



Universidade Federal Da Paraíba
Centro De Comunicação, Turismo e Artes
Programa De Pós-Graduação Em Música

UM OLHAR CRÍTICO PARA AFINAÇÃO VIENENSE
ATRAVÉS DO CONTRABAIXO MODERNO

Thiago Lima de Almeida

João Pessoa

2017



Universidade Federal Da Paraíba
Centro De Comunicação, Turismo e Artes
Programa De Pós-Graduação Em Música

UM OLHAR CRÍTICO PARA AFINAÇÃO VIENENSE ATRAVÉS DO CONTRABAIXO MODERNO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de práticas interpretativas, linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Thiago Lima de Almeida

Orientador:

Professor Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva

João Pessoa

2017

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é explorar a linguagem idiomática da afinação vienense através de análises e comparações de peças selecionadas do período clássico vienense. Após esmiuçar as características idiomáticas presentes na escrita para o contrabaixo durante esse período, busca-se uma compreensão das necessidades destas adaptações para uma execução deste idiomatismo mais próximo possível no contrabaixo moderno afinado em quartas.

Palavra-chave: afinação vienense, contrabaixo, período clássico vienense

ABSTRACT

The purpose of this research is to explore the idiomatic language of the viennese tuning through analysis and comparison of selected pieces from the Viennese Classical Period. It is only after scrutinizing these idiomatic characteristics present in the writing for doublebass during this period that a comprehensive need of adaptations is sought for a closest execution possible on the modern doublebass.

Palavra-chave: viennese tuning, doublebass, classical viennese period

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Afinação Vienense	10
Figura 2 Violone por Anton Posch	12
Figura 3 Haydn, Sinfonia nº 6, “Le Matin”	15
Figura 4 Haydn (1732 - 1809), Sinfonia nº 7, "Le Midi"	16
Figura 5 Haydn (1732 – 1809), Sinfonia nº 8, “Le Soir”	16
Figura 6 Haydn, Sinfonia 31, 4º mov., compassos 112–128 (afinação em quartas)	22
Figura 7 Haydn, Sinfonia 31, 4º mov., compassos 112-128 (afinação vienense)	23
Figura 8 Haydn, Sinfonia 31, 4º mov., compassos 112-128 (dedilhado vienense para afinação moderna)	24
Figura 9 Mozart, Sinfonia nº 35, 4º mov., compassos 9-30 (afinação em quartas)	25
Figura 10 Mozart, Sinfonia nº 35, 4º mov., compassos 9-30 (afinação vienense)	26
Figura 11 Mozart, Sinfonia nº 40, 1º mov., compassos 114-133 (afinação em quartas)	27
Figura 12 Mozart, Sinfonia nº 40, 1º mov., compassos 114-133 (afinação vienense)	27
Figura 13 Mozart, Sinfonia nº 40, 1º mov., compassos 118-119, (dedilhado com polegar)	28
Figura 14 Mozart, Sinfonia nº 40, 4º mov., compassos 49-55 (afinação em quartas)	28
Figura 15 Mozart, Sinfonia nº 40, 4º mov., compassos 49-55 (afinação vienense)	29
Figura 16 Mozart, Aria Per Questta Bella Mano (afinação em quartas)	29
Figura 17 Mozart, Aria Per Questta Bella Mano (afinação vienense)	30
Figura 18 Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov., edição de 1966	31
Figura 19 Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov., manuscrito original	31
Figura 20 Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov., compassos 79-80, edição de 1966	31
Figura 20a Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov., compassos 79-80, possíveis execuções	31
Figura 21 Hoffmeister, Concerto nº 1, 3º mov., compassos 191-193, edição de 1966	32
Figura 22 Hoffmeister, Concerto nº 1, 3º mov., manuscrito original	32
Figura 23 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compasso 76	33
Figura 24 Sperger, Sonata T40, 1º mov., original	33
Figura 25 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compasso 84	33
Figura 26 Sperger, Sonata T40, 1º mov., original	33

Figura 27 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compassos 9-12	34
Figura 28 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compassos 9-12, original	34
Figura 29 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compassos 25-28	34
Figura 30 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compassos 25-28, original	35

LISTA DE NOTAÇÕES E SÍMBOLOS

Essa dissertação utiliza exemplos musicais com inclusões de símbolos pelo autor. Essas inclusões são codificadas através dos seguintes símbolos:

Dedilhados:

0 = corda solta

1 = primeiro dedo (indicador)

2 = segundo dedo (médio)

3 = terceiro dedo (anelar)

4 = quarto dedo (mínimo)

Ø = polegar

Notações:

□ = notas executadas na mesma posição

Cordas:

Contrabaixo Moderno

E corda Mi

A corda Lá

D corda Ré

G corda Sol

Contrabaixo Vienense/Violone

A corda Lá

F# corda Fá Sustenido

D corda Ré

A corda Lá

F corda Fá

Sumário

RESUMO.....	2
ABSTRACT.....	3
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	4
LISTA DE NOTAÇÕES E SÍMBOLOS.....	6
Introdução.....	8
1. O contrabaixo vienense, afinação vienense, sua prática e idiomatismo	11
1.1 Contexto histórico.....	11
1.2 Da prática.....	15
1.3 Do idiomatismo	19
2. Afinação moderna e afinação vienense: aplicações e comparações práticas.....	22
2.1 Literatura orquestral.....	21
2.2 Literatura solo.....	29
2.3 Observações sobre as edições e mudanças feitas nas peças do período	31
Conclusão.....	37
REFERÊNCIAS.....	39

Introdução

Grande parte do repertório tradicional para contrabaixo remonta do período clássico vienense. Estudiosos como Paul Brun (2002), datam entre 1750 a 1820 como sendo a “Época de Ouro” do contrabaixo. A partir desse momento da história, compositores vienense e arredores, voltaram seus interesses ao instrumento que outrora relegado ao acompanhamento, para agora se tornar um instrumento concertante. Durante esse período, multiplicaram-se as obras para o contrabaixo, seja na música concertante ou de acompanhamento. Ao todo mais de 30 concertos foram escritos durante esse período e tantas outras peças como sonatas e músicas de câmara. Concertos como Karl Ditters Von Dittersdorf nº 2 em E bemol maior e Johann Baptist Vanhal em E bemol maior foram escritos nesse período e são executados, e primados, até hoje como exemplares da sua época. No entanto, somente um apanhado de obras da época sobrevivem ao tato atual da performance. Isso se dá por conta da afinação para o qual essas obras foram pensadas e escritas. A afinação vienense do contrabaixo (F - A - D - F# - A) foi usada durante esse período e se tornou parte fundamental da mudança de comportamento dos compositores para com o instrumento.

Leopold Mozart publicou seu tratado sobre os princípios da execução para violino em 1756, Johann Joachin Quantz, em 1752, publicou o mesmo tipo de material sobre a flauta. Ambos tratados servem como guia para a interpretação acurada das músicas e sua realização. Infelizmente, a falta de material similar para o contrabaixo deixa à sorte aqueles que pretendem executar peças do período clássico vienense, levando a uma interpretação musical baseada numa perspectiva moderna, para afinação moderna (E - A - D - G). Por mais que tais tentativas sejam aceitáveis, de modo geral, elas não refletem as particularidades desse tipo de música, nem as idiossincrasias da afinação vienense. É necessário admitir que tanto a afinação moderna como a afinação vienense possuem suas próprias qualidades. Sendo assim, a execução de peças escritas para afinação vienense, na afinação moderna, gera uma série de adaptações, modificações e exclusões do material original.

Tais observações levaram-me a estudar o repertório escrito para o contrabaixo durante o período clássico vienense na tentativa de entender as idiossincrasias da afinação vienense. Tais questão sendo esclarecidas, a intenção seguinte foi compreender através do estudo dos manuscritos originais como tais características se manifestavam. Tendo em mãos esses dados, foi realizado posteriormente a comparação das versões originais e as editadas que normalmente são executadas hoje com o intuito de esmiuçar as discrepâncias entre a composição original e suas versões posteriores.

Para alcançar tais objetivos esse trabalho foi dividido em três partes:

O primeiro capítulo trata de uma contextualização histórica do contrabaixo e a afinação vienense. Nesse capítulo buscou-se construir o entendimento das idiossincrasias da afinação vienense e suas práticas.

