

# ***Per questa bella mano* KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz, contrabaixo *obligato* e orquestra e a reabilitação de uma prática de performance “de afinação equivocada”<sup>1</sup>**

Tobias Glöckler

(Tradução de Fausto Borém e Larissa Cerqueira)

**Resumo:** Estudo histórico sobre a ária *Per questa bella mano* KV 612 de Wolfgang Amadeus Mozart desde sua composição em 1791 até sua mais recente edição em 1996, passando pela redescoberta do original em 1979. Análise das práticas de notação e de performance do contrabaixo no período clássico, com ênfase no ressurgimento da afinação em terças e quarta justa do violone vienense. Apresentação de duas obras do repertório para voz, contrabaixo e orquestra: as primeiras edições das árias *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* de Johannes Sperger e *Lied an den Kontrabass* de Adolph Müller. Inclui a tradução para o português, dos textos poéticos originais em alemão e italiano das três peças.

**Palavras-chave:** W. A. Mozart, *Per questa bella mano*, contrabaixo, violone, Johannes Sperger, Adolph Müller, afinação vienense, práticas de performance.

## ***Per questa bella mano* KV 612 by Mozart: the rediscovery of a manuscript of an aria for soprano and double bass *obligato* and the rehabilitation of a “wrong tuning” performance practice**

**Abstract:** Historical survey of W. A. Mozart’s aria *Per questa bella mano* KV 612 from its composition in 1791 through the rediscovery of its original in 1979 to its most recent edition in 1996 by Tobias Glöckler. Analysis of the double bass performance and notation practices in the classical period, focusing on the third-fourth tuning of the Viennese violone. It also presents new additions to the voice and double bass repertory: the first editions of Johannes Sperger’s *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* and Adolph Müller’s *Lied an den Kontrabass* and the translations of the original German and Italian lyrics of the three pieces into Portuguese.

**Keywords:** W. A. Mozart, *Per questa bella mano*, double bass, violone, Johannes Sperger, Adolph Müller, viennese tuning, performance practice.

### **I - Introdução**

*Per questa bella mano*, ária para voz baixo, contrabaixo *obligato* e orquestra composta por Mozart em 1791, ainda pode ser considerada a única composição de um grande mestre da Viena clássica

---

<sup>1</sup> Artigo inédito em qualquer língua, *Von verschollenen Autographen und “verstimmten” Kontrabässen: Konzert-Arien mit obligatem Kontrabass von Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Sperger und Adolphe Müller* foi traduzido como parte do projeto de pesquisa *Contrabaixo para Compositores*, viabilizado com recursos do CNPq, FAPEMIG e Fundo Acadêmico UFMG/FUNDEP. Os exemplos musicais foram elaborados por Fausto Borém e Hudson Cunha.

para solo de contrabaixo. Embora Franz Joseph Haydn tenha composto o *Concerto para Contrabaixo* [ou *Concerto per il violone*]<sup>2</sup> em 1763, esta obra encontra-se desaparecida e não há pistas concretas sobre seu paradeiro (POHL, 1882, p.302).<sup>3</sup> A ária de Mozart representa um atraente desafio musical para ambos solistas (voz e instrumento) e reveste-se de um significado especial dentro do pequeno repertório do período clássico que os contrabaixistas tem acesso. A realização da parte *obligato* do contrabaixo nessa ária ainda apresenta algumas dificuldades de realização para o instrumentista de hoje. A afinação em terças menor/maior e quarta justa dos violones clássicos, comum na Viena do final do século XVIII (PLANYAVSKY, 1984; Ex. 1), bem como a notação em clave de sol transposta uma oitava acima, não mais usada nas práticas de performance modernas (Ex. 2), levantam questões a respeito da adequação à performance com instrumentos modernos, como será abordado no decorrer do texto.

Ex.1- A afinação em terças menor/maior e quarta justa do violone vienense (a quinta corda era menos usada pelo violone solista) e a afinação em quartas justas do contrabaixo moderno

Violone vienense

cordas V IV III II I

3ª M 4ª J 3ª M 3ª m

Contrabaixo

cordas IV III II I

4ª J 4ª J 4ª J

Ex.2- *Per questa bella mano* de Mozart: notação do contrabaixo *obligato* na clave de sol, uma oitava acima do que deve ser tocado, característica do período clássico.

c.9

<sup>2</sup> Nota dos Tradutores (N.T.): (1) O uso de colchetes reflete acréscimos dos tradutores ao texto original (2) O termo contrabaixo, aplicado aos instrumentos e repertório musical até o final do século XVIII, é ambíguo e pode significar tanto o contrabaixo (de 3 ou 4 cordas) da família do violino, quanto o violone (de 4, 5 ou 6 cordas) da família das violas da gamba. Foi para o violone de cinco cordas (som real F<sub>á</sub><sub>-1</sub>, Lá<sub>-1</sub>, Ré<sub>1</sub>, F<sub>á</sub><sub>#1</sub>, Lá<sub>1</sub>; considere o Dó central do piano como Dó<sub>3</sub>), que compositores como J. Haydn, Michel Haydn, Mozart, Pichl, Albrechtsberger, Sperger, Dittersdorf, Vanhal e outros mestres vienenses compuseram esse repertório solista no período clássico.

<sup>3</sup> N.T.: Todos os indícios da existência deste concerto de J. Haydn se resumem aos poucos compassos que aparecem no seu catálogo temático (Hob VII, C1). Embora no original de *Histoire des contrebasses à cordes* (Paris: La Flute de Pan, 1982, p.117) Paul BRUN apresente uma transcrição “*retrouvé*” do Segundo Movimento *Adagio cantabile*, o autor foi mais cauteloso na versão posterior em inglês (Paris: Edição do autor, 1989) e omitiu tal informação.

## II - O original e as edições

Mozart compôs a ária *Per questa bella mano* cerca de nove meses antes de sua morte. Infelizmente, não se sabe com precisão a data em que foi escrita ou estreada. O registro da obra, declarada em seu inventário, data de 8 de março de 1791 (MOZART, 1965). De acordo com esta fonte primária, a ária foi dedicada ao cantor Franz Xaver Gerl e ao tocador de violone [ou contrabaixista, como será referido daqui por diante] Friedrich Pischelberger. Ambos foram colegas de Mozart no *Theater im Freihaus* em Viena, teatro que na época era dirigido pelo maestro, libretista, compositor e cantor Emanuel Schikaneder. Ainda em 1791, após a estréia de *Per questa bella mano*, houve a estréia de *A Flauta Mágica*, com Gerl no papel de Sarastro e Schikaneder, autor do libreto, no papel de Papageno. Pischelberger, por sua vez, era famoso como contrabaixista, tendo também inspirado os *Concertos para Contrabaixo* de Karl Ditters von Dittersdorf e Wenzel [ou Václav] Pichl.

