da corte francesa**

François I (1515-1547) foi responsável por introduzir o violino oficialmente como um dos instrumentos responsáveis pela música real na chamada *Grande Écurie*, uma das instituições ligadas à música da corte, onde o violino, então associado à música ao ar livre e às danças, era utilizado ao lado de trompetes, oboés, sacabuxas e tambores em fanfarras e “música de acompanhamento” (*Musique d'accompagnement*) tocadas durante o retorno de caçadas, recepção de embaixadores, etc. (LESURE; MARCEL-DUBOIS; LABORDE, 2001, p. 6; LES INSTITUTIONS..., 2014). O rei estruturou a sua *Chapelle de Musique* (*Chapelle Royale*) em 1520, sob o comando de um mestre de capela (*maître de chapelle*) e dois submestres (*sous-maîtres*) que eram responsáveis pela direção musical. A *Chapelle de Musique* preparava música litúrgica para ocasiões especiais (LESURE; MARCEL-DUBOIS; LABORDE, 2001, p. 6; LES INSTITUTIONS..., 2014). Em 1526, François I fundou a *Chapelle de Plain-Chant*, responsável pela música litúrgica (cantochoão) durante o ofício diário, e, por volta de 1530, reuniu cantores, alaudistas e organistas que seriam responsáveis pela *Musique de la Chambre* (LESURE; MARCEL-DUBOIS; LABORDE, 2001, p. 6). Embora tal modelo de corpos musicais seja mantido por seus sucessores da dinastia Valois-Angoulême (LESURE; MARCEL-DUBOIS; LABORDE, 2001, p. 6), é no reinado da casa de Bourbon que a música francesa se moldará no que é conhecido como estilo francês na literatura do século XVIII.

Em 1610, Henri IV, primeiro dos reis Bourbons, é assassinado, deixando o trono para seu filho de oito anos, Louis XIII. Até 1617, a França fora governada pela viúva de Henri IV, a italiana Maria de Médici, exilada após Louis assumir, de fato, o trono.



A música e a dança foram muito valorizadas durante o reinado de Louis XIII, além de usadas fortemente como instrumento político. Segundo SADIE (1998):

Já em 1620, Louis XIII organizava balés no *Hotel de Ville* para a diversão de parisienses comuns. Mas mesmo desde o tempo de Henri IV, os balés serviam como um útil meio de glorificar o monarca, que era representado por personagens alegóricos e mitológicos como alguém benevolente, pacífico e iluminado. Usando a arte como propaganda, os reis da casa de Bourbon se tornaram lendas vivas enquanto seus súditos se regozijavam com sua glória emanada.<sup>13</sup> (SADIE, 1998, p. 92, tradução nossa).

O balé mais ilustre do período é o *Ballet de la délivrance de Renaud*, de 1617 (TREZISE, 2015, p.70). Segundo Boyden, esse balé “menciona 24 violinos tocando juntos [...] não é claro exatamente quando eles se tornaram um grupo fixo, mas ao que parece, não há nenhuma razão particular para especificar o ano de 1626, uma data frequentemente citada.”(BOYDEN, 2001, p. 29, tradução nossa)<sup>14</sup>, sugerindo que a criação dos Vinte e quatro violinos do rei (*Les Vingt-quatre violons du Roi*), uma orquestra de violinos dividida em cinco vozes, tenha sido inspirada pela montagem desse balé.

Além dos balés, Louis XIII controlava a publicação de partituras, garantindo o monopólio da prática (*le privilège*), entre 1607 e 1639 para a família Ballard (TREZISE, 2015, p. 70-71). A adoção de medidas centralizadoras resultaram no isolamento da música francesa do resto da Europa durante o início do século XVII, e a música composta em território francês permaneceu, majoritariamente, influenciada pela música mensurada (*musique mesurée*) e, enquanto os italianos se voltavam cada vez mais à melodia acompanhada, os franceses ainda se interessavam pela polifonia (TREZISE, 2015, p. 69). Segundo (TREZISE, 2015, p. 75), o principal gênero cultivado pelos compositores da época era o vocal, sobretudo com o modelo das árias de corte (*air de cour*) provenientes do século anterior – como as presentes na Coleção de árias de corte, compostas sobre poemas de Ronsard, pelo compositor Adrien Le Roy, publicadas em 1571 – e, de maneira semelhante ao século XVI as árias permanecem um gênero polifônico, com entabulações para alaúde sendo arranjadas a partir da escrita polifônica original (TREZISE, 2015, p. 75). Segundo TREZISE.

[...] a música vocal era mais valorizada do que a música instrumental abstrata [durante o reinado de Louis XIII]. Assim, a música instrumental, embora bastante executada, permanece bastante ligada à dança, com o alaúde e, mais tarde, o cravo sendo os instrumentos solistas mais populares [...] A música em conjunto para a *Chambre* continuou particularmente conservadora: apenas algumas obras como as

---

<sup>13</sup> “As early as the 1620s Louis XIII had ballets performed at the Hotel de Ville for the pleasure of ordinary Parisians. But even from the time of Henri IV ballets had served as a useful means of glorifying the monarch, who was represented by mythological and allegorical characters as an enlightened and benevolent peacemaker. By using art as propaganda, the Bourbon kings became legendary in their own time, while their subjects happily basked in the reflected glory.” (SADIE, 1998, p. 92).

<sup>14</sup> “[...] mentions 24 violins playing together [...] Exactly when this became a fixed ensemble is unclear but there seems no particular reason for specifying 1626, the date so often given.” (BOYDEN, 2001, p. 29).

fantasias polifônicas de Métru chegaram até os tempos atuais [...] <sup>15</sup> (TREZISE, 2015, p. 75, tradução nossa).

Os corpos musicais do reinado de François I foram mantidos durante o reinado de Louis XIII e expandidos de forma significativa durante o reinado de Louis XIV; os Músicos do rei (*Les musiciens du Roi*) tinham postos em um ou mais corpos, ainda sendo divididos em músicos da *Chapelle*, *Chambre* e *Grande Écurie* (SADIE, 1998, p. 94-95). Por volta de 1702, a *Chapelle Musique* era comandada por um mestre de capela (*Maître de Chapelle*) e quatro submestres (*Sous-Maîtres*) – um para cada trimestre –, sendo o coro constituído por 6 crianças, 9 *dessus*, entre eles 6 castratos, 18 *hautes-contres*, 24 *hautes-tailles*, 13 *basses chantantes* e 3 *basses* tocadores de serpentão. Ainda havia um grupo de instrumentistas (*Les Simphonistes*) e um organista (LES INSTITUTIONS..., 2014). Já a *Musique de la Chambre* era comandada por dois superintendentes (*Surintendants*) – no tempo de Lully, apenas um, o próprio Lully – dois mestres de música (*Maîtres de Musique*), dois Compositores (*Compositeurs de la Chambre*), cantores e cantoras, instrumentistas divididos em Grande Banda (*Grande Bande*) – como também eram conhecidos os 24 violinos do rei –, Pequena Banda (*Petite Bande*), Músicos do Gabinete (*Musiciens du Cabinet*), Instrumentistas de Câmara (*Simphonistes de la Chambre*) e um cravista (LES INSTITUTIONS..., 2014). A *Musique de la Grande Écurie* era composta pelo primeiro escudeiro (*premier ecuyer*), arauto de armas, 12 Trompetes e Tímpanos, 8 Pífaros e Tambores, ocasionalmente alguns violinos e Flautas (no tempo de François I, os violinos tinham lugar fixo na *Grand Écurie*), 12 Oboés e Fagotes. Muitas vezes quando o chamado Grande Moteto (*Grand Motet*) era montado, todo o corpo de músicos do rei era mobilizado, *Chapelle*, *Chambre* e *Écurie* (LES INSTITUTIONS..., 2014).

Além dos grupos já existentes, em 1669, já sob o reinado de Louis XIV, é fundada a *Académie royale de musique*, a instituição que seria responsável pela produção de Óperas em língua francesa, e que viria a ser conhecida também como apenas “*Opéra*” (HARRIS-WARRICK, R. et al, 2001 p. 3).

A orquestra da *Opéra* era dividida em dois grupos: o *petit chœur* e o *grand chœur*. O *petit chœur* consistia essencialmente de instrumentos de contínuo: teclados, teorba, viola da gamba e *basse de violon*, junto de (às vezes) violinos e flautas solistas [...] o núcleo do *grand chœur* era uma seção de cordas dividida em cinco vozes (*dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse de violon*), suplementada por instrumentos de madeira (flautas, oboés e fagotes) [...] Partes de trompete e trompa eram tocadas por músicos da seção das cordas inicialmente. <sup>16</sup> (YAPP, 2012, p. 14-15, tradução nossa).

<sup>15</sup> “[...] vocal music was more highly valued than abstract instrumental music. Accordingly, instrumental music, though of course widely performed, remained firmly rooted in dance, with the lute and later the harpsichord the most popular solo instruments. [...] Ensemble music for the chamber remained particularly conservative: only a few works such as the polyphonic fantasias of Métru survive [...]” (TREZISE, 2015, p. 75).

<sup>16</sup> “The Opéra orchestra itself was divided into two groups: the petit chœur and the grand chœur. The petit chœur consisted primarily of continuo instruments: keyboard, theorbo, viola da gamba and basse de violon, along with (sometimes) violin and flute soloists [...] nucleus of the grand chœur was a five-part string section (*dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte*, and *basse de violon*), supplemented by woodwind instruments (flutes, oboes, bassoons). Trumpet and horn parts were played initially by string players.” (YAPP, 2012, p. 14-15).

Por fim, outros espaços para músicos relevantes da corte de Louis XIV foram a *Comédie Française* e a *Comédie Italienne*: ambos teatros apresentavam peças faladas em francês e italiano, respectivamente, e tinham limitação sobre a quantidade de músicos empregados, com o objetivo de não infringir o monopólio (*Le Privilège*) que Lully possuía desde 1672, na *Opéra* (YAPP, 2012, p. 18). Seus músicos recebiam o título de *Comédiens ordinaires du roi*, e diferente da orquestra da *Opéra* e os *24 violons du Roi*, tanto as orquestras da *Comédie Française* quanto da *Comédie Italienne*, eram organizadas a quatro vozes, de acordo com o modelo italiano, ao invés das tradicionais 5 vozes associadas à música francesa (YAPP, 2012, p. 18-19).