O segundo capítulo traz as discussões geradas anteriormente e através de análises comparativas de peças selecionadas busca-se concluir as vantagens e desvantagens da execução do repertório da época, seja solo ou orquestral, utilizando a afinação vienense. Ao mesmo tempo, propõe-se uma tentativa de aproximar, e mesmo facilitar, a execução na afinação moderna das peças escritas para afinação vienense quando possível. Ainda tenta-se exemplificar as alterações dos editores nas suas versões modernas das peças escritas no período. Por fim, discute-se as conclusões geradas dos estudos nos capítulos anteriores.

1. O contrabaixo vienense, afinação vienense, sua prática e idiomatismo

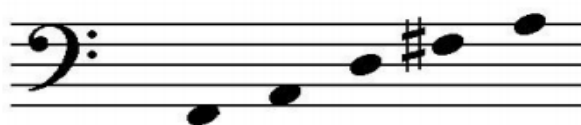
1.1 Contexto histórico

Os primeiros relatos documentados de instrumentos de corda com o tamanho de um ser humano remontam do século XVI (PLANYAVSKY, 1998), na maior sorte das afinações (MCCARTHY, 2009). De origem convoluta, e por vezes não linear, a história do contrabaixo gerou debates acerca da sua origem e terminologia entre os estudiosos e especialistas (Bonta, 1978).

Esse estudo não busca esclarecer amiúde a história do contrabaixo, pois, existe uma extensa bibliografia neste assunto, como, por exemplo, os estudos do professor Alfred Planyavsky, que culminaram no livro “The Baroque Double Bass Violone (1998)”. Tomo a liberdade de avançar na genealogia do instrumento. Utilizando como base os esclarecimentos que Planyavsky nos concedeu do violone até o início do século XVIII nas regiões austro-germânicas, mais precisamente em Viena, onde, aos poucos, começara a se estabelecer uma normatização para o instrumento que nos dias de hoje chamamos de contrabaixo, mas, que, na época fora tomado de várias alcunhas diferentes (BRUN, 2000).

Para os fins desse estudo, um instrumento específico (que por sua vez também recebera vários nomes, mas referenciava o mesmo instrumento) será o foco (FIG. 2). Trata-se do violone, instrumento usado em Viena, de cinco cordas, com trastes, que usava a afinação: F – A – D – F# – A, também conhecida como afinação em “Ré Maior”. A existência desse instrumento durante o período clássico vienense, está fartamente documentada. De acordo com Prinner¹, essa afinação derivava de outra: F – A – D – F# - B².

Figura 1: Afinação Vienense ou Afinação em Ré maior



Violone era como o contrabaixo da época, e nessa região, era chamado. Dito isso, chamaremos o violone de contrabaixo vienense, e o instrumento como conhecemos hoje em dia

1 Johann Jacob Prinner (1624 – 1694), compositor e organista austríaco.

2 Alfred Planyavsky, “Chamber music in the Vienna Double Bass Archive”. <http://earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/> (acessado em 07/03/2016)

de contrabaixo moderno. O contrabaixo vienense ocupa uma porção rápida, porém intensa, na história do contrabaixo. Pode-se dizer que entre 1760 a 1790 um fenômeno raro, e localizado, se deu em Viena a ponto de podermos chamar a era do contrabaixo vienense (BUCKLEY, 2013). E de forma correta, também, pode-se chamar esse período como a “Era de Ouro” do contrabaixo (BRUN, 2000). A produção literária para o contrabaixo solo ou como protagonista nunca fora antes tão explorada. Durante esse período, vários compositores foram atraídos pela desenvoltura do instrumento e sua afinação não usual. Segundo Adolf Meier (1987), historiador e contrabaixista, tais características influenciaram uma tradição composicional e idiomática (BUCKLEY, 2013). Ele justifica sua afirmação através das seguintes proposições:

1. A proliferação de composições,
2. Delimitação do espaço geográfico onde ocorre tal fenômeno,
3. Uniformidade de certo estilo composicional de acordo com o idiomatismo particular,
4. A presunção de um instrumento específico,
5. Com uma afinação específica
6. Concentração de virtuosos.

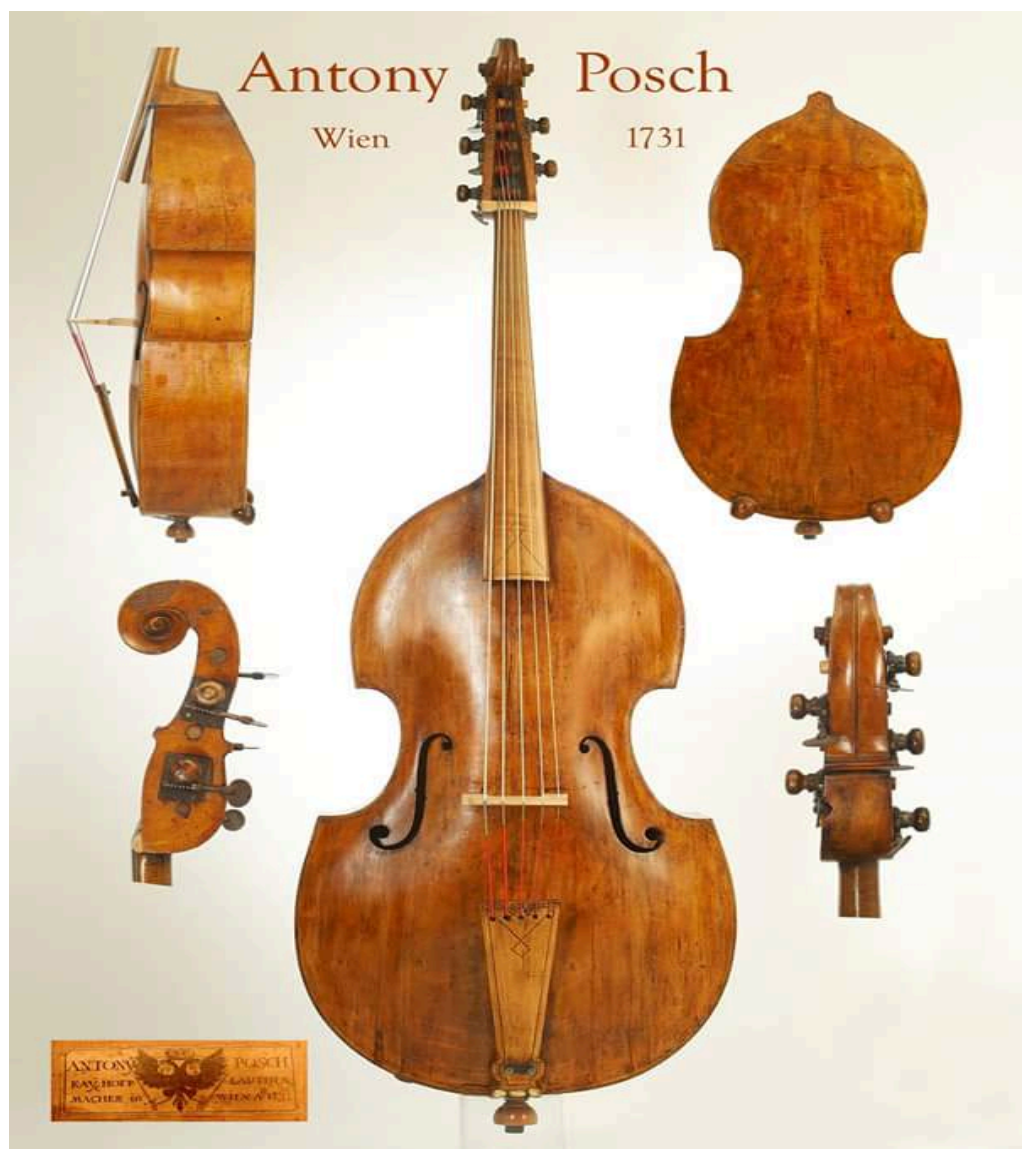
Essas afirmações podem ser verificadas quando levantamos os seguintes dados:

1. Em 1812, ano da morte de Johann Matthias Sperger, considerada o término da “Era de Ouro” (MEIER, 1987), 31 concertos para o contrabaixo vienense foram documentados, incluindo um concerto de Franz Joseph Haydn³ hoje considerado perdido. Sabe-se da existência desse concerto, pois, o mesmo consta no catálogo temático de obras de Haydn, no qual o compositor só listava seus trabalhos finalizados. Adicionalmente, passagens orquestrais como as sinfonias 6, 7, 8, 31 e 72 de Haydn, e obras ou peças de câmara concertantes. Como também uma ária para barítono e contrabaixo obligato de Mozart, “Per Questa Bella Mano”.
2. A maior parte da atividade fora em Viena, Áustria (BRUN, 2000).