A ária de Mozart foi muito interpretada na sua época a partir do manuscrito original. Mas a primeira edição da partitura “*secondo il manoscritto originale*” parece ter surgido somente em 1822 (MOZART, 1822?) e diverge um pouco do manuscrito autografado. As edições seguintes foram se distanciando progressivamente do original de Mozart. Naturalmente, devido às dificuldades técnicas geradas pela transposição de tonalidade da parte *obbligato*, a obra foi praticamente predestinada a existir em diversos arranjos. Já na primeira edição da redução orquestral para piano (MOZART, [s.d.]), foi apresentada uma alternativa para a realização da parte *obbligato*. Em adição à parte do contrabaixo, incluiu-se uma parte de violoncelo, cuja razão pode ter sido não apenas a busca de uma vendagem maior, mas também resultado do ceticismo em relação ao nível técnico-musical dos contrabaixistas daquela época. Além disso, circulavam especulações segundo as quais um erro na designação do instrumento pode ter passado despercebido [ao compositor] e a parte do violoncelo teria sido transferida erroneamente ao contrabaixo. Na história das performances da *Ária KV 612* de Mozart, [importantes maestros do século XIX como] Gustav Mahler [1860-1911], Hans Richter [1843-1916], Ernst Schuch [1846-1914], Felix Mottl [1856-1911] e Arthur Nikisch [1855-1922] concordaram com este raciocínio que excluía o contrabaixo (DAUTHAGE, *Der Kontrabass*, v.1, 1929). Não é de se estranhar, portanto, que nos meios musicais do final do século XIX, praticamente não se referisse à obra como sendo destinada ao contrabaixo e que, em 1880, tenha sido publicada em Londres pela Augener & Company como ária com violoncelo *obbligato*.

Uma versão relativamente próxima ao original foi incluída na antiga edição completa das obras de Mozart de 1881, mas a partir daí, as adaptações da ária apresentaram muitas divergências. Na edição Bote & Bock de 1920, foi transposta uma quinta justa acima. A esse respeito comentou um crítico da época: “*Cada contrabaixista que executar essa versão, vai deparar-se com um enigma ainda maior do que a notação original de Mozart*” (ALTMANN, 1929). Além disso, foi utilizado o registro do soprano na parte da voz nessa edição. Tendo em vista que Mozart usou um texto em italiano que é uma declaração de amor de um homem para sua amada,<sup>4</sup> fica claro o equívoco de designar esse papel a um soprano.

<sup>4</sup> N.T. : Veja os textos em italiano e português de *Per questa bella mano* no Anexo II.

Outra versão bastante inadequada apareceu em uma adaptação americana feita por G. F. Ghedini na década 50 (MOZART, 1952), na qual a parte *obligato* foi transformada em acompanhamento na parte do piano, descartando-se o contrabaixo solista imaginado por Mozart. As edições e transcrições da partitura mostraram-se particularmente imprecisas e problemáticas na última década, pois o manuscrito original, que desapareceu ao final da II Guerra Mundial, deixou de ser a fonte primária utilizada para novas edições da ária (KÖCHEL, 1964). Por isso, não foi possível, nem para a *Neue Mozart-Ausgabe* (MOZART, 1972), nem às outras edições, como as da Breitkopf & Härtel (1964) e Doblinger (1971), disponibilizar versões realmente confiáveis e fiéis ao original.

### III - Os destinos dos manuscritos de Mozart

Após a Segunda Guerra Mundial, numerosos manuscritos da Biblioteca Prussiana de Berlim, entre eles a Ária KV 612 de Mozart, desapareceram<sup>5</sup>. A recuperação desses documentos, tendo como pano de fundo a Alemanha destruída pela guerra, mostrou-se muito complicada. Agravando esse quadro, havia o fato de uma das margens dos rios Oder e Neisse estar submetida à administração polonesa a partir de 1945, de acordo com o tratado de Potsdam. Mais tarde, com a divisão territorial da Alemanha e a Guerra Fria, esta importante herança cultural tornou-se uma questão política.

LEWIS (1981) reconstruiu minuciosamente a trajetória dos manuscritos desaparecidos no início dos anos 80. As histórias sobre o paradeiro desses documentos, que mais tarde mostraram-se verdadeiras, têm todos os ingredientes dos bons romances policiais. Sob segredo estrito, parte do acervo da Biblioteca Prussiana de Berlim foi retirada no outono de 1941, com a finalidade de protegê-los contra os bombardeios dos aliados. Como refúgio, foi escolhido o castelo abandonado de Fürstenstein (ou Ksiazzy, quando sob o domínio polonês) em Niederschlesien. Em 1944, quando esse castelo foi transformado em um luxuoso hotel para usufruto de Hitler, os manuscritos tiveram que ser novamente deslocados. O mosteiro beneditino de Grüssau (ex-Krzeszów), tornou-se o próximo esconderijo. As caixas com as obras foram armazenadas nos porões da Igreja Beneditina de St. Marien e da Igreja de St. Joseph.

Na noite de 9 de maio de 1945, Grüssau foi tomada por tropas russas. Felizmente, não houve batalhas nem destruições mas, nos meses seguintes, comissões polonesas retiveram os manuscritos para inspeção, até serem levados, ao final de agosto de 1946, para um lugar desconhecido (KUNZE, 1984). Nessa época, várias tentativas foram feitas para se encontrar os manuscritos na Alemanha Ocidental. Em 1964, os editores da *Neue Mozart-Ausgabe* publicaram em vários jornais internacionais uma lista dos manuscritos de Mozart perdidos desde o final da guerra (*DIE MUSIKFORSCHUNG*, 1964), dentre eles *A Flauta Mágica*, a *Sinfonia Júpiter* e a ária *Per questa bella mano*. Infelizmente, essa busca não teve sucesso, o mesmo ocorrendo com as investigações em Breslau (ex-Wroclaw), lugar denominado erroneamente no índice de termos musicais do *Riemann Musiklexikon*, em 1967, como o abrigo dos manuscritos (*RIEMANN MUSIKLEXIKON*, 1967, p. 102). Finalmente, ainda nesse mesmo ano, colaboradores da *Neue Mozart-Ausgabe* descobriram o verdadeiro abrigo dos manuscritos: a tradicional Biblioteca Jagiellonen em Krakau (ex-Kraków).