Durante o fim da vida de Louis XIV as instituições musicais da coroa já mostravam sinais de obsolescência e, após sua morte (1715), Versailles gradualmente perde sua influência como centro musical da França, cedendo cada vez mais às tendências musicais de Paris ao invés de criá-las. Paris, por sua vez, possuía uma cena musical onde concertos públicos e o mecenato cresciam a cada ano (TREZISE, 2015, p. 88-91). Esses fatores se mostraram essenciais para a penetração da música estrangeira em território francês; em 1724, Antoine Crozat e a marquesa de Prie criaram uma associação de concertos para promover a música italiana que ficou conhecida como “*Concert Italien*” (TREZISE, 2015, p. 91). Em 1725, Anne Danican Philidor funda o *Concert Spirituel* em Paris, uma série de concertos que se aproveitava das datas religiosas nas quais a música era proibida, como a Semana santa, Pentecostes e Natal, apresentando música sacra em latim de acordo com a data, além de música instrumental (TREZISE, 2015, p. 92; BLOM, 2001, p. 1). Segundo Trezise, a programação dos concertos não variava muito, “eles eram geralmente iniciados e finalizados por grandes motetos [...], intercalados com uma variedade de solos instrumentais, música de câmara e concertos italianos apresentando virtuosos nativos e estrangeiros.”<sup>17</sup> (TREZISE, 2015, p. 92, tradução nossa). O *Concert Spirituel* foi o maior centro não operístico de música de Paris até 1769, quando foi criado o *Concert des Amateurs* (BLOM, 2001, p. 1).

### 1.3 As pretensões do violoncelo em território francês

O início do século XVIII representou um período de ascensão para a música italiana em território francês. A música francesa, que até então se mantinha extremamente conservadora e associada ao estado, ficou cada vez menos influente durante os últimos anos de vida de Louis XIV (TREZISE, 2015, p. 88), assim, da mesma forma, o “violoncelo dos italianos” se torna cada vez mais popular na França durante o século XVIII, substituindo o *basse de violon* e competindo com a viola da gamba na execução do baixo contínuo e também como solista. O ponto culminante de tal interação entre os instrumentos já consolidados e o “novo” violoncelo se dá na década de 1740, quando ao mesmo tempo que é publicado o primeiro método francês para o violoncelo por Corrette – voltado à iniciantes e músicos que tocavam *basse de violon* ou viola da gamba – Le Blanc publicaria o seu “Em defesa da viola da gamba contra as investidas do violino e as pretensões do violoncelo”, onde parece subestimar o violoncelo:

---

<sup>17</sup> “They were usually bookended by grands motets [...] interspersed with a variety of instrumental solos, chamber music and Italianate concertos featuring both native and foreign virtuosos.” (TREZISE, 2015, p. 92).

O Violoncelo, que até o presente momento é visto como um miserável mau aluno, um pobre diabo cuja a condição é de morrer de fome, agora vangloria-se que ocupará o lugar da Viola da Gamba, que receberá muitas carícias, desde já forjando uma felicidade que o faz chorar de ternura (LE BLANC apud AUGUSTIN, 2001, p. 79).

Já Corrette (1741, p. a) afirma:

[...] a maior parte dos Compositores de Sonatas e Cantatas do começo deste Século, compuseram a linha de baixo para as Violas da Gamba (porque, antes do Violoncelo ser inventado, os grandes baixos [*Basses de Violon*] não tocavam nada além das músicas em *grand Choer* [...]) Atualmente, na *Musique du Roy*, na *Opéra*, e nos Concertos, é o Violoncelo que toca o baixo contínuo.<sup>18</sup> (CORRETTE, 1741, p. a, tradução nossa).

Em *Observations sur la musique française*, Ancelet também comenta sobre a decadência da viola da Gamba:

A Viola da Gamba está agora rebaixada aos escritórios dos velhos parisienses da "música antiga" que, após terem se divertido toda a sua vida, parecem querer perpetuar seu gosto incentivando seus filhos, e sobretudo as jovens damas, a preferirem por decência a *Pardessus de Viole* ao invés de outros instrumentos [...]<sup>19</sup> (ANCELET, 1757, p. 23, tradução nossa).

Com a distância histórica necessária para se analisar como o processo histórico se decorreu, Augustin (2001) traz o seguinte diagnóstico:

Após a Itália, foi na França que o violoncelo mais se expandiu, apesar da grande resistência por parte dos gambistas amadores e profissionais. Mas o talento dos violoncelistas Batistin e Berteau conquistou os franceses e formaram excelentes alunos transformando Paris no maior centro de concentração de violoncelistas. De certa forma, esses violoncelistas foram os responsáveis pelo lento desaparecimento da viola da gamba como instrumento solo (AUGUSTIN, 2001, p. 13).

Por fim, como aponta Silva (2012), vemos a situação resumida por Corrette em seu "*Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de tems Le Violoncelle [...] Plus une petit Method particulière pour ceux qui joüent de la Viole, et qui veulent joüer le Violoncello*" (grifo nosso), ao adicionar uma gravura de um jovem tocando violoncelo, dando de costas a uma viola da Gamba, ao fundo, quase que esquecida atrás da pedra em que está sentado (Fig. 2):

---

<sup>18</sup> "[...] la plus part des Autheurs de Sonates et de Cantates du commencement de ce Siecle, ayant Composé les basses pour les Violes (car avant que le Violoncelle fût inventé, les grosses basses ne joüent guere que dans les Musiques a grand Choer) [...] Présentement a la Musique du Roy, a l'Opera, et dans les Concerts, c'est le Violoncelle qui joüe la basse continüe." (CORRETTE, 1741, p. a).

<sup>19</sup> "La basse de viole est donc maintenant releguée dans les cabinets des vieux Parisiens de l'ancienne musique, qui, après se être amuseé tout leur vie, semblent vouloir perpétuer leur goût en insoirant à leurs enfans, & surtout aux jeunes Demoiselles, de préférer par décence le Pardessus de Viole aux autres Instrumens [...]" (ANCELET, 1757, p. 23).



*Noble Soutien de l'harmonie  
Qu'avec Majesté tu nous seras,  
Par ta divine Mélodie  
Tu donne l'Âme a nos Concerts.*

Fig. 2 - Gravura de Filipart l'ainé [sic]<sup>20</sup>, que ilustra o Método para violoncelo de Corrette (1741). É possível observar uma viola da gamba em segundo plano ao canto inferior esquerdo (Fonte: CORRETE, 1741).

Além dos primeiros relatos do violoncelo sendo usado em instituições musicais da coroa francesa, podemos considerar como início de sua ascensão em território francês, as primeiras composições para o instrumento. Boismortier foi o primeiro compositor francês a escrever para o violoncelo de que se tem notícia. Em 1729, publica uma coleção de sonatas, onde cita L'Abbé como o violoncelista que o ajudou e aprovou suas composições (BOISMORTIER, 1729). De forma semelhante, diversos violoncelistas são citados em obras

<sup>20</sup> Jean-Jacques Filipart chamado de "l'ainé" (o mais velho), para distingui-lo de seus irmãos.

de outros autores, e logo o repertório para o instrumento se expandiu com a composição de sonatas (em sua maioria) por violoncelistas e não violoncelistas franceses.

## **1.4 Contribuidores para o violoncelo e seu repertório na França**

### **1.4.1 Jean-Baptiste Stuck (1680-1755)**

Segundo Corrette (1741), um dos responsáveis por introduzir o violoncelo na França junto de L'Abbé; Jean-Baptiste Stuck (também conhecido como Baptistin ou Monseigneur Baptiste) foi o primeiro violoncelista a, de fato, ser admirado pelo público francês (YAPP, 2012, p. 52), isso talvez se deve ao fato de que, segundo Fétis (apud YAPP, 2001, p. 52), Stuck junto de L'Abbé foram os primeiros violoncelistas a tocar na *Opéra*.

Stuck era de origem italiana, nascido em Florença ou Livorno. É citado como “virtuoso da condessa de Lemos”, o que sugere que esteve a serviço da condessa antes de ir à França (KERNFELD, 2001 p. 1). A primeira evidência de sua chegada a Paris é a publicação de uma ária de sua autoria em *Recueil d'airs sérieux*, em 1705 (KERNFELD, 2001, p. 1). Esteve a serviço do príncipe de Carignan até a morte do patrono em 1740 e foi nomeado *Ordinaire de la Musique* por Philippe d'Orléans, ao menos em 1706 (KERNFELD, 2001, p. 1).

Stuck frequentou o *Concert Spirituel*, onde peças de sua autoria foram tocadas: “[...] uma ária, quatro cantatas e o divertimento *L'union de la musique italienne et française* foram executadas 18 vezes entre 1727 e 1729 [...]” (KERNFELD, 2001, p. 1). Baptistin também tocou um trio com Michel Blavet (flauta) e Jean-Pierre Guignon (violino) nos dias 24 e 25 de dezembro de 1728.

Stuck naturalizou-se francês em 1733 (YAPP, 2012, p. 52). Entre as obras conhecidas, quase toda sua totalidade é de música vocal, entre elas, quatro livros de cantatas. Assim, embora Baptistin seja tido como um violoncelista de bastante importância por seus contemporâneos, não existem obras para violoncelo conhecidas de sua autoria, porém Yapp (2012, p. 53), argumenta que deve-se ao Monseigneur Baptiste o mérito de ter escrito uma das primeiras melodias de *Accompagnement* para violoncelo *obbligato*, presente na cantata “*E la rosa Regina*” do quarto livro de cantatas italianas, de 1714.