3 São eles: 18 concertos de Johann Matthias Sperger, 3 concertos de Franz Anton Hoffmeister, 2 concertos de Wenzel Pichl, 1 concerto de Anton Zimmerman, 1 concerto Joahn Baptist Wanhal, 2 concertos de Karl Ditters Von Dittersdorf, 1 concerto de Roslaub, 1 concerto de Joseph Haydn, 1 concerto Karl Von Kohaut e 1 concerto de Giuseppe Antonio Capuzzi.

3. A linguagem composicional explorava fortemente o idiomatismo do instrumento em sua afinação (tema abordado mais à frente).
4. O instrumento em questão é o violone de cinco cordas, com trastes.
5. Uso da “afinação vienense” ou “afinação em Ré Maior”.
6. Uma concentração de virtuosos, os mais importantes são: Josef Mannl (1745 – 1777), Joahn Matthias Sperger (1750 – 1812), Friedrich Pischelberger (1741 – 1812), Joseph Kämpfer (1735 – 1796) e Johann Hindl (1792 – 1862).

Figura 2: Violone construído por Anton Posch, 1731



O fim da Era de Ouro data na morte de Sperger em 1812 (BRUN, 2000). Joseph Fotch, afirma que na virada o século XIX, o violone de cinco cordas vienense já não era mais

usado (FOTCH, 1992). Para Paul Brun, Johann Hindle⁴ foi o último praticante do repertório na afinação vienense no instrumento de cinco cordas, com recitais entre 1810 a 1830 (BRUN, 2000). Em dissonância à afirmação de Josef Fotch, Adolf Meier (1987), conforme citado por Buckley (2013), informa que esse tipo de instrumento – especificamente o violone de cinco cordas – ainda era produzido em Viena até 1830, e que após 1830, o instrumento de quatro cordas se tornou a norma, ainda que o formato e características específicas do violone vienense persistisse. Meier (1987), citado por Buckley (2013), ainda afirma que vários dos violones de cinco cordas foram, posteriormente, convertidos para instrumentos de 4 cordas, e poucos originais de cinco cordas sobreviveram.

É interessante, no entanto, notar que apesar da importância justificada do violone para a história do contrabaixo, músicos e estudiosos da metade e fim do século XIX, aparentemente não tinham conhecimento da história do mesmo. Ebenezer Prout (1899) escreve sobre a ária para voz e contrabaixo obrigato de Mozart:

“Devido a sua característica grave e sua comparavelmente pouca variedade tonal, o contrabaixo é dificilmente usado na orquestra como instrumento solo. O único exemplo, até aonde conhecemos, do seu emprego em tal tarefa por parte dos grandes compositores, está em Mozart na sua canção “Per Questa Bella Mano”, na qual se encontra como obligato. A partitura é extremamente curiosa; está toda escrita na clave de sol, e não somente atinge agudos extraordinários, como também contém cordas duplas, e até acordes, na qual alguns dos mais iminentes contrabaixistas do presente declaram um tanto quanto impossível no instrumento [...] Toda a parte solo é um problema para o qual nós não temos a chave. Possivelmente foi escrito para um contrabaixo especialmente pequeno e específico, na qual as cordas são mais curtas e o dedilhado diferente⁵.”

Outro exemplo, está no texto de John Reynolds (1924), onde o mesmo afirma:

“A questão é, como devemos afinar o contrabaixo para que seja possível tocar as notas escritas? E também, em que tessitura deve ser tocada? Se precisamente em clave de sol, como escrita, se tornará extremamente difícil, se não, impraticável. Se uma oitava abaixo do escrito, a dificuldade não é muito diferente, e o resultado de forma alguma agradável. De fato, olhar para essa canção de qualquer forma, não é música para contrabaixo. De nenhuma

⁴ Johann Hindle, compositor e contrabaixista vienense, 1792 – 1862.

⁵ Paul Brun, “A New History of the Double Bass”, 109. Do original: “Owing to its very deep pitch and the comparatively little variety of its tone, the double bass is hardly ever used in the orchestra as a solo instrument. The only example, só far as we know, of its employment in this capacity by the great composers is in the bass song by Mozart, Per Quest Bella Mano, which has an obligato for the contrabasso. This solo part is extremely curious; it is written in the G clef throughout, and not only rises to an extraordinary height, but contains double-stops, and even chords, which some of the most eminent doubleb-bass players of the present day declare to be quite impossible on the instrument [...] The whole solo is a problem of whichwe do not possess the key. Possibly, it was written for some specially constructed small-sized bass, on which the strings were shorter, and the fingering different.” (tradução minha)

forma Mozart fora conhecido por escrever músicas não compatíveis para os respectivos instrumentos, pelo contrário, nem tampouco notável por escrever passagens tão difíceis para qualquer que seja o instrumento. Suas passagens para contrabaixo nas suas outras obras são executáveis e bastante efetivas. Por que deve então ser diferente aqui?⁶ [...]”

Apesar do rápido fenômeno entre 1750 a 1820, que foi a escola vienense de contrabaixo, tão rápido quanto sua aparição, parece ter sido seu esquecimento devido a sua limitação tonal. No entanto, novos estudiosos e músicos estão empenhados em reparar esse erro. A partir das redescobertas de partituras da época práticas historicamente orientadas acontecem com mais frequência que antes e o interesse acerca do instrumento vem aumentando.

1.2 Da prática

Após a metade do século XVIII até o início do século XIX, o contrabaixo vienense chamou atenção dos compositores em Viena e seus arredores. O instrumento que antes atuava como figurante de baixo contínuo, passou a gerar entusiasmo pelo seu potencial ainda não explorado. Alfred Panyavisky (1998) nos informa sobre isso:

“Através do estímulo do uso do instrumento, quase quarenta composições concertantes surgiram em um período de quatro décadas. Entre elas o concerto de Joseph Haydn (por volta de 1763), dois concertos de Carl Ditters von Dittersdorf, um concerto de L. A. Kozeluch, dois concertos de W. Pichl, um concerto de A. Zimmerman, um concerto de J. B. Vanhal, três concertos de A. Hoffmeister, dezoito concertos de J. M. Sperger, como também muitas peças de câmara com partes concertantes para contrabaixo incluindo variações e cadências.⁷”

Sendo assim, o questionamento natural a se fazer é: qual caminho que o contrabaixo vienense percorreu até chegar ao ponto de compositores como W. A. Mozart escrever para ele?

⁶ Paul Brun, “A New History of the Doublebass”, 110. Do original: “The questions is, how are we to tune the double-bass to produce the notes written? And also, at what pitch are they to be played? If precisely in the treble clef, as written, they will be found extremelly difficult, if not impracticable. If an octave lower than written, the difficulty is not much less, and the effect by no means good. In fact, look at this work in any way, it is not double bass music. No other instance is known of Mozart writing music unseuited for an instrument, nor is he remarkeble for writting extremally difficult for any instrument. His double-bass passages in all his other works are playable and very effective. Why should they be otherwise in this particular case? [...]” (tradução minha)

⁷ Alfred Panyavsky, “The Baroque Violone”, 128-129. Do original: “Through the stimulation of their playing, almost forty concertante compositions appeared in the span of four decades. Among them were concertos by Joseph Haydn (around 1763), Dittersforf (2), L. A. Kozeluch, W. Pichl (2), A. Zimmerman (1), J. B. Vanhal (1), F. A. Hoffmeister (3), J. M. Sperger (18), as well as many chambre music Works with concertante double-bass parts including variations and cadenzas” (tradução minha)

Essa pergunta pode ser respondida através de uma série de obras, onde é possível constatar a evolução técnica que o instrumento experimentou até chegar ao seu auge.