---

<sup>5</sup> Junto com manuscritos de Mozart desapareceram também manuscritos autografados de Bach, Haydn, Beethoven e Schubert, dentre outros.

Imediatamente depois dessa revelação, autoridades alemãs tentaram, sem êxito, retomar a posse dos documentos. Houve intervenção até de diplomatas austríacos com o objetivo de obter, pelo menos microfimes do acervo de Krakau e garantir que os trabalhos da *Neue Mozart-Ausgabe* não fossem interrompidos. Todos esses esforços foram em vão. Apesar do crescente interesse de estudiosos de diversas áreas em todo o mundo, a restituição dos manuscritos foi negada persistentemente pelos poloneses. O caso, progredindo em crescente tensão, culminou tragicamente com o suicídio de Wladyslaw Hordynski, chefe da seção de música da biblioteca Jagiellonen, em 1968. Responsável pela guarda dos manuscritos, oficialmente declarados como inexistentes, ele aparentemente não suportou o confronto entre suas declarações falsas e a acareação do processo investigatório.

#### IV - Uma questão política

Com o tempo, a pressão política enfraqueceu a posição do governo polonês. Mas a culpabilidade alemã pela Segunda Guerra Mundial e os interesses conflitantes das duas Alemanhas impediram o rápido retorno dos manuscritos à Biblioteca Nacional Alemã em Berlim [oriental]. Embora as autoridades alemãs orientais soubessem da localização dos manuscritos, não fizeram nenhuma reivindicação efetiva que envolvesse o “bloco socialista”<sup>6</sup>. Na própria Alemanha Ocidental não houve um esforço significativo para tirar partido da crescente instabilidade política na Polônia. A Polônia, por sua vez, também não mudou sua posição nem com a nova política oriental de Willi Brandt, nem com o acordo de 1970 entre a Alemanha Ocidental e a Polônia. Além disso, a posse dos manuscritos parece ter alcançado o status de segredo de estado polonês. Ainda em janeiro de 1976 em Warschau, o Ministério da Cultura anunciou que os manuscritos não se encontravam na Polônia.

Mas nos meses seguintes, as autoridades polonesas voltaram atrás. Decidiram, por assim dizer, “reencontrar oficialmente” os documentos. Em abril de 1977, a agência polonesa de notícias PAP publicou um comunicado contendo pistas, que sugeriam que os manuscritos estavam naquele país. Como conseqüência, foi iniciada uma busca sistemática cujo esforço faria sentido, não fosse essa notícia extraordinária ter precedido (ou ter sido estrategicamente calculada) um fato histórico: apenas um mês mais tarde foi assinado um tratado de paz entre as duas Alemanhas. Tendo os manuscritos como pretexto, Gierek, presidente do Partido Comunista Polonês, preparou uma cerimônia cujo objetivo era mais causar impacto e promoção política do que contribuir para a elucidação do problema, presenteando a Biblioteca Nacional Alemã de Berlim com alguns manuscritos menos importantes da chamada *Verlagerungsgut* (acervo de posse da antiga biblioteca da Prússia) (KÖHLER, 1979). Porém, a maior parte dos manuscritos autografados, entre as quais a ária KV 612, permaneceram na Biblioteca Jagiellonen em Krakau. Somente em 1979, e com bastante discrição, é que esses arquivos foram novamente disponibilizados ao público em geral (KUNZE, 1984). Nos anos anteriores, haviam sido publicadas diversas edições facsímile de alguns dos manuscritos históricos desaparecidos. *Per questa bella mano*, porém,

---

<sup>6</sup> Numa investigação oficial em 1965/66, o SED (Partido da União Socialista) da Alemanha inquiriu o Partido Comunista Polonês sobre o paradeiro dos manuscritos, o qual respondeu que os mesmos não se encontravam em território polonês. (Cf. LEWIS, 1981).

continuou negligenciada, não sendo incluída no organograma dos editores da *Neue Mozart-Ausgabe* uma reimpressão com as devidas correções e texto crítico. Como justificativa, os editores afirmaram que instrumentistas e musicólogos interessados poderiam facilmente ir a Krakau, adquirir os microfímes e, rapidamente, publicar uma edição revisada em outras editoras. Segundo eles, os manuscritos autografados reencontrados seriam tratados em um relatório crítico na edição seguinte das obras completas de Mozart (KUNZE, 1984, p.30)

## V - Uma nova edição para uma antiga prática de performance

Muito tempo se passou até que a música original de *Per questa bella mano* fosse novamente disponibilizada, o que ocorreu com a edição que preparei, publicada em 1996 pela Hofmeister (MOZART, 1996).<sup>7</sup> Anteriormente, Max DAUTHAGE (*Der Kontrabass*, v. 3, 1929) havia apresentado os primeiros compassos da parte obrigato da ária *Per questa bella mano* na afinação vienense em terças e quartas, mas se enganou em relação à tonalidade. Como editor, procurei valorizar a fidelidade ao original e às práticas de performance da época. Pela primeira vez, foi proposta uma realização da parte do contrabaixo *obligato* que considera o renascimento da performance histórica que, por meio de uma notação especial de intervalos, reabilita a afinação original do violone vienense. Desta forma, os contrabaixistas dispõem novamente das vantagens técnicas e tímbricas de uma afinação que esteve praticamente desaparecida por mais de dois séculos. Na nova edição, além da parte do contrabaixo com essa afinação do violone vienense, estão incluídas partes separadas para o contrabaixo moderno com afinações tradicionais: orquestral [som real Mi<sub>-1</sub>, Lá<sub>-1</sub>, Ré<sub>1</sub> e Sol<sub>1</sub>] e de solista [Fá#<sub>-1</sub>, Si<sub>-1</sub>, Mi<sub>1</sub> e Lá<sub>1</sub>]. Como acontece nos concertos para contrabaixo da Viena clássica em geral, a parte *obligato* da ária de Mozart é designada a um instrumento com afinação em terça menor [entre as cordas I-II], terças maiores [entre as cordas II-III e IV-V] e quarta justa [entre as cordas III-IV] (Ex.1). Os compositores clássicos utilizaram habilmente as vantagens resultantes dessa afinação, como por exemplo, a possibilidade de realizar motivos triádicos com o uso de pestanas em arpejos e cordas duplas contendo, especialmente, o intervalo de terça. Frequentemente, o acorde de Ré Maior em cordas soltas, contido nesta afinação, era um ponto de partida composicional. O exemplo mais conhecido desse procedimento são os primeiros compassos da parte solista no *Segundo Concerto para Contrabaixo* de Dittersdorf, os quais podem ser tocados simplesmente com cordas soltas e harmônicos naturais (Ex.3).