### **1.4.2 Pierre-Philippe de Saint-Sévin [L'Abbé le aîné] (ca 1700-1768)**

Violoncelista citado por Corrette que divide o posto de precursor do violoncelo na França (CORRETTE, 1741, p. a). Foi *maître de musique* na igreja de *Saint Caprais* em Agen (ZASLAW, 2001, p. 1; YAPP, 2012, p. 56). Mudou-se para Paris em 1722 e, em 1730, ingressou na *Opéra*, permanecendo até 1767, também trabalhou na *Musique de la Chambre* de 1753 até sua morte (ZASLAW, 2001, p. 1; YAPP, 2012, p. 56). Fez parte da orquestra do *Concert Spirituel*, onde tocou os quartetos “Paris” de Telemann junto de Blavet (flauta), Jean-Baptiste Forqueray (viola da gamba) e Marella (violino) em 4 concertos, no ano de 1745. (YAPP, 2012, p. 56).

*L'Abbé le aîné*, como também era conhecido, segundo Yapp (2012, p. 56), pode ser considerado o primeiro violoncelista de fato francês de renome, embora, assim como Baptistin, não haja evidências que *L'Abbé* tenha escrito obras para violoncelo. Assim, curiosamente, os primeiros violoncelistas citados por Corrette não deixaram composições para o instrumento, porém *L'Abbé* é mencionado na obra que é considerada a primeira coleção de sonatas francesas para o violoncelo: as cinco sonatas seguidas de um concerto Op. 26, escritas por Boismortier em 1729. Na capa do livro de sonatas publicadas em Paris, há uma declaração do autor:

Como eu não sei tocar bem Violoncelo para julgar essas peças sozinho, pedi ao Sr. L'abbé, que é famoso por este instrumento, que as examinasse. É pela sua aprovação que decidi torná-las públicas, o que também me é interessante.<sup>21</sup> (BOISMORTIER, 1729, tradução nossa).

### 1.4.3 Jean-Baptiste Barrière (1707-1747)

Natural de Bordeaux, Jean-Baptiste Barrière viveu em Paris pelo menos a partir de 1730, onde atuou como violoncelista, professor e compositor, e, logo, em 1731, foi admitido como *Ordinaire* na *Académie Royale de musique (Opéra)* onde foi membro do *Grand Choeur* (YAPP, 2012 p. 61).

Barrière talvez tenha sido o segundo compositor francês a publicar sonatas para violoncelo, e o primeiro violoncelista a escrever para o instrumento. Segundo Sadie (1998 p. 106), suas quatro coleções de sonatas para violoncelo são uma crônica de sua assimilação do estilo italiano:

Suas duas primeiras coleções, publicadas antes de sua estadia de três anos em Roma (1736-9), refletem as ricas tradições da música francesa para viola da gamba solo: elas contém passagens com cordas duplas, acordes arpejados e escalas no registro agudo; um segundo violoncelo, às vezes independente, contribui para o acompanhamento. Suas terceira e quarta coleções, publicadas após seu retorno, são bastante italianas em sua virtuosidade e requerem o uso do capotasto, técnica provavelmente introduzida por ele na França.<sup>22</sup> (SADIE, 1998, p. 106, tradução nossa).

Além de seus quatro livros de sonatas para violoncelo, o autor publicou um livro de sonatas para *pardessus de viole* e um livro de sonatas para cravo, respectivamente, segundo Cyr (2012, p. 198) este último se trata do primeiro conjunto de sonatas para cravo compostas por um francês.

---

<sup>21</sup> “Comme je ne joue pas assez bien du Violoncelle pour juger moi-meme de ces Pieces: j’ay prié Mr. Labbé, que l’on connoit célèbre pour cet Instrument, de les examiner. C’est par son approbation que je me suis déterminé à les donner au public, de qui je souhaite le meme avantage” (BOISMORTIER, 1729).

<sup>22</sup> “His first two sets, published before a three- year sojourn in Rome (1736-9), are indebted to the rich traditions of French solo viol playing: they contain passages of multiple stops, arpeggiated chords and passage-work in the highest register; a second, sometimes independent, cello contributes to the accompaniment. His third and fourth sets, published after his return, are very italianate in their virtuosity and require the use of the left-hand thumb, a technique he seems to have introduced into France.” (SADIE, 1998, p. 106).

Barrière frequentou o *Concert Spirituel*; o jornal “*Mercure de France*” menciona uma apresentação em que Barrière tocou uma sonata de sua própria autoria em 15 de Julho e 8 de setembro de 1738 (CYR, 2012, p.191; YAPP, 2012, p. 24).

Após sua morte, seu irmão François Barrière, recebeu o *Privilège*, em 1751, para continuar a publicação de suas obras (YAPP, 2012, p. 64). Para Maisonelle (apud YAPP, 2012, p. 64, tradução nossa) “[...] ele deixou Sonatas muito boas, as quais formam violoncelistas habilidosos todos os dias.”<sup>23</sup> De acordo com seu inventário, Barrière possuía seis violoncelos, e seis *pardessus de viole*, e provavelmente, não deixou nenhuma dívida (CYR, 2012, p. 191).

#### 1.4.4 Jean-Baptiste Dupuits (1720?-1759?)

Suas datas de nascimento e morte são incertas, mas ele esteve ativo entre 1741 e 1757; foi professor de cravo e viola de roda. Segundo Yapp (2012, p. 81, tradução nossa) “Dentre os compositores Franceses menos famosos, mas que contribuíram para o repertório do instrumento, o nome mais significativo é o de Jean-Baptiste Dupuits.”<sup>24</sup>

Dupuits escreveu um livro de sonatas em duo para violoncelo sem baixo cifrado, o que pode indicar uma execução sem a realização harmônica. Embora Yapp afirme que não foi possível aferir a data de publicação de suas sonatas, um olhar mais cuidadoso pode confirmar que sua publicação é, possivelmente, de 1741 ao observar o fim da coleção, na assinatura do gravurista após a declaração do *privilège general*: “[...] a paris II septembre 1741” (DUPUITS, [ 1741?]).

#### 1.4.5 Jean-Baptiste Masse (ca 1700-ca 1757)

Membro dos *Vingt quatre de la Musique de la Chambre du Roy*. Embora pouco se saiba sobre Jean-Baptiste Masse, ele é o violoncelista compositor que realizou a maior contribuição para o repertório de violoncelo da primeira metade do século XVIII, com cinco coleções de seis sonatas cada uma e uma coleção de *Menuets nouveaux* para dois violoncelos (YAPP, 2012, p. 69). Todas suas publicações possuem uma dedicatória aos *Messieurs les Comédiens François* que discorre sobre “As gentilezas particulares que vocês têm tido por mim desde que eu tive a felicidade de me juntar aos senhores”<sup>25</sup> (YAPP, 2012, p. 69, tradução nossa), e que indica sua associação com a *Comédie française* (YAPP, 2012, p. 69-70).

#### 1.4.6 Martin Berteau (1708-1771)

---

<sup>23</sup> “[...] il a laissé de fort bonnes Sonates, sur lesquelles se forment tour les jours d’habiles gens.” (YAPP, 2012, p. 64).

<sup>24</sup> “Among the lesser French composers who were not cellists, but who contributed to the cello repertoire, the most significant name is Jean-Baptiste Dupuits.” (YAPP, 2012, p. 81).

<sup>25</sup> “Les bontés particulieres que vous avez eu pour moi depuis que j’ay le bonheur de vous estre attachée.” (YAPP, 2012, p. 69).



Considerado o fundador da escola francesa de violoncelo, Martin Berteau nasceu em Valenciennes no ano de 1708 (YAPP, 2012, p. 71). Cyr (2001b, p. 1) e muitas outras fontes afirmam que Berteau estudou viola da gamba com Kozecz, na Alemanha, porém, segundo Yapp (2012, p. 71-72), essa afirmação não tem base em evidências e é mais provável que, assim como muitos músicos vindos das províncias, Berteau deve ter recebido sua educação na igreja, nos chamados *Maîtrises*.

Berteau esteve em Paris pelo menos desde 1740, quando publicou uma coleção de sonatas sob o pseudônimo italianizado de “Seigneur Martino” (YAPP, 2012, p. 72). É creditada a Berteau uma apresentação no *Concert Spirituel* em 1749, porém o nome do violoncelista que tocou um concerto nessa data é anunciado como “Martini”. Cyr (2001b) e Yapp (2012) concordam que, de fato, deve se tratar de Martin Berteau.

Martin Berteau foi muito aclamado; é citado por Rousseau, que elogia a beleza de seus harmônicos (YAPP, 2012, p. 24). Já Maisonelle (apud YAPP, 2012, p. 74) comenta:

Berteau é aquele demonstrou o maior brilhantismo, ele é capaz de tocar passagens muito difíceis, toca adágios de maneira sem igual, é um mestre do seu próprio arco, e produz um som impressionante. Suas sonatas, ambas para o violino e para o Violoncelo, são admiradas por todos *connoisseurs*.<sup>26</sup> (MAISONELLE apud YAPP, 2012, p. 74, tradução nossa).

Porém, o mais assertivo é La Borde, que destaca seu papel como professor, já que Berteau foi mestre de grandes violoncelistas como Tillière, Janson, Cupis e Duport: “Sr. Berteau foi o Professor que mais contribuiu para a perfeição desse instrumento [violoncelo], pela maneira como ele tocava (LA BORDE apud CYR, 2001b, p. 1, tradução nossa).<sup>27</sup>

Poucas obras de Berteau sobrevivem. Segundo a pesquisa de Adas (apud YAPP, 2012, p. 75-77), além da coleção de sonatas para violoncelo, sobrevive apenas uma coleção de sonatas para violino.

---

<sup>26</sup> “Berteau is the one who showed the greatest brilliance, he can handle very difficult passages, plays adagios in a superior manner, is very much the master of his bow, and produces an astonishing sound. His sonatas, both for the violin and for the cello, are esteemed by all connoisseurs.” (MAISONELLE apud YAPP, 2012, p. 74).

<sup>27</sup> “M. Berteau fut le Professeur qui contribua le plus à la perfection de cet instrument, par la manière dont il en jouait.” (LA BORDE apud CYR, 2001b, p. 1).