Adolf Meier sugere que a evolução técnica do contrabaixo vienense durante 1760 a 1780 fora exponencial (MEIER, 1987). O mesmo sugere que Joseph Haydn, durante as partes solo nos trios das suas Sinfonias 6, 7 e 8, evoluiu progressivamente a escrita para o instrumento:

Figura 3 Joseph Haydn (1732 - 1809), Sinfonia nº 6, "Le Matin"



Figura 4 Joseph Haydn (1732 - 1809), Sinfonia n° 7, "Le Midi"

TRIO

p

5

8

11

14

p

Figura 5 Joseph Haydn (1732 – 1809), Sinfonia n° 8, “Le Soir”

TRIO

p

f

7

13

19

24

p

Nota-se que conforme Haydn proporcionava novos limites à escrita para o contrabaixo, o mesmo deixou de executar meramente um estilo harmônico figurativo (Sinfonia 6), para uma linha mais cantábil (Sinfonias 7 e 8), onde pela primeira vez Haydn escreve escalas em colcheias (Sinfonia 8).

No entanto, não foi somente na literatura orquestral que Adolf Meier (1987) traçou uma linha do tempo para exemplificar a evolução técnica do instrumento. O fez, igualmente, para a literatura solo, que começara a despontar:

“O desenvolvimento da técnica do contrabaixo podem ser atribuídas as seguintes composições: Dittersdorf, Sinfonia (concertante para contrabaixo, viola e orquestra e dois concertos para contrabaixo e orquestra); Wenzel, Pichl, dois concertos para contrabaixo e orquestra; Anton Zimmerman, um concerto para contrabaixo; Johann Baptist Vanhal, um concerto para contrabaixo; Franz Anton Hoffmeister, três concertos para contrabaixo, Joseph Haydn, um concerto perdido, Johannes Sperger, dezoito concertos para contrabaixo, uma sinfônica concertante para flauta, viola, contrabaixo e orquestra, duas árias para soprano, contrabaixo obligato e orquestra; W. A. Mozart, *Aria Per Questa Bella Mano*, KV 612, composta em 1791.⁸”

A mesma afirmação pode ser encontrada, com determinado grau de alinhamento, em Josef Fotch (1992)⁹:

“Analisando técnica, notação e o papel do instrumento solo ajuda a definir duas gerações de concertos para contrabaixo. A primeira é representada pelas obras de Capuzzi, Dittersdorf, Kohaut, Pichl e o primeiro e quinto concerto de Sperger. Nessas peças, a técnica da parte solo requer mais do que já era comum para contrabaixista de orquestra: isso é, o registro grave (até primeira posição de polegar) e harmônicos comuns na afinação do instrumento. [...] A técnica era similar a que era usada para tocar [viola da] gamba. A segunda geração pode ser vista nas obras de Hoffmeister, Sperger, Vanhal e Zimmerman. Esses concertos libertaram o contrabaixo da sua antiga função”

⁸ Adolf Meier, “The Vienna Double Bass and its Technique During the Era of the Vienna Classic”, *Journal of International Society of Bassists* 13, n° 3 (primavera 1987), 11-12. Do original: “The development of double bass technique can be traced to the following compositions: Dittersdorf, Sinfonia (concertante for bass, viola and orchestra and two concertos for bass and orchestra); Wenzel Pichl, two concertos for bass and orchestra; Anton Zimmerman, one bass concerto; Johann Baptist Vanhal, one bass concerto; Franz Anton Hoffmeister, three bass concertos, Joseph Haydn, a missing bass concerto; Johannes Sperger, eighteen bass concertos; one sinfonia concertante for flute, viola, bass and orchestra, two arias for soprano, bass obligato and orchestra; W. A. Mozart, *Aria Per Questa Bella Mano*, KV 612, composed 1791.” (tradução minha)

⁹ Josef Fotch, “Solo Music for the Viennese Double Bass and Mozart’s Compositions with Obligato Passages for Double Bass”, *Journal of International Society of Bassists*, n°18 (outono 1992), 51. Do original: “Analyzing technique, notation and the role of the solo instrument helps to define two generations of double bass concerti. The first is represented by the Works of Capuzzi, Dittersdorf, Kohaut, Pichl and Sperger’s first and fifth concerti. In those Works, the solo part requires a technique which was more common for orchestral violone playing; that is the low register (up to first thumb position) and harmonics common to the instrument’s tuning. [...] The technique was similar to that used to play the gamba. The second generation can be seen in works by Hoffmeister, Sperger, Vanhal and Zimmermann. These concerti have the bass liberated from its original bass outline role.”

Percebe-se então que com o tempo e através da experimentação e interesse de compositores acerca do contrabaixo vienense, a linguagem e técnica foram se transformando de um instrumento de acompanhamento para principal instrumento de concertos. Concomitantemente, a técnica – antes tímida e limitada – foi se desdobrando, ganhando progressivo refinamento, resultando assim numa escrita gradualmente mais colorida, gerando possibilidades para o instrumento. Nesse sentido, podemos mencionar o pensamento de James Webster (1976)¹⁰: “O contrabaixo solo floresceu não somente em concertos e grupos concertantes, mas também como o instrumento grave na música de câmara. Um número substancial de obras do início do período Clássico Vienense, especificaram o instrumento [...]”.

1.3 Do idiomatismo

Busca-se através desse trabalho demonstrar por meio de comparações de peças, as vantagens em se utilizar a afinação vienense para a prática interpretativa do repertório escrito na época entre 1750 a 1820, dentro do período conhecido como classicismo vienense, em detrimento da atual afinação em quartas, que já era usada antes mesmo da afinação vienense. Isso nos leva a outra questão. Quais as características torna possível afirmar que a afinação vienense possui qualidades únicas que beneficia a prática interpretativa do repertório orquestral ou solo da época? Para responder tal questionamento, é necessário deixar claro o que viria a ser idiomatismo. Grout e Palisca (1988) nos orientam do início na tendência da escrita idiomática:

“Nesta época [a partir do século XVII] os compositores começaram a sentir-se atraídos pela ideia de escreverem música especificamente para um determinado meio [...], em vez de música que podia ser cantada ou tocada por quase qualquer combinação de vozes e instrumento [...]”

Tendo isso em vista, é possível aferir que idiomatismo é a relação entre composição e instrumento, levando-se em conta suas particularidades. Battistuzzo (2009) esclarece:

“Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes. [...] As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio

¹⁰ James Webster, “Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750-1780”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 29, 1976. Do original: “The solo double bass flourished not only in concerti and concertante ensembles, but also as the bass instrument in chamber music. A substantial number of early Classical Viennese chamber works specify the double bass [...]”

de expressão, utilizando recursos que o identificam de outros meios, mais idiomática ela se torna”.

Outro fator que potencializa a escrita idiomática é o surgimento da figura do virtuoso (RANDEL, 1986), ajudando o favorecimento dos mecanismos instrumentais na exploração dos recursos específicos. Isso posto à luz dos fatos, faz-se necessário demonstrar objetivamente como a afinação vienense manifesta suas idiosincrasias e de que formas os compositores a exploraram.

Alguns estudiosos já se debruçaram sobre esse tema, sendo assim, podemos citar alguns trabalhos que nos deixam a par das características particulares do contrabaixo vienense.

Josef Fotch (1992) nos informa sobre as características tonais da afinação vienense:

“A afinação do contrabaixo vienense em Ré maior significava que as possibilidades de acordes estavam firmemente estabelecidas: Ré maior, Lá maior, Fá Sustenido maior, Si menor, Fá Sustenido menor, porém, não Sol maior¹¹.”

Paul Brun (2000) reafirma tal constatação e adiciona:

“[...] O sistema de afinação triádica (do contrabaixo vienense) foi o que limitou os compositores a escreverem em algumas poucas, mas firmes, regiões estabelecidas que circundam Ré maior [...]. Felizmente, afinando todas as cordas meio tom acima, notavelmente, as possibilidades tonais são expandidas: Mi Bemol maior, por exemplo, um tom bastante confortável para acompanhar os instrumentos de sopro, no entanto, o contrabaixista ainda leria e tocava sua partitura no tom mais idiomático de Ré maior¹².”