Ex. 3: Cordas soltas e harmônicos naturais no início da parte solista do *Segundo Concerto para Contrabaixo* de Dittersdorf, Mov. I.

The image shows a musical score for the beginning of the solo part of the Second Concerto for Double Bass by Dittersdorf, Movement I. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It shows the first few measures, including natural harmonics and open strings. The score is divided into two sections: 'Cordas soltas' (open strings) and 'Harmônicos naturais' (natural harmonics). The 'Cordas soltas' section shows the first two measures, and the 'Harmônicos naturais' section shows the following measures, with a bracket indicating the natural harmonics.

<sup>7</sup> N.T. : A edição crítica de Tobias Glöckler, descrita por MORTON (*Bass World*, 1996, p.52) como “definitiva”, foi publicada pela Hofmeister em duas versões: uma para voz, contrabaixo e piano (FH 2356) e outra para voz, contrabaixo e orquestra (Partitura # FH 8140; partes somente para aluguel).

Mas por que, atualmente, pouquíssimos contrabaixistas solistas utilizam a afinação vienense, apesar de suas grandes vantagens? Uma razão é que, para se praticar com a afinação vienense, torna-se necessária a aprendizagem de uma nova técnica de leitura, que inclui a utilização de dedilhados diferentes e pestanas pouco utilizadas. Outra razão é que essa mudança teria pouco espaço na “indústria de concertos” tradicional, cujo repertório subordina o contrabaixista à afinação em quartas! Nesse conflito entre o desejável e o praticável situa-se esta nova edição da ária de Mozart pela Hofmeister, que possibilita uma performance mais fácil da parte *obligato* com afinação vienense, sem a necessidade de uma re-aprendizagem extensa. Isto é possível por meio de uma notação extremamente simples das posições com pestanas, que não implica em transposição lida ou em muitas mudanças de posição.<sup>8</sup> Desta forma, as notas podem ser lidas e dedilhadas no contrabaixo moderno previamente afinado em Lá-Ré-Fá#-Lá. Para facilitar o trabalho de leitura, as notas reais são notadas de maneira que o contrabaixista raciocine com a afinação moderna. Em outras palavras, algumas notas lidas no contrabaixo moderno são diferentes daquelas escritas no original, mas soam o mesmo. O resultado sonoro parece extraordinário e novo, mas na verdade, apenas recupera a antiga prática de performance do contrabaixo vienense (Ex.4).

Ex.4: Notação que permite utilizar a afinação em terças e quarta do violone vienense no contrabaixo moderno. As notas devem ser tocadas nas cordas indicadas. As notas na corda II soam um semitom abaixo (compare com a notação clássica na clave de sol no Ex.2. Veja também o Ex.6 à frente)

The image shows a musical score for a bass clef instrument in 3/4 time. It begins with a treble clef sign and a common time signature. The notation consists of a series of chords and arpeggios. Below the staff, fingerings are indicated with Roman numerals: III, II, III, IV, III, II, III, IV, III, II, III, II. The piece is marked 'c.9' and '3'.

Diversas obras do compositor e contrabaixista virtuoso Johannes Sperger (1750-1812) sugerem uma ênfase nessa prática de performance histórica, na qual trechos em *cantabile* baseados em um só acorde podiam ser tocados em apenas uma posição. Isto era exatamente o resultado buscado pelo compositor, tornando possível a vibração contínua característica dos acordes tocados em cordas soltas e harmônicos (Ex.5).

Porém, passagens mais virtuosísticas, principalmente com mudanças de oitava, eram executadas em registros acima do registro inicial, acarretando mudanças de corda ou de posição entre as notas dos arpejos.

As variações de dinâmica decorrentes dessa prática de performance histórica [N.T: a exemplo da diferença de intensidade entre cordas soltas, cordas presas e harmônicos naturais] exigem

<sup>8</sup> Esta escrita, que evita mudanças de posição, aparece frequentemente na literatura de outros instrumentos de cordas como, por exemplo, a *Sonata dos Mistérios para Violino* de H. Biber, a *Suite N. 5 para Violoncelo Solo* de J. S. Bach e a *Sonata para Violoncelo Solo* de Kodály.

grande domínio técnico. Um grau de dificuldade maior é exigido da mão direita devido aos cruzamentos de cordas com o arco, em comparação com a mão esquerda, que permanece mais tempo na mesma posição ou registro. Em relação ao estilo, arcadas mais curtas, assim como o contraste entre *legato*, *staccato*, e *spiccato* são comuns no repertório clássico do contrabaixo (FOCHT, 1999).

Ex. 5: Acorde arpejado escrito na **afinação de orquestra**, **afinação solo** e **afinação vienense**. O maior volume e reverberação do som na afinação em terça e quartas do violone vienense resulta da vibração contínua característica dos acordes tocados em cordas distintas (cordas soltas ou harmônicos naturais; veja também o Ex. 2 acima).