## CAPÍTULO 2:

### REPERTÓRIO: ANÁLISE DE SONATAS PARA VIOLONCELO SELECIONADAS À LUZ DOS CONCEITOS DE GOSTO E EMULAÇÃO DE MODELOS DE AUTORIDADE (*AUCTORITAS*)

#### 2.1 Conceito de gosto, autoridade e emulação

Ao mencionarmos diferentes práticas musicais é comum adicionarmos adjetivos como em “Estilo Galante” e “Estilo Concertato” ou gentílicos como em “Estilo Francês” e “Estilo Romano”. A noção de estilo se trata de um conjunto de características comuns a um grupo de obras (que são agrupadas justamente por razão dessas características em comum). Segundo Rousseau (apud HELD, 2001, p. 45): “[...] o estilo é ‘carácter distintivo de composição ou de execução. Este carácter varia muito segundo o país, o gosto dos povos e o gênio dos autores; segundo as matérias, os lugares, as épocas, os temas, as expressões, etc.’”. Quando as características de uma obra ou autor se tornam modelos, essa obra ou compositor se tornam, por consequência, uma autoridade (*Auctoritates*).

Pode-se resumir o conceito de *Auctoritas* nas passagens a seguir; para Aristóteles (apud HELD, 2021):

[...] *auctoritas*: ‘aqueles a quem muitos desejam igualar-se, ou de quem muitos querem ser conhecidos ou amigos, ou que muitos admiram ou nós próprios admiramos. E ainda aqueles a quem se tecem elogios ou encômios, seja pelos poetas, seja pelos logógrafos.’. (ARISTÓTELES, 1588 apud HELD, 2021, p. 42).

Já, Hansen (1992, p. 17), usa a definição de Vitrúvio como exemplo:

Na prática retórica, *auctoritas* passou a ter o significado que apresenta, por exemplo, em Vitrúvio 1 *praef.* 2, na expressão “*publicorum aedificiarum auctoritates*” (literalmente, “autoridades das edificações públicas”), definidas como “razões (medidas) das edificações assim decorosamente ordenadas para poderem dar autoridade e servir de exemplo para outros” (“*sunt aedificiarum rationes ita apte dispositae, ut auctoritatem dare et pro exemplo aliis esse possint*”). (HANSEN, 1992, p. 17).

O exemplo de Vitrúvio, cita a necessidade de seguir “medidas decorosamente ordenadas” que, na música, terão paralelo em diversos fatores que compõem uma composição musical de harmonias, ritmos e temas até a grafia das partituras.

Por sua vez, a emulação é o ato de se utilizar do modelo de autoridade como exemplo com o intuito de superá-la:

[...] a emulação é conveniente e equilibrada, desejada por boas pessoas, com grandeza de alma: “êmulos são aqueles que se julgam dignos de bens que não têm mas que lhes seria possível vir a obter, uma vez que ninguém ambiciona aquilo que lhe é manifestamente impossível. (É por isso que os jovens e os magnânimos são levados à emulação)”. (HELD, 2021, p. 42).

Esses conceitos presentes na formação da sociedade durante o século XVIII, tinham seus reflexos na música. Segundo Held (2021):

Assim como “a tarefa do orador é a de ensinar, comover e divertir [deleitar] os ouvintes” (QUINTILIANO, VIII pr 7), o teórico e compositor setecentista procura educar o seu próprio gosto, o dos instrumentista e o do público. Com o pressuposto de que o “julgamento segue critérios comuns de um grupo, que se apoiam em características predominantes que se perpetuam e são concebidas como modelo em um grupo ou país” (PAOLIELLO, 2017: 47)”. (HELD, 2021, p. 45).

E, por fim, em sua época, o francês Louis de Jaucourt (1704-1779) aconselha:

Nada é mais permitido do que fazer uso das obras que estão à mão de todo o mundo. Copiá-las não é um crime. Ao contrário, segundo Quintiliano, é nelas que é preciso recolher a abundância e a riqueza dos termos, a variedade das figuras e a maneira de compor. Em seguida, acrescenta esse orador, temos de nos aplicar com afincio à imitação das perfeições que neles vemos, pois não se deve duvidar que uma boa parte da arte consiste na imitação habilmente disfarçada (JAUCOURT, 2015 [1756-1766], p. 345 apud HELD, 2021, p. 43).

Peter Walls, em artigo para a revista *Early Music*, traz um excelente exemplo da emulação de uma *auctoritas* na música, a relação de Michele Mascitti com as sonatas op. 5 de Corelli. Mascitti (ca 1663-1760), violinista e compositor italiano, recebeu sua educação musical de seu tio – que era violinista em Nápoles – e viajou pela Itália, Alemanha e Países Baixos, antes de se radicar em Paris, no ano de 1704 (TALBOT, 2001, p. 1). Neste mesmo ano, Mascitti publica seu primeiro livro de sonatas “*Sonate A Violino Solo Col Violone ò Cimbalo e Sonate a due Violino, Violoncello, è Basso Continuo*” (MASCITTI, 1704). Segundo Walls (2004, p. 27) a relação entre as sonatas de Corelli e as sonatas de Mascitti pode ser traçada já no título, embora, segundo ele, a nomenclatura seja bastante comum e, portanto, a relação seja pouco contundente. Fator notável é o uso do italiano, que serve para reforçar o *Ethos* de Mascitti, como compositor estrangeiro, porém há uma característica ainda mais interessante que conecta ambas as publicações:

A publicação de Mascitti tem uma característica, no entanto, que parece expressamente projetada para enfatizar sua afinidade com a edição original de Corelli. Há um belo frontispício desenhado por Charles de la Fosse e gravado por Bernard Picart (ambos artistas conceituados na França do início do século XVIII),

que, como o frontispício do Op.5 de Corelli, retrata uma mulher (Música?) mostrando um volume da música para Minerva (Atena), deusa da guerra e das artes úteis [Fig. 3].<sup>28</sup> (WALLS, 2004, p. 27, tradução nossa).



Fig. 3 - Ilustração presente no frontispício do op. 1 de Mascitti (Fonte: WALLS, 2004).

---

<sup>28</sup> “Mascitti’s volume has one feature, however, that seems expressly designed to press home its affinity with the original Corelli edition. There is a beautiful frontispiece drawn by Charles de la Fosse and engraved by Bernard Picart (both highly regarded artists in early 18th-century France), which, like the frontispiece to Corelli’s op.5, depicts a woman (Musica?) showing a volume of music to Minerva (Athena), goddess of both war and the useful arts.” (WALLS, 2004, p. 27).



Fig. 4 - Ilustração presente no frontispício do op. 5 de Corelli (Fonte: WALLS, 2004).

Além das citadas semelhanças gráficas entre as duas obras, podemos observar outros exemplos na escolha do tipo de sonata a ser incluída em seu livro: “O volume de Mascitti resume a obra de Corelli: há nove sonatas solo (três da chiesa o resto especificamente chamado da câmara), mais três sonatas a 3.”<sup>29</sup> (WALLS, 2004, p. 29, tradução nossa).

Indo para um nível mais profundo, algumas sonatas apresentam a disposição de movimentos muito semelhantes. Walls usa como exemplo a primeira sonata do op. 5 de Corelli e a primeira sonata do op. 4 de Mascitti, ambas em Ré maior. Em Corelli o primeiro movimento tem as marcações “*Grave–Allegro–Adagio*”, enquanto em Mascitti, o primeiro movimento é apenas “*Grave*”; os segundos e terceiros movimentos são, em ambas sonatas, *Allegros*, com os segundos movimentos de ambas escritos em *fugato*. Os quartos movimentos das duas obras são lentos: “*Adagio*” em Corelli e “*Largo*” em Mascitti. Por fim, o último movimento de ambas é um *Allegro* (WALLS, 2004, p. 28). Além disso, segundo Walls, alguns dos procedimentos composicionais também são semelhantes:

<sup>29</sup> “Mascitti’s volume compresses the Corelli oeuvre: there are nine solo sonatas (three of the da chiesa type and the rest specifically called da camera), plus three sonatas a 3. It is the da chiesa sonatas that make the most interesting comparison with Corelli.” (WALLS, 2004, p. 29).

Tomemos, por exemplo, a sonata op.4 no.1 de Mascitti - uma sonata que, como a op.5 no.1 de Corelli, é composta em Ré maior [...] O segundo movimento, fugal, tem estruturas paralelas: duas entradas no violino e uma terça na linha do baixo [...] Em ambos os movimentos há uma cadência importante no meio, antes de um episódio prolongado de semicolcheias [...] e em ambos há um conjunto final de entradas imitativas. Em seguida, encontramos um Allegro com um caráter de moto perpétuo [...], um Largo (ou Adagio) e, finalmente, outro movimento – desta vez em entradas imitativas envolvendo 6/8 metros com cordas duplas no violino representando duas das três linhas [...]”<sup>30</sup> (WALLS, 2004, p. 29-31, tradução nossa).

Dessa forma, é nítida a relação de *Auctorictas* e emulação entre Corelli e Mascitti, este que logo pôde se igualar a Corelli em solo francês: “Mascitti tornou-se um ícone da música instrumental italiana na França e era considerado igual a Corelli e Albinoni.” (TALBOT, 2001, p. 1).<sup>31</sup>

A figura de Corelli permanecerá como modelo último para a composição de sonatas. Brossard, na terceira edição (ca 1708) de seu *Dictionnaire de musique* adicionou uma passagem extra ao verbete “*Suonata*”, que não estava presente em sua primeira edição, de 1703, onde cita Corelli:

A sonata geralmente contém um conjunto de 4, 5 ou 6 movimentos, geralmente no mesmo tom; embora encontremos alguns que mudam de tom em um ou dois movimentos da peça, mas utilizamos o primeiro tom e compomos pelo menos um movimento sobre ele antes de terminar. A sonata de Chiesa se distingue do que é chamado de da Camera, ou Balletti, em que os movimentos das [sonatas] da Chiesa são Adagio, largo, etc. misturam-se com fugas que os tornam o Allegro em vez de os movimentos da Câmara serem compostos, depois do Adagio, de ares de um movimento regulado, como Allemande, Courante, Sarabande e gigue, ou então depois de um Prelúdio, um Allemande, um Adagio, uma gavotte, um bourée ou um Minuet. **Veja como modelo as obras de Corelli.**<sup>32</sup> (BROSSARD, ca. 1708, p. 139-140, tradução nossa, grifo nosso).

