

O *Concerto N.1 para Contrabaixo e Orquestra* de F. A. Hoffmeister: aspectos históricos, analíticos e de performance

Tobias Glöckler (Orquestra Filarmônica de Dresden, Dresden, Alemanha)
gloeckle@Rcs1.urz.tu-dresden.de

Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte) e
Larissa Cerqueira (UFMG, Belo Horizonte)
ffborem@ufmg.br
lariagostini@yahoo.com.br

Resumo: Estudo histórico, analítico e de práticas de performance sobre o *Concerto N.1 para Contrabaixo e Orquestra* (c.1785) do compositor alemão Franz Anton Hoffmeister, um dos principais integrantes do classicismo vienense. Aborda o contexto da escrita para o *violone* vienense (ou contrabaixo vienense) afinado em terças e quarta-justa e analisa traços composicionais do compositor recorrentes em outras de suas obras. Discute aspectos do manuscrito, da edição de 1966 e da edição de 2002.

Palavras-chave: Franz Anton Hoffmeister, contrabaixo, *violone* vienense, práticas de performance, edição musical.

F. A. Hoffmeister's *Concerto N.1 for Double Bass and Orchestra*: historical, analitical and performance aspects

Abstract: Study on the historical, analytical and performance practice aspects of the *Concerto N.1 for Double Bass and Orchestra* by German composer Franz Anton Hoffmeister, a leading figure of the classic Vienna. It deals with the context of the writing for the Viennese *violone* (or Viennese double bass) and its third-fourth tuning and some of Hoffmeister's compositional traits found in other of his works. It discusses aspects of the manuscript, of the 1966 edition and the 2002 edition.

Keywords: Franz Anton Hoffmeister, double bass, Viennese *violone*, performance practices, music edition.

1 - Introdução

Não ter ouvido falar da música de Hoffmeister é algo comum até mesmo entre os frequentadores mais assíduos das salas tradicionais de concertos sinfônicos. Isto ocorre porque, de uma forma um tanto injusta e negligente, o repertório vigente parece ignorar compositores que não se encontram entre os mais reconhecidos de uma determinada época ou que não têm sido incluídos no decorrer da história nas programações sinfônicas ou de câmara tradicionais. É o caso do compositor Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), amigo íntimo de Mozart, que apesar de não deixar uma herança musical de calibre comparável à do famoso colega, produziu uma obra importante, que inclui memoráveis concertos para solistas. O objetivo deste artigo é apresentar dados recentes dos pontos de vista histórico, composicional e de performance sobre o seu *Concerto n.1 para Contrabaixo e Orquestra*, uma das obras do período clássico para o contrabaixo solista¹ mais tocadas.

¹ NOTA DOS TRADUTORES: Até meados do século XIX, predominaram dois tipos de instrumentos graves associados ao instrumento que hoje é conhecido como contrabaixo acústico: o contrabaixo da família do violino e o contrabaixo da família das *gambas*, ambos muitas vezes chamados de *violone* em diferentes partes da Europa (veja o capítulo *The problematic identity of the violone* em DREYFUS, 1987). No período clássico, especialmente em Viena, predominou o *violone* solista, ou *violone* vienense, da família da *gamba* (com trastes, 5 cordas), que é o instrumento tratado neste artigo.