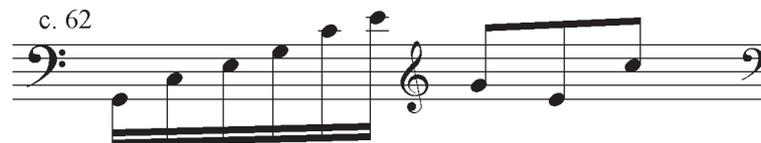
### Afinação de orquestra

(Notação em Ré Maior)



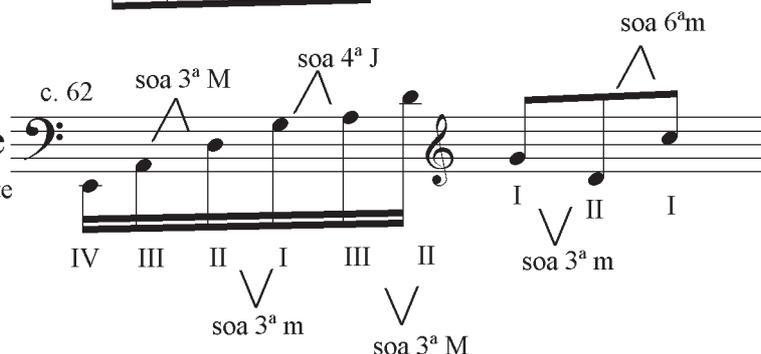
### Afinação solo

(Notação em Dó Maior)



### Afinação do violone vienense

(Intervalos soam diferente dos intervalos notados)



## VI - A afinação histórica e o contrabaixo moderno

Uma das questões que surgiram quando propus esta nova edição da ária *Per questa bella mano* de Mozart é a adequação do instrumento moderno à afinação vienense. A reconstituição desta prática de performance certamente seria melhor emulada em um instrumento original, construído na Viena no século XVIII. Entretanto, são pequenas as mudanças técnicas quando se utiliza o contrabaixo moderno. Algumas pestanas da prática usual de cordas duplas são satisfatoriamente adaptáveis, sem maiores prejuízos ao texto musical. Por isso, as qualidades especiais dos violones vienenses (Cf. MEIER, 1969; FOCHT, 1999) não precisam ser levadas em consideração, dado o impacto pouco significativo na afinação em terças e quarta justa, que é a nossa questão central.

Assim, um instrumento original não é condição essencial para a performance da música clássica vienense, podendo os contrabaixos modernos também ser utilizados (PLANYAVSKY, 1973). Importante para uma performance clássica no contrabaixo moderno, entretanto, é a afinação

Lá-Ré-Fá#-Lá. Quanto às cordas, as de tripa são uma alternativa que aproxima o contrabaixo do violone, embora as cordas com núcleo e revestimento metálicos, mais comuns e mais baratas, possam ser usadas. O que sugiro é uma combinação de cordas fabricadas para a afinação de orquestra e a afinação solo, disponíveis separadamente em diversas marcas. As cordas para afinação de orquestra Lá, Ré e Sol (III, II e I) são utilizadas como cordas IV, III e II na afinação vienense, sendo que a corda Sol é afinada meio tom abaixo para se conseguir o Fá#.<sup>9</sup> A corda Lá (I) do jogo de cordas para solo é aproveitada como corda I na afinação vienense.

Uma primeira experiência com a afinação vienense surpreende pelo som livre e volumoso das cordas soltas afinadas como um acorde de Ré Maior [na segunda inversão]. Ao se tocar, percebe-se claramente a importância dessa técnica original de pestana. De fato, muitas passagens que exigem grande esforço para serem tocadas satisfatoriamente, tanto em afinação de orquestra quanto de solo, são facilmente resolvidas com a afinação vienense (Ex. 6). Mozart deve ter imaginado as facilidades resultantes da afinação vienense, quando se decidiu pelo contrabaixo *obligato* na ária *Per questa bella mano*.

Ex. 6: *Per questa bella mano*: passagem tecnicamente difícil, facilitada com a afinação vienense.

(Pestanas de 4<sup>as</sup> justas e 4<sup>as</sup> diminutas nas cordas II-III e I-II soam 3<sup>as</sup> maiores e 3<sup>as</sup> menores)

c.127

## VII - A Parte do contrabaixo notada na clave de sol

Mozart anotou a parte *obligato* do contrabaixo na região aguda da clave de sol, o que mais tarde deve ter levado a equívocos, devido ao desconhecimento do costume de notação da época. Além disso, o violone [como o contrabaixo] soa uma oitava mais grave do que a parte escrita, oitavação que é requerida na maioria das vezes sem indicação na parte ou, separado em uma nota explicativa [do compositor ou editor]. Não há referências se Mozart pretendia que a parte fosse lida uma oitava abaixo, mas isso parece óbvio, segundo os princípios básicos de instrumentação. Em oposição a este ponto de vista, há a crença de que concertos para contrabaixo do mesmo período, como os concertos de [Karl Ditters von] Dittersdorf, [Johann Baptist] Vanhal, [Wenzel] Pichl e [Franz Anton] Hoffmeister, podiam ser [lidos e] tocados “como se apresentavam”,

<sup>9</sup> Isto corresponde também à recomendação da *Firma Pirazzi*, segundo a qual uma corda *Sol Forte Flexocor* pode ser empregada como corda Fá#.

isto é, na mesma oitava. Desde então, a questão sobre o registro correto tem dividido as opiniões. Por isso, alguns detalhes e citações de documentos da época devem ser trazidos à tona, uma vez que o problema das oitavas do contrabaixo tornou-se polêmico. Em um artigo publicado no *Oesterreichischen Musik-Zeitung* [Jornal Austríaco de Música], Max Dauthage, confirmou a opinião sobre o que seria “*mexer em caixa de marimbondo*” (DAUTHAGE, 1922). Membro da Filarmônica de Viena e professor de contrabaixo da Academia de Música de Viena, ele ainda lamentava, sete anos mais tarde, sobre a “*incompreensão e equívoco dos colegas*” por ter-se colocado a favor da opinião de que a parte *obbligato* não deveria ser lida oitava abaixo: “*Todas as performances da ária até agora não corresponderam ao original e foram apresentadas de forma mais simplificada*” (DAUTHAGE, *Der Kontrabass*, v.1, 1929). Discordando, o musicólogo Wilhelm ALTMANN (1929) afirmou que o violone “*seguia a tradição da época*”, e por isso, sua parte era notada “*uma oitava acima*”. Embora Altmann estivesse correto [ou seja, o som real soa duas oitavas abaixo do que está escrito], mesmo tendo como referência a notação usual de outros concertos clássicos para contrabaixo, há uma outra explicação para a escrita de Mozart.