Michael. J. Schultz corrobora as mesmas afirmações (SCHULTZ, 1989). Além das possibilidades tonais e sua possível scordatura¹³, outras particularidades se manifestam sobre o idiomatismo da afinação vienense. Uma série de estudiosos e pesquisadores confluem nas conclusões acerca de outros aspectos idiosincráticos da afinação vienense. Klaus Trumpf (1994), contrabaixista e pesquisador alemão, nos esclarece:

¹¹ Josef Fotch, “Solo Music for the Viennese Double Bass and Mozart’s Compositions with Obligato Passages for Double Bass”, *Journal of International Society of Bassists*, nº18 (outono 1992), 51. Do original: “The tuning of the Viennese double bass in D major meant that possibilities of chords were firmly established: D major, A major, F-sharp major, B minor, F-sharp minor, but not G major”.

¹² Paul Brun, “A New History of the Doublebass”, 99. Do original: “[...] the triadic system was that it limited composers to writing in a very few firmly established Keys around its D major tuning: A major, F-sharp major, B minor, F-sharp minor (but not G major). Fortunately, tuning all the strings up a half step notably increased the tonal possibilities: a piece would sound in E flat major, for instance, a very conveniente key for accompanying Wind instruments, but the double bass soloist would still read and finger his part in the more idiomatic key of D major.”

¹³ Afinação convencional de determinado instrumento.

“Todas as composições para música de câmara e música solo para contrabaixo dessa época (a segunda metade do século XVIII) foram escritas para a afinação do contrabaixo vienense, F-A-D-F#-A. Os mestres do Período Clássico Vienense fizeram o uso expressivo dessa afinação para motivos triádicos, arpejos, cordas duplas, bariolage e harmônicos frequentes¹⁴.”

No mesmo artigo, Trumpf nos informa ainda sobre uma técnica chamada “*grip*”:

“Adaptação e revisão são infelizmente necessários aonde a afinação original permitia o uso conveniente da mão esquerda para tocar cordas duplas, acordes, arpejos e passagens harmônicas. Isso favorecia a técnica de ‘*grip*’, que através da mão esquerda estática em cima das três cordas produziria um acorde, permitindo assim uma atenção na execução virtuosística da mão direita por conta da técnica simples da mão esquerda¹⁵.”

Também achamos o mesmo alinhamento de ideia em David Chapman (2003):

“A afinação vienense proveu ao solista padrões de dedilhados convenientes para o grande uso das melodias triádicas que eram favorecidas por esse estilo de composição. Em adição, a oportunidade de tocar cordas duplas nas duas cordas superiores de forma fácil e acessível, com suporte harmônico provido pelas duas cordas graves soltas, tornaram possível figurações virtuosísticas tão comumente encontradas nas obras¹⁶.”

Josef Fotch (1992)¹⁷ e Adolf Meier (1987)¹⁸ também teceram comentários sobre as mesmas características já mencionadas. Sendo assim, a partir de 1750, impulsionados através do idiomatismo da afinação vienense e o aparecimento de virtuosos do instrumento, o repertório para o contrabaixo começa a ser estimulado e expandido.

¹⁴ Klaus Trumpf, “The New Edition of Concerto n° 2 by Karl Ditters Von Dittersdorf”, *Journal of International Society of Bassists*, n° 19 (primavera 1994), 43. Do original: All compositions for the chamber music and the solo music for contrabass of this epoch (the second half of the 18th century) were written for the Viennese Contrabass Tuning, F-A-D-F#-A. The masters of Viennese Classical Period made rich use of this tuning for triad motifs, arpeggios, double stops, bariolage and frequent harmonics”.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ David Chapman, “Historical and Practical Considerations for the Tuning of Double Bass Instruments in Fourths”, *The Galpin Society Journal*, n° 56 (junho, 2003), 224. Do original: “The Viennese tuning afforded the soloist convenient fingering patterns for the largely triadic melodies favoured for this style of composition. In addition, the opportunity for easily facilitated double-stop playing on the upper two strings, with harmonic support provided by the lower open strings, made possible the virtuosic figurations so common in these works”.

¹⁷ Josef Fotch, “Solo Music for the Viennese Double Bass and Mozart’s Compositions with Obligato Passages for Double Bass”, *Journal of International Society of Bassists*, n°18 (outono 1992), 48.

¹⁸ Adolf Meier, “The Vienna Double Bass and its Technique During the Era of the Vienna Classic”, *Journal of International Society of Bassists* 13, n° 3 (primavera 1987), 10-16.

2. Afinação moderna e afinação vienense: aplicações e comparações práticas

Faz-se necessário comprovar de maneira prática como as diferenças entre as afinações vienense e moderna se manifestam na performance. Nesse capítulo será tecida comparações entre as duas afinações com base no repertório solo e orquestral da época, e demonstrar as benesses da afinação vienense em termos da prática interpretativa em detrimento da performance utilizando a afinação moderna.

2.1 Literatura orquestral

Haydn foi um dos compositores mais importantes do período clássico vienense. O primeiro concerto para violone - hoje perdido - é atribuído a ele e data de 1760. Haydn empregou o violone de forma bastante diversificada como instrumento concertante nas suas diversas sinfonias. Sinfonias 6, 7, 8, 31, 45 e 72, possuem trechos concertantes para o instrumento. No entanto, sua sinfonia 31 possui um dos solos orquestrais mais famosos para o contrabaixo. No exemplo abaixo demonstra-se um dedilhado frequentemente utilizado para se tocar esse trecho.

Figura 6 Haydn, Sinfonia 31, 4º movimento, compassos 112 – 128 (afinação em quartas)

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 112-116) starts with a 'solo' marking and includes fingerings like 1 1 4 1 1 1 4 1 2 1 4 1 3 3. Chords D, G, D, G, A G, A G, D G, and D are indicated below. The second staff (measures 117-123) has fingerings such as 1 4 1 1 4 1 1 4 1 4 1 2 1 1 4 1 4 1 1. Chords G, G, and G are shown. The third staff (measures 124-127) includes fingerings like 1 3 0 0 1 3 2 1 4 1 4 1 3 1 4 1 2. Chords D, G, D, G, and D A D are marked. The fourth staff (measures 128-128) shows two first endings with fingerings 0 1 4 and 0 1 4 2 4. Chords D and G are indicated.

Nesse trecho, faz-se necessário executar longas linhas melódicas. Na afinação em quartas (E – A – D – G) utilizando o dedilhado exposto, valoriza-se empregar o máximo possível de execução na mesma corda. Isso se deve ao fato de que ao mudar de corda, mudamos também o timbre, quanto mais grave, mais escuro o timbre se torna. Sendo assim, é necessário um grande número de mudanças de posição. Ao apoiar-se na mudança de posição ao tocar tal trecho, se torna mais fácil manter uma sonoridade de timbre uniforme durante toda linha melódica (MORGAN, 2016). No entanto, espera-se que as mudanças de posição sejam sutis e que não chamem atenção.

Em oposto, ao tocar o mesmo trecho em afinação vienense (F - A – D – F# - A), nos deparamos com o seguinte dedilhado:

Figura 7 Haydn, Sinfonia 31, 4º movimento, compassos 112- 128 (afinação vienense)

The image displays a musical score for guitar, measures 112-128, in the style of Haydn's Symphony No. 31, 4th movement. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It includes fingerings (numbers 1-3) and chord changes (A1, D, F#, A) for each measure. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'solo' and 'f'. The chords are: A1, D, F# D, A1, D, F#, A, A1/A, F# A1 F#, D F#, D A1, D, F# D, F# D, F# D F# D, A1 D, A1, A1, A, F#, A, F#, D, F#, A, F#, D, A1, D, F#, D F#, A, F#, D, A, D, F#, D A1 F#, D, F#, A, D, F#, A.