---

<sup>30</sup> “Take, for example, Mascitti's op.4 no.1-a sonata that, like Corelli's op.5 no.1, is in D major [...] The second, fugal, movements have parallel structures: two entries in the violin part and a third in the bass line [...] In both movements there is an important cadence half-way through, before an extended semiquaver episode [...] and in both there is a final set of imitative entries. Next, we find an Allegro with a moto perpetuo character [...], a Largo (or Adagio), and finally, another movement– this time in a 6/8 metre-involving imitative entries with double stopping on the violin accounting for two out of the three lines [...]” (2004, p. 29-31).

<sup>31</sup> “Mascitti became a figurehead of Italian instrumental music in France and was regarded as the peer of Corelli and Albinoni.” (TALBOT, 2001, p. 1).

<sup>32</sup> “La sonate contient ordinairement une suite de 4, 5, ou 6 mouvemens, le plus souvent sur un même ton; quoi qu'on en trouve quelques unes qui changent de Ton à un ou deux de mouvemens de la piece, mais on reprend le premier Ton & on compose du moins un mouvemens dessus avant finir. La sonate de Chiesa se sistingue de ce qu'on nomme da Camera, ou Balletti, en ce que les mouvemens de celles da Chiesa sont des Adagio, des largo &c. mêlez de fugues qui en font les Allegro au lieu que les mouvements de celles da Camera sont composez, après les Adagio, d'airs d'un mouvement réglé, comme un Allemande, une Courante, une Sarabande & une gigue, ou bien après un Prélude, une Allemande, un Adagio une gavotte, une bourée, ou un Menuet. Voyez pour modele les ouvrages de Corelli.” (BROSSARD, ca. 1708, p. 139-140).

Assim, para Brossard, Corelli representava um modelo para a composição de sonatas, porém a música de Corelli representou, em certa medida, todo um paradigma, chamado de estilo ou *Gosto* italiano, em contrapartida ao estilo ou *Gosto* francês, representado por Jean-Baptiste Lully (TARLING, 2000, p. 157). Para Tarling:

Esses dois compositores foram reconhecidos por seus contemporâneos e sucessores como o ápice dos dois estilos nacionais. É difícil enfatizar o suficiente a influência que eles tiveram em composições subsequentes.<sup>33</sup> (TARLING, 2000, p. 157, tradução nossa).

### 2.1.2 Características dos estilos nacionais

Tarling (2000, p. 157) resume características básicas presentes nos estilos italiano e francês com base nos concertos de Corelli, Vivaldi e Muffat, como amostragem para o primeiro e suítes de Lully, Couperin e Muffat (Suites do Florilegium) (Tab. 1)<sup>34</sup>:

	ITALIANO	FRANCÊS
	A música é “puro som” com fim em si mesma.	A música frequentemente representa algo, ou uma emoção ou um evento.
Forma	Canzona, sonata, concerto, sinfonia, ária da capo.	Abertura, suíte, danças em forma binária.
Uso da tonalidade	Aventureira, cromática, surpreendente.	Conservadora, sutil em afeto.
Figuração	Arpejos, <i>bariolage</i> , saltos melódicos e passagens rápidas contínuas.	Linhas suaves sem muitos saltos. Passagens rápidas contínuas encontradas somente em cenas de tempestade.
Acordes e cordas duplas	Uso frequente.	Difícilmente utilizado.
Tessitura	Do mais grave ao mais agudo.	Moderado, mantendo-se a tessitura de uma oitava por parte. Nunca muito aguda.

<sup>33</sup> “These two composers were acknowledged by their contemporaries and immediate successors as being the acme of the two national styles. It is difficult to over-emphasise the influence they had on subsequent musical composition.” (TARLING, 2000, p. 157).

<sup>34</sup> Para original, ver anexo 1.

Método composicional	Contrapontístico, todas as partes contribuem para o argumento musical.	Melodia e baixo, com as partes intermediárias apenas preenchendo a harmonia.
Ornamentos	Livres, extravagantes. Escritas (J. S. Bach) ou deixadas para o músico improvisar em partes simples. Trinados esperados em cadências.	Pequenos ornamentos (graças) e trinados, que devem ou não ser indicados por símbolos específicos. Trinados esperados em cadências.
Pausas	Cadências adicionadas <i>extempore</i> em pausas.	Não ocorrem.
Danças	Não muitas. Compostas em estilo instrumental não próprio para se dançar. <i>Coranto</i> constituído por notas rápidas contínuas.	Vários tipos diferentes utilizados para dançar. <i>Courante</i> fluente, gentil e elegante.
Escrita orquestral	Duas partes de violino na mesma tessitura.	Partes das cordas mais graves (geralmente apenas uma parte para violino).
Andamento	Instruções em termos italianos.	Termos em francês. Fórmula de compasso de, geralmente, apenas um número.

Tab. 1: Características dos estilos italiano e francês (Fonte: TARLING, 2001, p. 158, tradução nossa).

À sua época, diversos autores estiveram envolvidos em discussões sobre as diferenças entre o estilo francês e estilo italiano, e as vantagens e desvantagens de cada um deles. François Raguenet publica *Paralèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéras* em 1702 e assim dá início a uma série de debates com Le Cerf de la Viéville que publica seu *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* entre o ano de 1704 e 1706, em resposta, e Raguenet por sua vez, em 1706, volta a se pronunciar em *Défense du Paralèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéras* (STOWEL, 2015, p. 82). Para Raguenet:

As Árias italianas soam mais distorcidas e ousadas do que as Árias francesas; o caráter é muito mais movido seja pela ternura, ou pela vivacidade, ou por todos os outros tipos. Os italianos às vezes criam tipos de caracteres que os franceses consideram incompatíveis. Os italianos, ao contrário, costumam torná-los



igualmente bonitos e procurados; finalmente, o gênio dos últimos é inesgotável para inventar, enquanto o dos primeiros é bastante limitado [...] Os franceses, em suas Árias, buscam em toda parte o suave, o fácil, o que flui, o que liga; tudo está no mesmo tom; ou se às vezes o mudamos, são feitos com preparações e suavizações que tornam a Ária tão natural e suave como se não o tivéssemos mudado, não há nada orgulhoso nem perigoso; tudo é igual e tudo unido. Os italianos, ao contrário, passam constantemente de bequadro para bemol, e de bemol para bequadro; arriscam as cadências mais forçadas e as dissonâncias mais irregulares; e suas Árias são tão distorcidas na música que não têm nenhuma semelhança com aqueles compostos por todas as outras nações do mundo.<sup>35</sup> (RAGUENET, 1702, p. 28-32, tradução nossa).

Em 1740, Le Blanc, no já citado “Em defesa da viola da gamba contra as investidas do violino e as pretensões do violoncelo”, ao explicar o sucesso da música e Corelli, tem as seguintes opiniões sobre os diferentes estilos:

Para esclarecer esse fato que consiste no mérito da sonata e, conseqüentemente, daquele que nela foi excelente, existem dois importantes aspectos a serem ressaltados. O primeiro é que na música, assim como no discurso, é preciso distinguir entre poesia e prosa. O segundo é a notável diferença entre harmonia e melodia. Os italianos buscam acima de tudo a primeira, e os franceses sacrificam tudo pela segunda [...] A característica da poesia musical é a melodia. Ela se encontra em todas as peças francesas para viola e para o cravo. Já a da prosa musical é a harmonia, sem a qual a sonata seria semelhante à platitudes de uma música de meninos de coro.” (LE BLANC apud AUGUSTIN, 2001, p. 55)

Augustin (2001, p. 55), explica essa dualidade entre prosa e poesia:

Essa afirmação é bastante polêmica [comparação da música italiana e francesa à prosa e poesia, respectivamente]. Acreditamos que Le Blanc entenda a prosa como uma forma musical que expressa, através de jogos harmônicos, os sentimentos na música. Já a poesia associa aos ornamentos musicais, as melodias extremamente ornamentadas. Por isso afirma que os italianos buscavam a prosa harmônica e os franceses abandonavam tudo em favor de uma melodia ornamentada. (AUGUSTIN, 2001, p. 55).

Em 1724, François Couperin publica o conjunto de concertos intitulado de “Os gostos reunidos” (*Les Goûts réunis*), expressão que faz alusão a união de ambos os estilos italiano e

---

<sup>35</sup> “Les Airs italiens sont plus détournés & plus hardis que les Airs François; le caractère en est poussé plus loin soit pour la tendresse, soit pour la vivacité, ou pour toutes les autres sortes d’espèces. Les Italiens inissent même quelquesfois des caractères que les François croient incompatible, Les François, dans les Pièces à plusieurs parties, ne travaillent communément que celle qui est le sujet; les Italiens aucontraire, les font tout, pour l’ordinaire, également belles & recherchées; enfin le génie des derniers est inépuisable pour invente, au lieu que celui des premiers est assez étroitement borné [...] Les François, dans les Airs qu’ils font, cherchent par-tout le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie; tout y est sur le même ton; ou si quelquesfois on en change, on le fait avec des préparations & des adoucissements qui rendent l’Air aussi naturel & aussi suive que si l’on n’en changeoit point du tout, il n’y a rien de fier ny de hasardé; tout y est égal & tout uni. Les Italiens, au contraire, passent à tout moment du *b* carre au *b* mol, & du *b* mol au *b* carre; ils hazardent les cadences les plus forcées & les dissonances les plus irrégulières; & leurs Airs sont d’un chant si détourné, qu’ils ne ressemblent en rien à ceux que composent toutes les autres Nations du monde.” (RAGUENET, 1702, p.28-32).

francês. Embora esse conceito já tenha sido cunhado e praticado por compositores alemães como Telemann e Muffat (PAOLIELLO apud HELD, 2021, p. 58), a presença do termo em território francês marca uma tendência. Segundo WALLS (2004, p. 42), violinistas como Senaillé e os irmãos Leclair, já fariam parte de uma nova geração de violistas franceses, os quais compunham “[...] um estilo de sonatas que, por um lado é distintamente francês, enquanto, por outro lado, incorpora as lições estruturais e avanços técnicos das composições italianas para violino – de fato um genuíno caso de gostos reunidos.”<sup>36</sup>

## 2.2 Análise de sonatas para violoncelo selecionadas de Jean-Baptiste Barrière

Com base nas características objetivas indicadas por Judy Tarling, e dada a importância do debate durante o século XVIII, expostas anteriormente, serão brevemente analisadas duas sonatas selecionadas de Jean-Baptiste Barrière, com o intuito de exemplificar a maior ou menor presença dos estilos italiano e francês em sua obra, em momentos distintos. Como já citado em 1.4.3., muitos autores se referem a sua obra sendo caracterizada pela constante italianização, sobretudo em seus livros III e IV, após sua viagem à Roma (1736-9), por essa razão foram selecionadas uma sonata de cada período.