A conclusão de que a parte do contrabaixo deve ser tocada uma oitava abaixo do que está escrito no original resulta do simples fato de que as claves utilizadas para o violino e o contrabaixo estavam não só relacionadas aos seus registros, mas também à função dos instrumentos no contexto orquestral. Frequentemente, a troca de claves dentro da mesma parte indicava apenas a transição entre *tutti* e *solo*, ou vindo antes do trecho em questão, acenava para esse fato, sem implicar numa mudança de registro das notas. Em outras palavras, as claves da época não correspondem ao entendimento atual de registros de oitava, e por isso têm um valor diferente [e ambíguo] em relação ao sistema de leitura atual (FOCHT, 1999). Por outro lado, a preferência de Mozart pela clave de sol também pode ser uma questão de economia e clareza, pois a notação numa outra clave implicaria na utilização de mais linhas suplementares, o que dificultaria consideravelmente sua leitura pelo músico. Pode-se imaginar também que, na sua conhecida praticidade, Mozart evitaria qualquer trabalho desnecessário.

## **VII- As árias de J. Sperger e A. Müller como complementos do repertório para voz e contrabaixo *obbligato***

Das três árias para violone [ou contrabaixo] solista e voz escritas pelo compositor e contrabaixista alemão Johannes Sperger<sup>10</sup>, a ária *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* apresenta interesse semelhante à ária *Per questa bella mano* de Mozart. Tanto a linha da voz quanto a linha do contrabaixo apresentam partes importantes do ponto de vista da performance. Após um recitativo em Ré Menor (Ex. 7), o compositor faz grandes demandas ao contrabaixo, com uma introdução instrumental comparável à exposição do solista em um concerto clássico (Ex.8).

---

<sup>10</sup> Na literatura, Sperger raramente é citado com o nome duplo Johann Matthias Sperger, com o qual assinou apenas um tratado teórico aos 16 anos. Quanto às obras para violone, assinava sempre Giovanne (versão italiana de Johannes), sem sobrenomes (Cf. MEYER, 1969).

Ex. 7: Parte do canto na ária *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* para voz baixo com contrabaixo *obligato* de J. Sperger (veja os textos completos em italiano e português no Anexo III).

c.10

Voz Baixo

Se - le - ne, del tuo fuo - co non mi par - lar ne degl' af - fet - ti al - trui

Ex. 8: Introdução instrumental do contrabaixo *obligato* em *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* de J. Sperger.

c.38

Violone

*Selene, del tuo fuoco non mi parlar* [*Selene, não me fale do seu fogo*], concluída em 1801, foi baseada na ária de mesmo nome para soprano, composta dez anos antes. Não se sabe que circunstâncias levaram Sperger a elaborar essa transcrição, procedimento atípico para esse compositor, especialmente se levarmos em consideração o período de tempo de uma década que separa o original da nova versão. Entretanto, pode-se supor que a necessidade do compositor-intérprete de complementar o programa de um concerto que incluísse *Per questa bella mano* de Mozart, o tenha motivado a buscar a mesma formação desse escasso repertório para canto, contrabaixo e orquestra. O fato é que, nem a data de estréia de *Selene, del tuo fuoco non mi parlar*, nem informações sobre outros programas de concertos que incluíssem essa obra puderam ainda ser confirmadas ou, mesmo, pressupostas.

Independentemente das árias terem sido tocadas juntas por Sperger, essas duas obras juntas permitem, ao mesmo tempo, unidade e variedade, quando incluídas no mesmo programa. De fato, a ária bufa de Mozart exibe um estilo mais moderno, contrastando com a grandiosidade da ária séria de Sperger,<sup>11</sup> que tem o brilho barroco dos tímpanos e trompetes. Mas ambas traduzem estilos comuns à escola vienense clássica de composição. Outro fato a ser considerado é que, com uma duração inferior a dez minutos, *Per questa bella mano* é muito curta, o que constitui um obstáculo na contratação de contrabaixistas solistas em séries de concertos regulares de orquestras sinfônicas. Finalmente, essas duas árias constituem um conjunto mais substancial para divulgar esse importante repertório do contrabaixo solista.

O manuscrito original de Sperger, no qual foi baseada a primeira edição, atravessou quase dois séculos despercebido e encontra-se hoje na *Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern* em Schwerin, Alemanha.<sup>12</sup> Como na obra de Mozart, *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* foi escrita

<sup>11</sup> N.T. : Veja os textos em italiano e português de *Selene, del tuo fuoco* no Anexo III.

<sup>12</sup> Sign. Mus. 5129b [número de catalogação 5129b].

para o violone com afinação vienense. Esta edição que preparei para a Hofmeister (SPERGER, 1996)<sup>13</sup>, a primeira na história dessa obra, também contém três partes para o contrabaixo solista: uma para afinação solo, outra para afinação de orquestra e uma terceira com a notação especial para a afinação vienense.

Pouco mais de três décadas após Sperger ter composto *Selene, del tuo fuoco non mi parlar*, o reconhecido compositor de canções austríaco Adolph Müller (1801-1886) lançava em Viena mais uma obra original para voz baixo, contrabaixo *obligato* e orquestra (GLÖCKLER, 1998, p.2). *Lied an den Kontrabass* [Ode ao Contrabaixo], de 1833, é parte de *Der Carneval im Sommer - oder: Die bekehrten Verkehrten* [Carnaval no verão - ou os “pervertidos” convertidos], obra cênica semelhante ao *posse* (tipo de *singspiel*). Embora não apresente o grau de dificuldade das árias de Mozart e Sperger, torna-se uma opção de repertório providencial, que atende um círculo mais amplo de cantores e contrabaixistas, além de constituir-se numa interessante homenagem ao contrabaixo (MÜLLER, 1997).<sup>14</sup> Sob o ponto de vista pedagógico, a análise, aprendizagem e prática deste *lied* alegre e simples de Müller pode servir de preparação para um estudo posterior das árias de Mozart e Sperger.

Quando *Lied an den Kontrabass* foi composta, a antiga afinação em terças e quarta dos contrabaixos vienenses já havia sido substituída pela afinação em quartas utilizadas atualmente. Apesar da parte *obligato* da ária poder ser tocada sem problemas na afinação moderna em quartas, algumas passagens sugerem que a obra, contrariando a tendência de extinção do violone na primeira metade do século XIX, ainda havia sido escrita para a “antiga” afinação vienense. Por isso, nesta primeira edição da obra, também encomendada pela editora Hofmeister, e a exemplo das edições das árias de Mozart e Sperger, decidi pela inclusão de três opções de afinação para o contrabaixo.<sup>15</sup>

Finalmente, é preciso ressaltar que programações que incluam concertos tradicionais e concertos com práticas de performances históricas, como a afinação vienense do contrabaixo, por exemplo, não são incompatíveis. Diante dessa possibilidade é que gostaria de expressar minha preferência pela afinação vienense na apresentação dessas árias. Hoje, com a disponibilização das novas edições que incluem as notações de dedilhados, o receio em abordar a afinação vienense tende a diminuir bastante. Tanto o contrabaixista quanto o público merecem a reabilitação de uma prática de performance segundo a qual Mozart, Sperger e, provavelmente Müller, ouviram suas próprias árias.