Sendo assim, elimina-se uma quantidade notável de mudanças de posição, no entanto, utilizando-se de um maior número de cruzamento de cordas. É possível tocar todo o trecho na região do polegar, utilizando os harmônicos do instrumento. Enquanto o mesmo trecho em quartas necessita mais de 35 mudanças de posição, nenhuma mudança de posição é necessária até o último compasso utilizando afinação vienense. Aqui, faz-se importante notar uma característica importante da afinação vienense que é o cruzamento de cordas. Prefere-se o cruzamento de cordas e poucas mudanças de posição (FENG, 2016). Diferentemente dos métodos atuais que desencorajam o uso de cordas soltas com o intuito de manter uma consistência tonal mais uniforme, a afinação vienense toma como qualidade as cordas soltas devido a sua grande ressonância, assim, enfatizando áreas tonais da composição (FOTCH, 1992).

Ainda que a afinação vienense seja a maneira ideal, e preferível, de executar o trecho descrito, existe uma possibilidade de emular o dedilhado vienense na afinação moderna para

esse trecho específico. Infelizmente não existe uma solução ideal para todas as peças escritas em afinação vienense para emular seu dedilhado na afinação moderna, no entanto, pode-se sugerir tal dedilhado para afinação moderna:

Figura 8 Haydn, Sinfonia 31, 4º movimento, compassos 112- 128 (dedilhado vienense para afinação moderna)

The musical score for Haydn's Symphony No. 31, 4th movement, measures 112-128, is presented in five systems. Each system consists of a staff of music with fingerings and chord diagrams below it. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes a solo section starting at measure 112. The fingerings and chord diagrams are as follows:

- System 1 (Measures 112-116):** Fingerings: 0, 0, 2 1, 0, 0, 1 2, 0, 1 2, 0, 1, 0, 1, 0, 0, 0, 2 0 2, 1, 0. Chords: A, D, A, D, G, A, G, A, G, D, A.
- System 2 (Measures 117-120):** Fingerings: 0, 2 1, 0, 2 1, 0, 2 1, 2 1, 0, 2, 0, 1, 0, 2 1, 0, 0. Chords: D, A, D, A.
- System 3 (Measures 121-123):** Fingerings: 0, 1, 2, 0, 1, 1, 1, 0, 2, 1, 2, 0, 1, 0, 2, 1, 2. Chords: A, G, D, G, D, G, D.
- System 4 (Measures 124-127):** Fingerings: 2, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 0, 1, 1, 3, 2, 1, 0, 0, 0, 0, 1, 2, 0, 1, 0, 1, 0, 2, 0, 1. Chords: A, D, G, D, A, D, G, D, A, D.
- System 5 (Measures 128-129):** Fingerings: 1. 0, 1, 4, 0, 1, 4, 2, 4; 2. 0, 1, 4, 0, 1, 4, 2, 4. Chords: D, G, D, G.

Mantem-se a posição de polegar durante a maior parte do trecho, gerando assim mais ressonância. O número de mudanças de posição se tornam idênticas às da afinação original, os harmônicos ajudam a criar uma sensação mais próxima à afinação vienense. Torna-se necessário maior cuidado para disfarçar as mudanças de corda e perde-se a qualidade lírica do dedilhado demonstrado na Figura 6.

Outro trecho da literatura orquestral bastante problemático, especialmente se tocado na afinação em quartas, são os compassos 9 a 30 do 4º movimento da Sinfonia nº 35 de Mozart,

também conhecida como “Haffner”. Por apresentar desafios inconvenientes, esse é um dos trechos mais complicados na literatura orquestral para ser tocado em afinação em quartas.

Devido ao seu andamento rápido, é necessária precisão enquanto envolve uma variedade de mudanças de posição e cruzamentos de cordas, assim, dificultando sua execução. A Figura 8 demonstra um dos dedilhados mais comuns para a execução desta passagem.

Figura 9 Mozart, Sinfonia nº 35, 4º mov., compassos 9-30 (afinação em quartas)

Durante o compasso número 10 é necessário realizar um cruzamento de corda que devido ao rápido andamento do movimento se torna difícil, pois, é necessário usar o mesmo dedo. Isso transforma todo o resto desse trecho num desafio maior, visto que é necessário repetir o mesmo movimento nos compassos 12, 16, 20, 22, 26 e 28. Outro fator inconveniente é o número excessivo de mudanças de posição que também eleva o nível técnico da passagem.

Figura 10 Mozart, Sinfonia n° 35, 4º mov., compassos 9-30 (afinação vienense)

9 0 1 2 4 1 4 2 0 4 2 4 2 4 1 0 1 0 1 2 4 1 4 2 0 4 2 4 2 4 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 1 0 1 0 1 2 0 1 4 2 4 2 4 1 0 1

D F# A F# D F# F# D F# D F#

15 4 4 2 4 2 4 1 0 1 0 1 0 1 0 1 2 0 1 4 4 2 4 2 4 1 0 1

A F# D F# D F# A F#

21 4 2 4 1 4 1 4 0 4 2 4 2 4 1 0 1 4 2 4 1 4 1 4 0 4

D A F# D A

26 2 1 2 1 2 1 4 1 0 4 0 1 1 0 1 1 2 1 2 1 2 1 4 1 0 4 0 1 1 0 1 1 2

F# D A| D A| D A| F# D, F# D A| A A| D A| F# D, F#

Quando executamos o mesmo trecho, dessa vez em afinação vienense, ele se desdobra de forma muito mais simples e lógica.

Em afinação vienense, o dedilhado se mostra mais coerente. É necessário notar que, como já mencionado, o uso de cordas soltas na execução desse trecho torna mais fácil as mudanças de posição, visto que a mão esquerda ganha uma liberdade maior. Outros trechos em que antes exigiam várias mudanças de posição podem ser tocados em apenas uma utilizando a afinação vienense, como nos compassos 14, 16 e 18. Utilizando do idiomatismo da afinação vienense elimina-se tais mudanças. Enquanto precisamos mudar 29 vezes de posição, possível uso de extensão e uso de dedilhado frágil (passagens com dedo 4 em duas cordas), em afinação vienense ele se torna muito mais fácil. Mudamos somente 13 vezes de posição e com saltos pequenos entre as mesmas, sem dedilhados inconvenientes.

Outra peça importante cujos trechos são bastante pedidos em provas e concursos é a Sinfonia n° 40 de Mozart. Trechos do primeiro e último movimento apresentam as mesmas dificuldades dos anteriores. Ao mesmo tempo, é mais uma prova de que afinação vienense se mostra muito mais razoável para sua execução.

Figura 11 Mozart, Sinfonia n° 40, 1° mov., compassos 114-133 (afinação em quartas)

Figure 11 shows the bass clef staves for measures 114, 120, 126, and 131 of Mozart's Symphony No. 40, first movement, in a quart tuning. The score includes fingerings (e.g., 2 1, 3 3 2, 4 4 1) and guitar chords (D, G, D, GD, GD, A, DAD, GDG, E, D, G, D, DA, D, GDG) written below the notes. A box labeled 'C4' is present in measure 131.

Em quartas, esse trecho se torna um desafio pois obriga a mudança de posição frequente e grandes saltos das mesmas (como nos compassos 119). Ao total, muda-se cerca de 30 vezes de posição ao tocar em quartas.

Figura 12 Mozart, Sinfonia n° 40, 1° mov., compassos 114-133 (afinação vienense)

Figure 12 shows the bass clef staves for measures 114, 120, 126, and 131 of Mozart's Symphony No. 40, first movement, in a Viennese tuning. The score includes fingerings (e.g., 2 1, 4 2, 4 14, 2 0 2 4 2 0 1 1 4, 1 1 4, 1 2 1, 4 1) and guitar chords (F#, A, F# D#A D, F# A D, A1, D A1 D, F#, S F# A, F, D, F#, D F# D, F# D A1 D F# A1, F, A1, D A1 D, F# D, F#, A, F# A, F#, D F#) written below the notes. A box labeled 'C4' is present in measure 131.

Em afinação vienense, o mesmo trecho se torna mais fácil e coerente. Passagens inconvenientes (como compasso 119) se tornam simples com mudanças de meia posição. Ao total, muda-se 17 vezes de posição com saltos mínimos entre as mesmas.