### 2.2.1 Primeira sonata do livro I (1733)

Levando em conta aspectos gráficos presentes no primeiro livro de sonatas de Barrière, vemos a escolha da grafia francesa no título “*Sonates pour le Violoncelle avec la Basse Continüe*” (grifo nosso), porém optou-se pela grafia “*Sonata I*”, no interior da publicação, termo importado do italiano assim como os termos referentes às dinâmicas e andamentos. Embora não exista indicação de danças na primeira sonata, em algumas sonatas são usadas as indicações “*Allegro*” e “*Allemanda*” juntas – ao invés de “*Allemande*”, em francês –, além disso aparecem os termos “*Aria Gratioso*” e “*Aria Amorosa*”. Nota-se a predominância de termos em italiano e a pequena alusão a dança nas sonatas pares (II, IV e VI), onde o segundo movimento é um “*Allegro Allemanda*”. Podemos também notar o uso combinado de marcações de compasso de acordo com ambas as tradições: italiana, com o uso

---

<sup>36</sup> “[...] a new sonata style that, on the one hand, is distinctively French, while, on the other hand, it incorporates the structural lessons and technical advances of Italian violin composition – a genuine instance of *goûts réunis*, in fact.” (WALLS, 2004, p. 42).

de dois números na primeira sonata, e francesa com o uso de apenas um número na sexta sonata (Fig. 5).

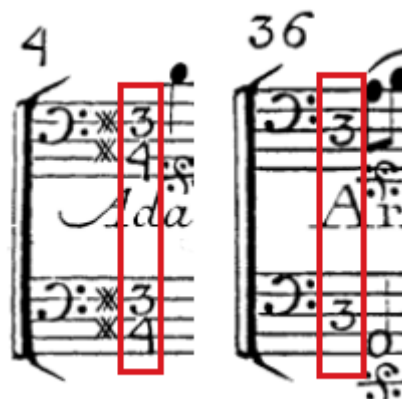


Fig. 5: Marcações de compasso italiana e francesa utilizadas no terceiro movimento da primeira sonata e no terceiro movimento da sexta sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière, respectivamente (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Edição e destaques próprios).

A primeira sonata, em Si menor, do primeiro livro de Barrière possui uma estrutura em quatro movimentos: “*Adagio*”, “*Allegro*”, “*Adagio-Andante*” e “*Allegro*”, respectivamente. O primeiro movimento (*Adagio*), é escrito predominantemente com a textura de melodia acompanhada e possui tessitura com material melódico predominantemente situado nas duas cordas mais agudas do instrumento (Ré e Lá), possuindo o alcance de uma décima primeira, o registro grave é utilizado somente para execução de acordes e cordas duplas, que são abundantes. Seu material harmônico é um tanto contido, não possuindo cromatismos ou modulações inesperadas. O movimento possui 13 compassos e pode ser dividido em duas seções. A primeira (Fig. 6) possui 6 compassos e é predominante em ritmos pontuados. Nos c. 5 e 6, o ritmo pontuado é interrompido e dá início a uma sequência de tiratas, que leva até uma cadência importante em Ré Maior, onde inicia-se a segunda seção do movimento. No compasso 7, após a cadência, o baixo silencia e, além da mudança de modo (de Si menor para Ré maior), há uma mudança de métrica, um motivo em tercinas é apresentado pela voz principal e logo imitado pelo baixo, nos remetendo ao modelo de Abertura Francesa de Jean-Baptiste Lully – uma peça de forma A-B-A, o A sendo predominante em ritmos pontuados e o B, um fugato. Em seguida o violoncelo solista realiza sozinho, uma sequência de suspensões, tipicamente corelliana:



Fig. 6: Primeira seção do primeiro movimento da sonata I (Fonte: BARRIÈRE, 1733).

Fig. 7: Segunda seção do primeiro movimento da sonata I com suspensões em destaque (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).

O segundo movimento (*Allegro*), possui uma linha de baixo mais presente, que por vezes contribui para o todo com motivos e ritmos diversos. Diferentemente do primeiro movimento, vemos uma tessitura bastante ampla que abrange desde o registro grave até o agudo, utilizando quase 3 oitavas. O material harmônico é mais audacioso e lança mão diversas vezes de sequências, ciclo de quintas e trechos com cromatismos ascendentes, característicos do estilo italiano, que acumulam cada vez mais tensão harmônica. É organizado em forma binária (A-B) com o material de A, em Si menor, é rerepresentado em B, em Ré maior. Possui uma escrita de caráter virtuoso, com material bastante ornamentado por tiratas escritas e diferentes figurações, das quais destaca-se o uso incessante de *bariolages*.

O terceiro movimento (*Adagio-Andante*), possui uma forma A-B-A (*da capo*). O movimento se inicia com uma entrada imitativa (Fig. 8), assim como muitas sonatas de Corelli “*da camara*”<sup>37</sup> (Fig. 9). A primeira seção é bastante curta, o baixo desde a sua entrada possui um caráter contrapontístico em relação a melodia embora, por estarem sincronizados soem de forma homofônica. A seção B, é de caráter contrastante, onde figuram muitas sincopas, tiratas conectando registros por escalas (Fig. 10) e cordas duplas (Fig. 11). Durante todo o movimento a tessitura, embora quase tão ampla quanto a do segundo movimento, evita a região aguda, alcançando somente a oitava da corda Lá, além disso a harmonia permanece simples; Barrière se utiliza novamente de sequências e ciclo de quintas na seção B.



Fig. 8: Trecho do terceiro movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière com entrada imitativa em destaque (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).

<sup>37</sup> É utilizado o exemplo da sonata da camara nº 8 do op. 5 de Corelli por se tratar de um gênero que não necessariamente é associado ao estilo contrapontístico como as sonatas da chiesa, onde a entrada imitativa é praticamente norma.



Fig. 9: Trecho da sonata nº 8, op. 5, de Corelli, exemplificando o uso da entrada imitativa do baixo (Fonte: CORELLI, p. 46, ca 1700).



Fig. 10: Destaque para as tiratas em escalas da seção B do terceiro movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).



The image displays a musical score for the third movement of the first sonata from the first book of Jean-Baptiste Barrière's sonatas. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system highlights a section of the treble staff with a red box, showing a sequence of eighth-note chords. The third system highlights another section of the treble staff with a red box, showing a sequence of eighth-note chords. The fourth system highlights a section of the treble staff with a red box, showing a sequence of eighth-note chords. The fifth system highlights a section of the treble staff with a red box, showing a sequence of eighth-note chords. The sixth system highlights a section of the treble staff with a red box, showing a sequence of eighth-note chords. The seventh system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The eighth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score ends with a 'Da Capo' instruction.

Fig. 11: Destaque para as cordas duplas na seção B do terceiro movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).

O último movimento tem uma estrutura de *Rondeau* (A-B-A-C-A), alternando um refrão bastante rítmico e simétrico (Fig. 12) com longas seções de caráter virtuoso utilizando-se de *batteries* e acordes (Fig. 13) (Fig. 15).



Fig. 12: Seção A da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733).





Fig. 13: Seção B da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733).

Vemos uso similar de *Batteries* em Corelli (Fig. 14):



Fig. 14: Trecho do segundo movimento da sonata XI do op. 5 de Corelli (Fonte: CORELLI, p. 59, ca 1700).

Na última seção, antes do refrão, são utilizados acordes e, ao final, um pedal no baixo marca o lugar em que se alcança a nota mais aguda ao fim de uma longa seção de *Batteries*, o  $\text{mi}^2$  (Fig. 15):



Fig. 15: Seção C do quarto movimento da primeira sonata do primeiro livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733).

## 2.2.2 Quarta sonata do livro IV (ca 1740)

Segundo Cyr, os “[...] livros 3 e 4, publicados após a jornada de Barrière à Itália, são tecnicamente mais avançados e refletem sua assimilação do estilo italiano. Muitas sonatas do terceiro livro incluem movimentos [de danças] da suíte italianizada como Giga e Corrente” (CYR, 2001a, p. 1, tradução nossa)<sup>38</sup>, além disso o terceiro livro possui uma trio sonata (*a tre*) o que remete às *trio sonatas* de Corelli. O quarto livro de sonatas não inclui *gigas* e *correntes*, mas, de maneira geral, possui indicações abstratas de tempo em maior proporção que o primeiro livro. Existem indicações de “*Aria Gratoso*” e “*Aria Amoroso*”, já a terceira sonata possui uma *gavotte*. Novamente observamos o uso de marcações de compassos de acordo com a tradição francesa e italiana (Fig. 16), inclusive na *gavotte* (Fig. 17):

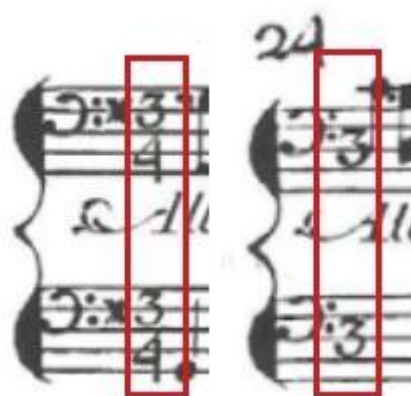


Fig. 16: Marcações de compasso presentes na quarta e sexta sonatas do quarto livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière, respectivamente (Fonte: BARRIÈRE, 1740. Edição e destaques próprios).