### Referências bibliográficas:

- ALTMANN, Wolfgang. Mozarts Arie mit obligatem Kontrabass [Ária de Mozart com contrabaixo obligato]. *Der Kontrabass* [O Contrabaixo], n.3, Leipzig, 1929.
- DAUTHAGE, Max. Zum Geleite [Prefácio], *Mitteilungsblatt des Kontrabassisten-Bundes* [Ata da União dos contrabaixistas]. *Der Kontrabass* [O Contrabaixo], v.1, Leipzig, 1929.

<sup>13</sup> Além da versão para contrabaixo e piano (FH 2400), estão também disponíveis a partitura (FH 8109) e partes de orquestra (para aluguel somente).

<sup>14</sup> N.T.: Veja os textos em alemão e português da *Ode ao contrabaixo* no Anexo IV.

<sup>15</sup> Além da versão para contrabaixo e piano (FH 2530), estão também disponíveis a partitura (FH 8114) e partes de orquestra (para aluguel somente).

- \_\_\_\_\_. Zum Geleite [Prefácio] (Suplemento do v.1). *Der Kontrabass* [O Contrabaixo], v.3. Leipzig, 1929.
- \_\_\_\_\_. Über die Spielbarkeit einer Komposition von Mozart [Sobre a performance de uma composição de Mozart]: *Oesterreichische Musiker-Zeitung* [Jornal Austríaco de Música], n.6, 1922.
- FOCHT, Josef. *Der Wiener Kontrabass: Spieltechnik und Aufführungspraxis* [O Contrabaixo vienense: técnica e práticas de performance]. Musik und Instrumente. Tutzing: Hans Schneider, 1999.
- GLÖCKLER, Tobias. *Aria with obligato double bass by Mozart, Sperger and Müller*. The Edinburgh International Double Bass Festival '98. The University of Edinburgh, ago, 1998 (folheto).
- KÖCHEL. Ludwig Ritter von. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts* [Índice temático-cronológico de todas as obras de W.A. Mozart]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.
- KÖHLER, Karl-Heinz. Prefácio da edição facsímile de *Zauberflöte* [A Flauta Mágica]. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1979.
- KUNZE, Stefan. Neue Mozart-Ausgabe: Bericht über Mitarbeitertagung in Kassel. 29-30 Mai 1981, Privatdruck (nicht im Buch- und Musikalienhandel erschienen [Anais da convenção dos editores da NMA em Kassel, 29-30 de maio, 1981]. Kassel: 1984. (edição não comercial).
- GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG. *Die Musikforschung* [A Pesquisa Musical]. v.2, abril/jun, 1964. p.152-155.
- LEWIS, Nigel. *Paperchase: Mozart, Beethoven, Bach... the search for their lost music*. Londres: Hamish Hamilton, 1981.
- MEIER, Adolf. *Konzertante Musik in der Wiener Klassik*. Munique: Musikverlag Emil Katzbichler, 1969.
- MORTON, Mark. The Latest score. *Per questa bella mano*, KV612. *Bass World, The Journal of the International Society of Bassists*. Dallas, EUA. v.21, n.2, 1996. p.52-54.
- MOZART, W. A. *Per questa bella mano*. Transcrição para piano, voz e contrabaixo ad libitum, ed. G.F. Ghedini. New York: International, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Per questa bella mano*. Partes de voz, contrabaixo e orquestra (FH 8140), ed. Tobias Glöckler. Leipzig: F. Hofmeister, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Per questa bella mano*. Partes de voz, contrabaixo e piano (FH 2356), ed. Tobias Glöckler. Leipzig: F. Hofmeister, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Per questa bella mano* K.612. In: Neue Mozart-Ausgabe. Ed. Stefan Kunze. Série II, Werkgruppe 7, v.4. Kassel: NMA, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Per questa bella mano* K.612. Partitura (n.4350). Offenbach am Main, Alemanha: Johann André, 1822?.
- \_\_\_\_\_. *Per questa bella mano* K.612. Partes de voz, contrabaixo ou violoncelo e piano (n.7196). Offenbach am Main, Alemanha: Johann André, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Verzeichnis aller meiner Werke* [Índice de todas as minhas obras]. Viena: E.H. Mueller v. Asow, 1965.
- MÜLLER, Adolph. *Lied an den Contrabass*. Partes de voz, contrabaixo e piano (FH 2530), ed. Tobias Glöckler. Leipzig: F. Hofmeister, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Lied an den Contrabass*. Partitura (FH 8114), ed. Tobias Glöckler. Leipzig: F. Hofmeister, 1997.
- PLANYAVSKY, Alfred. *Geschichte des Kontrabasses* [História do Contrabaixo]. Tutzing: Hans Schneider, 1984.
- \_\_\_\_\_. Mozarts Arie mit obligatem Kontrabass [Ária de Mozart com contrabaixo obrigato] In: *Mozart-Jahrbuch 1971/72* [Mozart-Anuário, 1971-1972]. Salzburgo: 1973.
- POHL, Carl Ferdinand. *Joseph Haydn*. v.2. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1882.
- RIEMANN MUSIKLEXIKON. Sachteil [Índice de termos musicais], Bibliotheken-Berlin [Biblioteca-Berlim]. Mainz: B. Schott's Svhne, 1967.
- SPERGER, Johannes. *Selene, del tuo fuoco non mi parlare*. Partes de voz, contrabaixo e piano (FH 2400), ed. Tobias Glöckler. Leipzig: F. Hofmeister, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Selene, del tuo fuoco non mi parlare*. Partitura (FH 8109), ed. Tobias Glöckler. Leipzig: F. Hofmeister, 1996.

## ANEXO I: Obras editadas por Tobias Glöckler pela Friedrich Hofmeister Music Publishers

### Voz, contrabaixo obrigato e acompanhamento:

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Per questa bella mano* (KV 612), *Aria for Bass, Obligato Double Bass and Orchestra*. Nova edição baseada no manuscrito autografado redescoberto. # FH 2356: Partes de piano, voz e contrabaixo (em afinações de orquestra, solo e afinação vienense). # FH 8140: Partitura. Partes de orquestra: somente para aluguel.