Vale notar que o trecho mais problemático é entre os compassos 118 e 119. Ambos exigem saltos que demandam agilidade e precisão da mão esquerda. No entanto, utilizando técnicas mais modernas de dedilhado, como o uso do polegar nas regiões médias do contrabaixo, pode-se eliminar várias mudanças de posição, transformando em três mudanças de posição de um semitom, o que antes eram nove.

Figura 13 Mozart, Sinfonia n° 40, 1° mov., compassos 118-119, dedilhado com polegar (Afinação em quartas)

Outro trecho da mesma peça, em que encontrar um dedilhado conveniente é um desafio se torna lógico em afinação vienense, no entanto, trabalhoso em quartas.

Figura 14 Mozart, Sinfonia n° 40, 4° mov., compassos 49-55 (afinação em quarta)

O grande desafio dessa passagem em quartas é encontrar um dedilhado que facilite sua execução. O dedilhado acima é um dos mais usados atualmente, porém, é possível tocar utilizando dedilhados diferentes com o uso de extensão ou mesmo usando massivamente as

posições de polegar na região média do contrabaixo. De qualquer forma, nenhum desses dedilhados se torna tão eficiente quanto o usado em afinação vienense.

Figura 15 Mozart, Sinfonia nº 40, 4º mov., compassos 49-55 (afinação vienense)

The image shows two staves of music in bass clef, measures 49-55. The top staff starts at measure 49 and ends at 55. The bottom staff starts at measure 52 and ends at 55. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Chord labels are placed below the notes: F#A, F#A, F#, A, F# on the top staff; and F#A, F# D, F# D, D, F# D, A1 on the bottom staff.

É possível tocar somente em duas posições em detrimento de 18 mudanças em afinação em quartas. Fora isso, o dedilhado se mostra simples e coerente.

2.2 Literatura solo

Como ferramenta idiomática, a afinação vienense demonstra ser a opção mais compreensível e razoável ao executar o repertório do período clássico vienense. Seja na literatura orquestral ou solo. Possivelmente um dos trechos mais emblemáticos – comparativamente – que prove isso, seja a aria *Per Questa Bella Mano* de Mozart. Além de ser uma das peças mais conhecidos para o contrabaixo vienense, ela apresenta grandes desafios técnicos explorando todo o potencial do instrumento. Ao comparar os dedilhados nota-se a grande diferença na execução da peça.

Figura 16 Mozart, Aria *Per Questa Bella Mano* (afinação em quartas)

The image shows two staves of music in bass clef, marked 'Andante'. The top staff starts at measure 8 and ends at 14. The bottom staff starts at measure 15 and ends at 21. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Chord labels are placed below the notes: D G, D G, 3A, 3D, 3A, A D G, D G, 3D, 3A, 3D on the top staff; and D G, D G, 3A, 3D, 3A, 3D on the bottom staff.

A grande dificuldade da execução do trecho inicial em afinação em quartas é que não existe um dedilhado conveniente. Todo o trecho inicial é executado numa região delicada do instrumento: na transição para a região do polegar, aonde não se tem muito apoio devido à elevação do braço esquerdo, levando-o da parte de trás para a parte da frente do espelho. Sendo assim, é necessária grande precisão nas inevitáveis mudanças de posição.

Figura 17 Mozart, Aria *Per Questa Bella Mano* (afinação vienense)

Aproveitando-se dos harmônicos naturais do instrumento na afinação vienense, é possível tocar todo o trecho inicial entre duas posições, em detrimento de 15 mudanças de posição na afinação em quartas, com dedilhados simples.

2.3 Observações sobre as edições e mudanças feitas nas peças do período

Ao demonstrar as facilidades da execução de trechos de peças da época na afinação vienense, fica claro que a afinação em quartas enfrenta problemas ao executar os mesmos trechos. O idiomatismo das peças com a afinação vienense é notório. Hoje em dia a afinação vienense é mais usada por estudantes e músicos interessados na prática de música antiga. Raramente ela é usada em orquestras. Isso nos coloca diante de outro problema: a execução de peças da época em afinação em quartas necessita uma série de ajustes. Esses ajustes variam desde redução e inclusão de material melódico, adaptações baseadas nas características dos instrumentos modernos, mudanças de oitava, inclusão de material temático, entre outros.

O Concerto nº 1 de Franz Anton Hoffmeister é um dos exemplos de como a edição difere do manuscrito original. A primeira edição, editada por Konrad Siebach, data de 1966. Eis algumas das mudanças feitas aparente sem explicação. O motivo inicial na edição de 1966

teve seu material melódico simplificado. O estilo elegante e virtuoso do original foi simplificado por algo simplório e trivial.

Figura 18 Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov., edição de 1966



Figura 19 Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov., original



A apojatura que anuncia a semibreve foi excluída e as semicolcheias que dão um tom virtuosístico à obra, típico de concertos, foram simplificadas em colcheias. Como costume da época, seria normal ornamentar de alguma forma as notas longas (GLÖCKER, 2000).

Outros trechos, talvez por desconhecimento da escrita do período pelo editor, foram modificados. Como costume da época, o compositor abreviava passagens com notação simplificada de passagens que deveriam ser arpejadas somente escrevendo os acordes (GLÖCKER, 2000). O possível desconhecimento do editor da abordagem correta (melódica ao invés de harmônica) torna-se claro:

Figura 20 Hoffmeister, Concerto nº 1, 1º mov, compassos 79-80, edição de 1966



A possível execução desse trecho seria:

Figura 20a Hoffmeister Concerto nº 1, 1º mov, compassos 79-80, possíveis execuções



Talvez a mudança mais brutal feita na edição de 1966, seja na exclusão do violino obrigato do segundo movimento. Uma característica do compositor que pode ser encontrada em outras de suas peças é o diálogo entre solista e outro instrumento. No segundo movimento, Hoffmeister adiciona um violino obrigato que dialoga com o solista durante todo movimento. Na edição de 1966, o complexo diálogo entre contrabaixo e violino deixa de existir, pois o editor simplifica o diálogo para ser executado somente pelo contrabaixo solo. Não existe explicação plausível para tamanha intervenção. Devido à simplificação, compassos tiveram de ser excluídos.

O terceiro movimento do concerto é o que menos sofre com as discrepâncias do editor, porém ainda é possível encontrar alterações. Ao prazer do editor, passagens virtuosísticas foram simplificadas ao transformar bordaduras em pesantes semínimas.

Figura 21 Hoffmeister, Concerto nº 1, 3º mov, compassos 191-193, edição de 1966



Figura 22 Hoffmeister, Concerto nº 1, 3º mov, original



Nenhuma das intervenções citadas possuem razoável grau de justificativa por parte do editor. Transformar passagens, gestos, intenção de partes de uma peça sem explicação não é concebível.

Outra peça que padece das interferências imprudentes do seu editor são as sonatas de Joahnn Matthias Sperger. Darija Andjelic-Andzakovic (2011) ressalta deturpações do material original nas sonatas de Sperger. Usarei como exemplo a Sonata em Ré Maior (T40) como exemplo.

Possivelmente a maior interferência feita pelo editor, Klaus Trumpf, na edição da Sonata T40 (catálogo do mesmo), seja o rearranjo do seu acompanhamento. Sperger escreveu sua sonata para uma combinação não usual de contrabaixo e viola. Apesar de não usual, nota-se que tal combinação se mostra eficaz à linguagem empregada na época, pois, a viola preenche o

registro médio enquanto o contrabaixo com sua escrita virtuosística preenche os registros graves e agudos. No entanto, na sua edição, Klaus Trumpf, por nenhum motivo específico substitui e transfere a parte da viola para o piano. Ao fazer isso, outras alterações foram feitas, mas, de imediato, enfraquece a linguagem escrita pelo compositor. Ao substituir a viola por um instrumento como piano e seu registro tão vasto, o aspecto virtuosístico do contrabaixo por ser a única voz a alcançar os registros mais graves e mais agudos da peça é enfraquecido. Estilisticamente, não condiz com o manuscrito original deixado pelo compositor.