Fig. 17: Marcações de compasso presentes na segunda sonata e na *gavotte* da terceira sonata do quarto livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière, respectivamente (Fonte: BARRIÈRE, 1740. Edição e destaques próprios).

<sup>38</sup> “Books 3 and 4, published after Barrière's Italian journey, are technically more advanced and reflect his absorption of the Italian style. Many of the sonatas of book 3 include Italianate suite movements such as Giga and Corrente.” (CYR, 2001a, p. 1).

A quarta sonata possui três movimentos: “*Andante*”, “*Adagio*” e “*Allegro Prestissimo*”, respectivamente, diferente do modelo usual em quatro movimentos “lento-rápido-lento-rápido”. Além disso, não há cifras para o contínuo, e existe um diálogo frequente entre as duas linhas, o que aponta para uma execução em *duo*, sem o preenchimento harmônico, assim como as “*Sonates en duo pour deux violoncheles obligées*” de Jean-Baptiste Masse (ca 1740) e as “*Sonates en duo pour deux violoncheles ou deux bassons*” de Jean-Baptiste Dupuits (ca 1741).

Seu primeiro movimento possui a forma A-B e, em contraste com a primeira sonata do primeiro livro, possui uma estrutura simétrica de frases com uma alternância frequente entre as duas vozes (dois violoncelos) (Fig. 18). A tessitura em ambas as partes é bastante ampla, a ornamentação é mais concisa e existem poucas passagens em cordas duplas limitando-se a preencher a harmonia em trechos específicos.

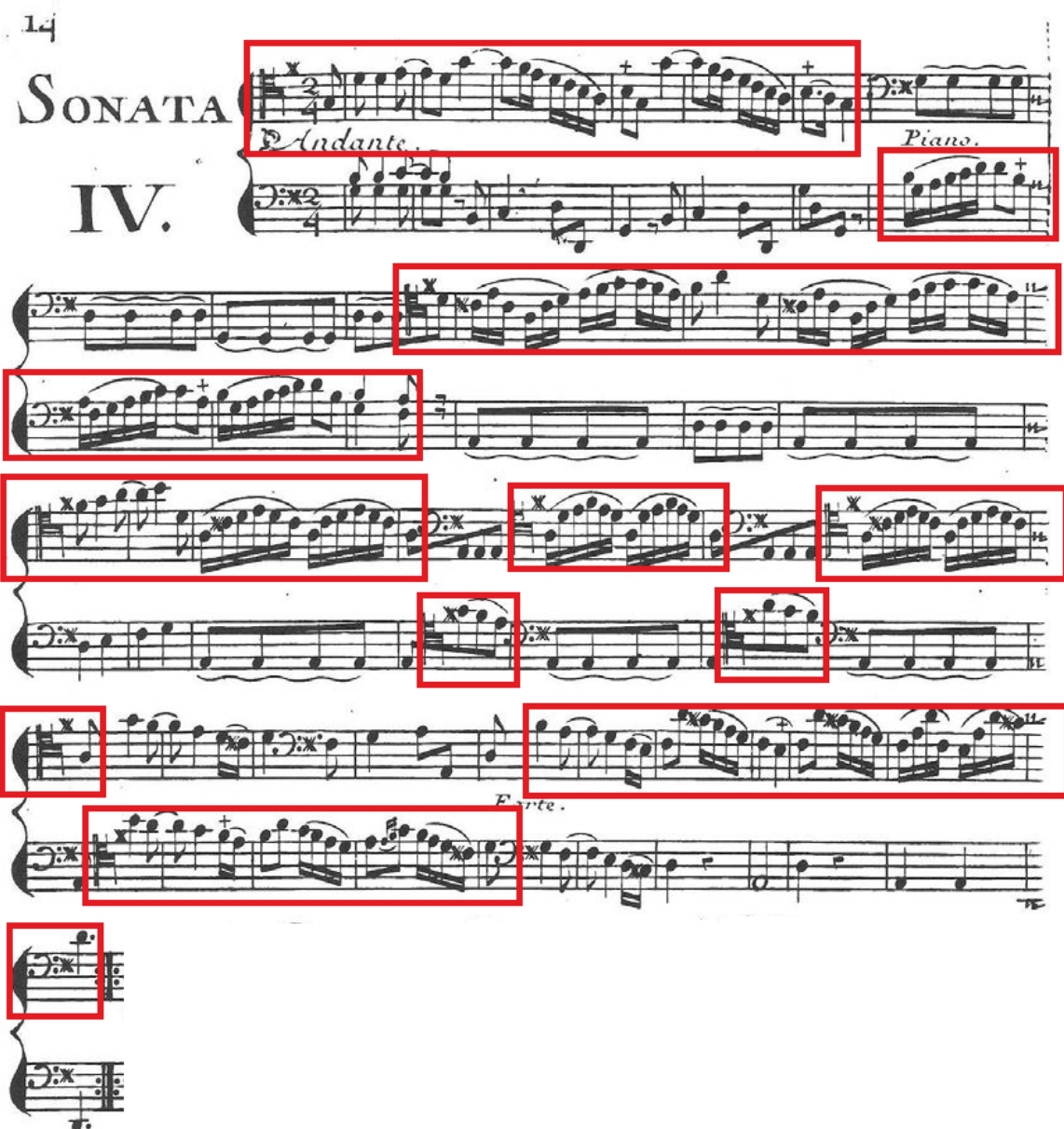


Fig. 18: Exemplo da alternância do material melódico entre as duas vozes na primeira seção do primeiro movimento da quarta sonata do quarto livro de sonatas de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, 1733. Destaques próprios).

O segundo movimento (*adagio*) (Fig. 19), pode ser considerado uma forma A-B-A-C, é extremamente ornamentado por tiratas e ornamentos franceses, e possui uma maior liberdade harmônica com o uso frequente de cromatismos. Nesse movimento a textura retoma a usual melodia acompanhada e o uso de cordas duplas é ocasional, se limitando, em sua maioria, às cadências.



Fig. 19: Segundo movimento da quarta sonata do quarto livro de Jean-Baptiste Barrière (Fonte: BARRIÈRE, ca. 1740).

O último movimento (*allegro prestissimo*) (Anexo 3, p. 67-68) se trata, como o primeiro, de um duo com diálogo constante entre as duas vozes, sua escrita é, por vezes imitativa, e possui um caráter extremamente virtuoso, pode ser dividido em uma estrutura A-B-C-A', onde o C é um *Adagio*. O uso de cordas duplas é pontual e a harmonia permanece simples até o *Adagio*, onde apresenta maior liberdade.

## CONCLUSÃO

O violoncelo é um instrumento relativamente novo quando comparado ao violino ou à viola da gamba. Sua consolidação tardia, por si só, representa certa limitação para o desenvolvimento de um repertório que hoje é chamado de "barroco francês", porém, apesar disso, a produção do período é considerável. Sua chegada à França dividiu opiniões – como pudemos observar em Correte (1741) e em Le Blanc (1740) – mas, mesmo assim, o violoncelo se consolidou aos poucos como instrumento solista com sua forte associação ao gosto italiano, que estava em ascensão e se tornava cada vez mais popular entre a nobreza, destacando as figuras de Philippe d'Orléans e Louis XV, além da burguesia em seus concertos privados, ao passo que o estilo conservador francês, que reinara durante a era de Louis XIV, já se encontrava em decadência.

A assimilação do estilo italiano feita por Barrière é complexa. Embora sua sonata em Si menor (primeira sonata do livro 1) possua elementos franceses, já se constitui como uma representante dos gostos reunidos em solo francês e remete fortemente ao estilo virtuosístico italiano. Já a sonata em Sol maior (quarta sonata do livro 4) aponta para um estilo mais simples e simétrico, a influência francesa é praticamente inócua. A escolha da escrita em duo torna impossível traçar um paralelo com a obra corelliana. Junto com as sonatas em duo de Dupuits (1741?) e Masse (ca 1740), aponta para práticas mais ligadas com a segunda metade do século XVIII.

O trabalho teve êxito em aplicar a linha de raciocínio apresentada por Bonta (1977 e 1978) com ênfase no uso dos termos associados com o violoncelo em solo francês, foi possível identificar uma possível data de publicação para as sonatas para violoncelo de Jean-Baptiste Dupuits e apontar com maior precisão algumas das características francesas e italianas em duas sonatas de Jean-Baptiste Barrière – sobretudo a primeira sonata do primeiro livro.

Vale salientar que a abordagem escolhida devido ao escopo deste trabalho, com a análise de apenas duas sonatas, é ainda demasiadamente limitada, e deverá ser continuada em trabalhos subsequentes para a obtenção de conclusões satisfatórias. Além disso, ainda existem diversas lacunas a serem exploradas: será necessário investigar a respeito das acepções do termo violoncelo em solo francês, uma investigação mais abrangente da obra de Barrière



assim como a obra de outros representantes do repertório francês para violoncelo, onde é necessário levar em consideração também modelos representantes dos gostos reunidos francês.

## REFERÊNCIAS

ANCELET. **Observations sur la musique, les musiciens, et les instruments**. Amsterdam: [s. n.], 1757. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/09006435/>. Acesso em: 08 set. 2022.

AUGUSTIN, Kristina. **Mais uma vez em defesa da viola da gamba**: tradução e comentários à obra: *Defense de la basse de viole contre les entréprises du violon et les prétensions du violoncel*, Hubert le Blanc, Amsterdã 1740. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

BARRIÈRE, Jean-Baptiste. **Sonates pour le Violoncelle avec la Basse Continüe, Livre I**. Paris: Leclerc. 1733. 1 partitura.

BARRIÈRE, Jean-Baptiste. **Sonates pour le Violoncelle avec la Basse Continüe, Livre IV**. Paris: Leclerc. [ca 1740]. 1 partitura.

BLOM, Eric. Concert Spirituel. In: **Grove Music Online**, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06257>. Acesso em: 13 out. 2022.