SPERGER, Johannes. *Selene, del tuo fuoco non mi parlar, Recitative and Aria for Bass, Obligato Double Bass and Orchestra*. Primeira edição. # FH 2400: Partes de piano, voz e contrabaixo (em afinações de orquestra, solo e afinação vienense). # FH 8114: Partitura. Partes de orquestra: somente para aluguel.

MÜLLER, Adolph. *Ode to the Double Bass for Bass, Obligato Double Bass and Orchestra*. Primeira edição. # FH 2530: Partes de piano, voz e contrabaixo (em afinações de orquestra, solo e afinação vienense). # FH 8114: Partitura. Partes de orquestra: somente para aluguel.

**Contrabaixo sem acompanhamento:**

TELEMANN, Georg Philipp. *Sonata*. Edição baseada na *Sonata para Viola da Gamba* do "Getreue Music-Meister". # FH 2141.

**Contrabaixo e piano:**

DAUTHAGE, Max. *Andante*. # FH 2261: Parte de contrabaixo e duas partes de piano (para afinação solo e de orquestra do contrabaixo).

**Quarteto de Contrabaixos:**

BACH, Johann Sebastian. *A arte da fuga, Contrapunctus I, III and XII, Chorale "Quando estamos em grande necessidade"*. # FH 2587: Partitura e partes.

DAUTHAGE, Max. *Andante*. #FH 2260: Partitura e partes.

## **ANEXO II: Textos em italiano e português de *Per questa bella mano* de W. A. Mozart**

### ***Per questa bella mano***

*Per questa bella mano,  
Per questi vaghi rai, Giuro, mio ben,  
Che mai non amerò che te.  
L' aure, le piante, i sassi,  
Che i miei sospir ben sanno,  
A te qual sia diranno La mia costante fè.  
Volgi lieti, o fieri sguardi,  
Dimmi pur che m'odi o m'ami!  
Sempre acceso ai dolci dardi,  
Sempre tuo vo'cho mi chiami,  
Ne cangiar puo terra o cielo  
Qua desio che vive in me."*

### ***Por sua adorável mão***

Por sua adorável mão,  
Por seus lindos olhos, Juro, querida,  
Que nunca amarei outro alguém além de ti.  
A brisa, as plantas, as pedras,  
Que conhecem bem meus suspiros,  
Te dirão de minha lealdade constante.  
Volte a sorrir, oh sério semblante,  
E diga-me se me odeias ou se me amas!  
Seu terno olhar me conquistou,  
Quero que me chame seu para sempre,  
Nem a terra nem o céu poderia mudar  
Esse desejo que em mim habita.

## **ANEXO III: Textos em italiano e português de *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* de J. Sperger**

### ***Selene, del tuo fuoco non mi parlar***

*(Recitativo)*  
Selene, del tuo fuoco non mi parlar  
ne degl' affetti altrui  
Non piu amante qual fui gueriero io sono,  
Torno al costume antico  
Chi trattien le mie glorie  
E mio nemico.

### ***Selene, não me fale do seu fogo***

*(Recitativo)*  
Selene, não me fale do seu fogo  
nem das paixões dos outros  
Não sou mais amante do que fui soldado  
volto-me ao antigo costume  
Quem atravessar no caminho de minha glória  
Será meu inimigo.

(Aria)

A trionfar mi chiama un bel desio d'onore  
e già sopra il mio core comincio a trionfar.

Con generosa brama fra i rieschi e le ruine  
di nuovi allori il crine io volo a circondar.

(Ária)

Ao triunfo me chama um desejo ardente de honra  
e me regozijo com a derrota do meu coração

Despreendido me apresso na minha ruína  
e com os louros da vitória me corôo.

## ANEXO IV: Textos em alemão e português de *Lied an den Contrabass* de Adolph Müller

### *Lied an den Contrabass*

1. Schätzchen, ich umarme Dich,  
schmeichle Dir mit sanftem Strich,  
denn Du bist mein Zeitvertreib,  
brumme nur, mein trautes Weib.

Mag die Nachtigall verstummen,  
mich entzückt Dein süßes Brummen,  
darum liebes Weibchen, brumm, brumm, brumm ...

2. Du bist meine zarte Braut;  
wenn noch kaum der Morgen graut,  
fass' am Schwanenhals ich Dich,  
Dein Gebrumm entzückt mich.

Böse Weiber soll'n verstummen,  
aber Du magst immer brummen,  
darum liebes Weibchen, brumm, brumm, brumm...

3. Steh ich so bei Dir allein,  
abends bei dem Mondenschein,  
bleiben, die vorübergehn,  
mit Entzücken horchend stehn.

Liebeseufzer selbst verstummen,  
fängst Du zärtlich an zu brummen,  
darum liebes Weibchen, brumm, brumm, brumm ...

### *Ode ao Contrabaixo*

1. Querido, venha para meu abraço,  
é como acariciar um lindo rosto,  
pois longe de mim, o tempo  
é como seu murmúrio, amor divino.

Enquanto o rouxinol repousa,  
amo seu canto, que é mais doce,  
por isso, meu contrabaixo, tum, tum, tum ...

2. Contrabaixo, companheiro  
dedilhando ao longo do seu braço,  
na amplidão de um final de tarde  
o grave som se transforma em canção.

Se as moças não mais cantassem,  
sua voz para sempre ressoaria,  
por isso, meu contrabaixo, tum, tum, tum ...

3. Quando estou só com você,  
tocando à noite, sob o luar,  
os passantes param, admirados,  
imersos em pensamentos, a sonhar.

Os suspiros de amor se calam,  
tão logo começo a te dedilhar  
por isso, meu contrabaixo, tum, tum, tum ...

---

**Tobias Glöckler** é contrabaixista solista da Filarmônica de Dresden. Tem apresentado trabalhos em diversos congressos mundiais da *International Society of Bassists* e congressos europeus de contrabaixo. Editor musical da *Friedrich Hofmeister*, publicou as obras listadas no Anexo I e gravou o CD *Arien mit obligaten Kontrabass* (Dresden, Alemanha: White House Records, 1998) que inclui as árias de Mozart, Sperger e Müller abordadas nesse artigo.