No entanto, não é somente isso que foi feito na edição supracitada. Ao rearranjar o acompanhamento, vários trechos foram modificados. Em alguns trechos notas foram adicionadas no lugar de pausas ou valores modificados:

Figura 23 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compasso 76, edição Klaus



Figura 24 Sperger, Sonata T40, 1º mov., original



Figura 25 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compasso 84, edição Klaus



Figura 26 Sperger, Sonata T40, 1º mov., original



Também podemos notar ao repararmos na Figura 27 e 28, a exclusão de cordas duplas. Durante toda a peça várias cordas duplas foram excluídas ou modificados. Devido a facilidade de tocar terças em afinação vienense, esse recurso era utilizado extensivamente. Cordas duplas

na afinação em quartas se torna mais difícil devido à precisão e possivelmente mais cansativo. No possível intuito de poupar energia de quem executa a peça, essa é uma das possíveis explicações para a simplificação de trechos inteiros em cordas duplas.

Figura 27 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compasso 9-12, edição Klaus Trumpf



Figura 28 Sperger, Sonata T40, 1º mov., original



Devido ao uso de um instrumento diferente do original para acompanhamento e tendo em vistas interferências na escrita do contrabaixo feitas na edição, o editor procura compensar essas intromissões dentro da escrita rearranjada para piano. Cordas duplas excluídas do contrabaixo, agora são feitas em conjunto com o piano.

Em outros trechos, por nenhum motivo aparente, o editor refaz trechos inteiros. Talvez no intuito de tornar mais interessante ou explorar as características do instrumento moderno, no entanto, ao fazer isso, ele recompõe a intenção do compositor original.

Figura 29 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compassos 25-28, edição Klaus Trumpf



Figura 30 Sperger, Sonata T40, 1º mov., compassos 25-28, original

The image displays two staves of musical notation for the first movement of Sperger's Sonata T40, measures 25 through 28. The music is written in G major (one sharp) and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains four measures: the first three measures consist of continuous sixteenth-note runs, each marked with a '6' above the staff; the fourth measure features a sixteenth-note chord with an accent mark above it. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains four measures: the first three measures consist of continuous sixteenth-note runs, each marked with a '6' above the staff; the fourth measure features a sixteenth-note chord with an accent mark above it. The second staff includes a sharp sign (#) above the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The overall texture is dense and technically demanding.

Conclusão

A “Época de Ouro” (1750 -1820) do contrabaixo trouxe o instrumento antes figurativo para ser o centro das atenções. Compositores começaram a escrever para o mesmo e explorar as possibilidades, antes desconhecidas, desse “novo instrumento”. Em Viena ele tomou corpo e forma através do uso da afinação vienense. Através do uso dessa afinação, um idioma e linguagem própria pode ser identificada através do extensivo uso de tríades arpejadas, a facilidade da execução de cordas duplas, uso frequente de todos os seus harmônicos naturais.

No entanto, é mais interessante notar que foi através dessa linguagem que os compositores pensaram suas obras para o instrumento. Sendo assim, ao executar trechos desse repertório específico vienense para o instrumento percebe-se seu idiomatismo. O mesmo não acontece quando usamos uma nova afinação, sendo assim, nova linguagem. A afinação em quartas apesar de ter trazido benefícios para o contrabaixo, ao se deparar com repertório da época do classicismo vienense, não consegue refletir com a mesma facilidade as idiossincrasias da afinação vienense.

Quando tomamos por base o repertório orquestral da época, a afinação vienense demonstra ser a opção mais coerente e lógica para execução. Passagens onde a afinação em quartas se torna extremamente problemática, na afinação vienense têm sua execução facilitada pelo seu idiomatismo. Trechos com excesso de mudanças de posição na afinação em quartas se desdobra em poucas, ou quase nenhuma, na afinação vienense.

Para o repertório solo do instrumento surge uma nova preocupação para todos que pretendem a execução fidedigna das obras. As primeiras obras solo para o instrumento começaram a surgir nessa época, utilizando todo o idiomatismo da afinação vienense. Essas obras são executadas até hoje, pois, se tornaram importantes marcos do repertório do instrumento. No entanto, devido à forte característica do idioma da afinação vienense, ao pretender executá-las em afinação em quartas, muitos editores fizeram alterações no manuscrito deixados pelos compositores. Muitas destas alterações foram feitas sem parâmetros ou respeito às intenções do compositor. Sendo assim, pode-se concluir que partes de obras que hoje executamos na afinação em quartas foram reescritas por editores que não se preocuparam em manter a linguagem ou o gesto do período, tendo em vista que o ideal sonoro da época não é o mesmo do ideal sonoro buscado nos dias atuais.

Por fim, esse trabalho sugere que o aprendizado da execução das obras do período clássico vienense em sua afinação original, traz um maior entendimento das intenções dos compositores do período e compreensão das suas obras. Para isso, faz-se necessário o uso de

documentos originais que sobreviveram até os dias atuais. Explorar todo o repertório da época em sua afinação original cria uma nova perspectiva mais informada da execução das obras mesmo quando usada a afinação em quartas. Passagens que ao serem executadas em afinação em quartas se tornam extremamente problemáticas, em sua afinação original, as mesmas passagens demonstram todo o idiomatismo usado no período.

REFERÊNCIAS

ANDJELIC-ANDZAKOVIC, Darija, **The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger**. 2011. Master Research, University of Auckland, 2011.

BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BONTA, Stephen, **Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy**, Journal of American Musical Instrument Society 4, 1978. Disponível em: <https://openmusiclibrary.org/article/60464/>. Acesso em: 22 ago. 2016.

BRUN, Paul, **A New History of the Double Bass**. Villeneuve dAscq – France: Paul Brun Productions, 2000

BUCKLEY, Stephen George, **Beethoven Double Bass Parts: the viennese violone and the problem of lower compass**. 2013. D.M.A. Rice University, 2013.

CHAPMAN, David, **Historical and Practical Considerations for the Tuning of Double Bass Instruments in Fourths**, The Galpin Society Journal, nº 56, 2003.

FENG, Zhou, **Fingering of the Viennese Double Bass**. 2016. Master Research, Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2016.

FOTCH, Josef, **Solo Music for the Viennese Double Bass and Mozart's Compositions with Obligato Passages for Double Bass**, Journal of the International Society of Bassists 18, nº 2 (outono), 1992.

GLÖCKLER, Tobias. **O Concerto N.1 para contrabaixo e orquestra de F. A. Hoffmeister**. Traduzido por Fausto Borém e Larissa Cerqueira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 2ª edição. Lisboa: Gradiva, 2014.

MCCARTHY, Peter. **Tuning Trends in Large String Bass Instruments**, International Society of Bassist Conference, 2009.

MEIER, Adolf, **The Vienna Double Bass and its Technique During the Era of the Viennese Classic**, Journal of the International Society of bassists 8, nº 3 (primavera), 1987.

MORGAN, Cassidy Andrew, **Exploring Viennese Tuning and its Benefits for the Modern Double Bassist**. 2016. D.M.A., University of Maryland, 2016

PLANYAVSKY, Alfred, **Chamber music in the Vienna Double Bass Archive**. Em <http://earlybass.com/articles-bibliographies/chamber-music-in-the-vienna-double-bass-archive/> Acesso em: 7 mar. 2016.

PLANYAVSKY, Alfred, **The Baroque Double Bass**. Traduzido por James Barket. Londres: Scarecrow Press, 1998.

PROUT, Ebenezer, **The Orchestra: Technique of the Instruments**. Londres, Augener & Co, 1899

RANDEL, Don Michael, **Dicionário Harvard de Música**. Tradução de Luis Carlos Gago. Madrid: Alizanza Editorial, 1997

REYNOLDS, John. **Difficult Passages for the Double Bass**. Londres: Hawkes & Son, 1924.

SCHULTZ, Michael J., **The Tuning of the Viennese Double Bass: An Indication of it's Effect on the Articulation of Form in a Dittersdorf Concerto**, Journal of International Society of Bassists, nº 15 (primavera), 1989.

TRUMPF, Klaus, **The New Edition of Concerto nº 2 by Karl Ditters Von Dittersdorf**, Journal of International Society of Bassists, nº 19 (primavera), 1994.

WEBSTER, James, **Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750-1780**, Journal of the American Musicological Society, vol. 29, 1976.