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. **Cinq sonates pour le Violoncelle, Viole ou Baßon, avec la Baße chifrée; Suivies d'un Concerto pour l'un ou l'autre de ces instruments**. Paris: [s. n.], 1739. 1 partitura.

BONTA, Stephen. From Violone to Violoncello: A question of strings? **Journal of the American Musical Instrument Society**, v.3 (1977): 64–99.

BONTA, Stephen. Terminology for the bass Violin in Seventeenth-Century Italy, **Journal of the American Musical Instrument Society**, v.4 (1978): 5–42.

BONTA, Stephen *et al.* Violoncello. In: **Grove Music Online**, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041>. Acesso em: 13 out. 2022.

BOYDEN, David *et al.* Violin. In: **Grove Music Online**, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41161>. Acesso em: 13 out. 2022.

BROSSARD, Sebastien de. **Dictionaire de musique**. 1 ed. Paris: [s. n.], 1704.

BROSSARD, Sebastien de. **Dictionaire de musique**. 3 ed. Amsterdam: [s. n.], ca 1708.

CORELLI, Arcangelo. **Sonate a violino e violone o cimballo, op. 5**. Roma: Gasparo Pietra Santa, [1700]. 1 partitura.

CORRETTE, Michel. **Methode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems**

**le violoncelle dans sa perfection.** Paris: [s. n.], 1741.

CYR, Mary. Barrière, Jean. *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02122>. Acesso em: 15 out. 2022.

CYR, Mary. Berteau, Martin. *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02900> Acesso em: 21 nov. 2022.

CYR, Mary. **Style and Performance for Bowed Strings Instruments in French Baroque Music.** Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.

DUPUITS, Jean-Baptiste. Sonates en duo pour deux violoncheles ou deux bassons. Paris: M<sup>me</sup> Pradat, [1741?]. 1 partitura.

HANSEN, João A. “Autor”. *In: JOBIM, José L.. Palavras da Crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.

HARRIS-WARRICK, R. *et al.* Paris (opera). *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005519>. Acesso em: 20 nov. 2022.

HELD, Marcus. **O caminho para a emulação:** Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714-1762). 2021. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

KERNFELD, Barry. Stuck, Jean-Baptiste. *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27010>. Acesso em: 19 nov. 2022.

LESURE, F.; MARCEL-DUBOIS, C.; LABORDE, D.. France. *In: Grove Music Online, Oxford:* Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40051>. Acesso em: 20 nov. 2022.

LES INSTITUTIONS Musicales Versaillaises de Louis XIV à Louis XVI. **Muse Barroque**, [França]: [s. n.], out. 2014. Disponível em: <http://musebaroque.fr/institutions-musicales-versaillaises/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

MASSE, Jean-Baptiste. Sonates en duo pour deux violoncheles obligées. Paris: De Gland, [ca 1740]. 1 partitura.

RAGUENET, François. **Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opera.** Paris: [s. n.], 1702.

ROBINSON, Lucy; HOLMAN, Peter. Bass Violin. *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02244>. Acesso em: 13 out. 2022

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Traité de la viole.** Paris: Christophe Ballard, 1687.

SADIE, Julie A.. **Companion to Baroque Music**. Berkeley: University of California press, 1998.

SILVA, Juliana R.. **Les Délices de la Solitude de Michel Corrette: O Violoncelo e a Música Francesa do Século XVIII.**, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2012.

STOWELL, Robin, ed., **The Cambridge Companion to the Cello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TALBOT, Michael. Mascitti, Michele. *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17972>. Acesso em: 24 nov. 2022

TARLING, Judy. **Baroque String Playing for ingenious learners**. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2000.

TREZISE, Simon, ed., **The Cambridge Companion to French Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

WALLS, Peter. ‘Sonade, que veux me tu?’: Reconstructing French identity in the Wake of Corelli’s op. 5. **Early Music**, v.32, (2004): p. 27-47.

YAPP, Francis. **Les prétentions du violoncelle: The cello as a solo instrument in France in the pre-Duport era (1700–1760)**. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Canterbury, Christchurch, 2012.

ZASLAW, Neal. L'Abbé Family. *In: Grove Music Online*, Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15751>. Acesso em: 19 nov. 2022.

## ANEXO 1:

TABELA COM AS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS ESTILOS  
ITALIANO E FRANCÊS (TARLING, 2000, p. 158)

	ITALIAN (Corelli, Vivaldi, Muffat concertos)	FRENCH (Lully, Couperin, Muffat <i>Florilegium</i> suites)
	Music is 'pure' sound for its own sake.	Music often represents something, either emotion or event.
Form	Canzona, sonata, concerto, sinfonia, da capo aria.	Overture, suite, dances in binary form.
Key use	Adventurous, chromatic, shocking.	Conservative, subtle use of affect.
Figuration	Arpeggios, <i>bariolage</i> , jumping intervals in melodies, and passages in continuous fast notes.	Smooth lines without many leaps. Only continuous fast notes found in storm scenes.
Double-stop/ chords	Frequent use.	Hardly ever used.
Range	From the lowest to the highest.	Moderate, keeping within one octave per part. Never very high.
Method of composition	Contrapuntal, all parts contributing to the musical argument.	Melody and bass with middle parts as harmonic filling.
Ornaments	Free, running, extravagant. Written out (J. S. Bach) or left to the performer when plain notes written. Cadential trills expected.	Small graces and trills only, which may or may not be indicated by specific signs. Cadential trills expected.
Pauses	Cadenzas added <i>extempore</i> at pauses.	Do not occur.
Dances	Not many. Composed in instrumental style unsuitable for dancing e.g. Coranto continuous fast notes.	Many different types used for dancing. Courante flowing, gentle, elegant.
Part-writing	Two violin parts in same range.	String parts descend in range (often only one violin part).
Tempo	Italian word instructions.	In French: Time signature often a single number.

## ANEXO 2:

### PRIMEIRA SONATA DO LIVRO I DE SONATAS PARA VIOLONCELO DE JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE (BARRIÈRE, 1733)

SONATA

I.

*Adagio.*

5 7 6 7 5 6

5 7 7 7 5 4 7

x4 6 x6 x 5 x4 6 x6 4 7

[illegible]

3

The musical score is written for guitar and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes. Bar lines are used to divide the music into measures. The key signature has one sharp (F#).

The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melodic line in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The third system features a more complex rhythmic pattern in the treble staff, with the bass staff following a similar structure. The fourth system shows a continuation of the melodic development in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment. The fifth system introduces a new rhythmic pattern in the treble staff, with the bass staff following a similar structure. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding accompaniment in the bass staff.



4

*Adagio.*

*Andante.*

Fin.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano. It consists of two systems of staves. The first system is marked 'Adagio.' and the second 'Andante.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a 'Fin.' marking.

This page of musical notation is for guitar, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Fingering numbers (1-5) are present throughout. The piece concludes with a "Da Capo." instruction.

The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has a melodic line with a 5th finger fingering. Bass staff has a complex arpeggiated pattern with 7th finger fingering.
- System 2:** Treble staff has a complex arpeggiated pattern. Bass staff has a simple pattern with 7th finger fingering.
- System 3:** Treble staff has a complex arpeggiated pattern. Bass staff has a simple pattern with 7th finger fingering.
- System 4:** Treble staff has a complex arpeggiated pattern. Bass staff has a simple pattern with 7th finger fingering.
- System 5:** Treble staff has a complex arpeggiated pattern. Bass staff has a simple pattern with 7th finger fingering.
- System 6:** Treble staff has a complex arpeggiated pattern. Bass staff has a simple pattern with 7th finger fingering.

The piece concludes with a "Da Capo." instruction.

6

*Allegro.*

*Fine.*

This page of musical notation is for guitar and includes the following elements:

- First System:** A treble and bass staff system. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment. A "Da Capo." instruction is placed between the staves.
- Second System:** Continues the melodic and accompaniment lines. The word "Piano." is written below the bass staff.
- Third System:** Features more intricate melodic patterns in the treble staff, including some triplets and sixteenth-note runs.
- Fourth System:** Similar to the third, with complex melodic lines and accompaniment.
- Fifth System:** Includes a section labeled "Canto Solo" in the treble staff, which appears to be a melodic solo.
- Sixth System:** Continues the musical piece with further melodic and harmonic development.
- Seventh System:** Ends with a "Da Capo." instruction, indicating a repeat of the beginning of the piece.

### ANEXO 3:

#### QUARTA SONATA DO LIVRO IV DE SONATAS PARA VIOLONCELO DE JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE (BARRIÈRE, ca 1740)

14

SONATA  
IV.

*Andante.* *Piano.*

*Forte.*

The image displays a page from a musical manuscript, specifically the beginning of Sonata IV from the fourth book of sonatas for cello and piano by Jean-Baptiste Barrière. The page is numbered '14' in the top left corner. The title 'SONATA IV.' is prominently displayed. The tempo is marked 'Andante.' and the initial dynamic is 'Piano.' The score is written for two staves, with the cello part on the upper staff and the piano accompaniment on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A 'Forte.' marking appears in the middle of the piece. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

*Piano.*

*Forte.*

*Forte.*

*Forte.*

*Adagio.*

*Forte.*

*Forte.*

*Forte.*

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. The first system is marked *Piano.* and the second system is marked *Forte.*. The third system is marked *Forte.* and the fourth system is marked *Forte.*. The fifth system is marked *Adagio.* and the sixth system is marked *Forte.*. The seventh system is marked *Forte.* and the eighth system is marked *Forte.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



*Forte.*  
*Allegro prestissimo.*

The musical score on page 16 consists of eight systems of staves. Each system typically includes a piano (p) staff and an organ (o) staff. The piano staves are filled with dense, rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents. The organ staves provide a harmonic and rhythmic foundation, featuring sustained notes, chords, and occasional melodic lines. The tempo is marked 'Allegro prestissimo' and the dynamics are 'Forte'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, accents, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of ten systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked as *Piano*, *Adagio*, *Allegro Forte*, and *Forte*. The tempo markings are *Adagio* and *Allegro Forte*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The page is numbered 17 in the top right corner.

*Piano.*

*Adagio.* *Allegro Forte*

*Piano.*

*Forte.* *Forte.*