2 - Os *Concertos* para viola e contrabaixo de Hoffmeister

A grande preferência instrumental de Hoffmeister foi a flauta, para a qual escreveu não menos que 25 concertos, e depois o piano, com 14 concertos. Além disso, deixou cerca de 20 concertos para outros instrumentos solistas, que contemplam não apenas instrumentos solistas tradicionais, como o violino ou o violoncelo, mas também aqueles de repertório mais reduzido, como a trompa e o fagote ou, ainda, cujo potencial solístico não havia sido descoberto pela grande maioria dos compositores, como a harpa e o contrabaixo (WEINMANN, 2001, p.598-600). Ironicamente, são as obras “exóticas”, como o *Concerto para Viola em Ré Maior* ou o *Concerto para Contrabaixo N.1* que principalmente mantêm o nome de Hoffmeister presente nos palcos de concertos. Essas obras são também muito importantes tanto pedagógica quanto musicalmente na formação do estilo clássico de instrumentistas solistas e de orquestra. No caso da viola, O *Concerto em Ré Maior para Viola* de Hoffmeister e o *Concerto em Ré Maior para Viola* de Carl Stamitz são considerados dois dos melhores exemplos do repertório deste instrumento da Escola Clássica de Viena e, por isso, são bastante solicitados em audições e exames de orquestra. Da mesma forma, ao lado do *Concerto para Contrabaixo* de Johann Baptist Vanhal e dos dois *Concertos para Contrabaixo* de Karl Ditters von Dittersdorf, o *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister faz parte do repertório solístico clássico mais requisitado aos contrabaixistas. A relativa obsessão pelo *Concerto N.2* de Dittersdorf (Krebs Verz.172) em exames e audições de contrabaixo que se observa na Alemanha (e, aparentemente, apenas neste país) deveria ser acompanhada de uma reconsideração sobre a forma de tocá-lo, não só em relação às graves intervenções na substância musical e tonalidade da obra (Mi Maior) após a primeira edição de Tischer-Zeitz de 1938, quanto em relação às práticas do *violone* vienense.

3 - Peculiaridades da vida musical vienense na segunda metade do século XVIII

É difícil, hoje, imaginar um período musical em que os mais reconhecidos compositores dedicavam obras virtuosísticas ao contrabaixo solista. Obras de câmara (como divertimentos, trios, quartetos) e orquestrais (como sinfonias, óperas), nas quais esse instrumento era contemplado com trechos de destaque, cujas performances eram apreciadas e reconhecidas com entusiasmo pelo público. O que hoje parece quase inconcebível, pois o contrabaixo ainda é identificado por muitos como um instrumento de acompanhamento apenas, já era uma realidade em Viena e suas redondezas há menos de 250 anos.

O ponto de partida para compreender esse grande florescimento do contrabaixo solista, ocorrido entre 1760 e 1790, aproximadamente, foi a predominância de algumas particularidades da vida musical vienense. Primeiro, ao contrário de outras regiões do Império dos Habsburgos, parecia haver em Viena um gosto especial pela sonoridade grave, ilustrada pelo enorme repertório que favorece este registro, especialmente na música sacra, em que se percebe uma presença marcante do contrabaixo. Nas missas diárias das igrejas vienenses, ao lado do órgão, que ainda funcionava como um contínuo à maneira barroca, o contrabaixo (da família do violino) ou o *violone* (da família das *gambas*) eram os instrumentos graves preferidos no assim chamado “Trio de Igreja” (*Kirchentrio*), cuja formação geralmente se completava com dois violinos nas vozes agudas. Até mesmo em formações orquestrais maiores, o apoio do violoncelo ou do fagote, ao contrário do que muitos ainda hoje pensam e praticam, não era considerada uma instrumentação obrigatória (PLANYASKY, 1984, p.272-275; BIBA, 1971, p.7-79). Essa posição de destaque e responsabilidade instrumental, sem dúvida, contribuiu para o desenvolvimento do alto nível técnico de performance a que chegou o contrabaixo vienense na época.

Segundo, deve-se considerar o desenvolvimento do gênero *Divertimento a tre*, que se estabeleceu por volta de 1760, como subproduto das orquestras aristocráticas e de capelas. Sua instrumentação variável geralmente designava duas vozes agudas acompanhadas pelo contrabaixo em obras nas quais se destacava um momento de caráter improvisatório, com padrões harmônicos claros, mas sem regras rígidas quanto ao andamento (FOCHT, 1999, p.3-12, 43, 154). A prática de se criar uma voz grave e simplificada sobre a parte notada era muito comum, ao mesmo tempo em que a delimitação entre a música de concerto e a música para se dançar (geralmente não notada em partituras) era muito tênue. Assim, pode-se imaginar que músicos jovens e talentosos tenham aproveitado essa liberdade de experimentação com grande prazer e fantasia, o que pode ter levado à prática de uma performance cada vez mais virtuosística no contrabaixo.

Finalmente, a afinação das cordas do contrabaixo no esquema Lá₁-Ré₂-Fá₂-Lá₂, *scordatura* hoje chamada de “afinação vienense”, ou do *violone* vienense (Ex.1) à qual uma quinta corda podia ser acrescentada (afinada em Fá₁ e chamada “quinta corda vienense”) para ampliar a região mais grave, mas raramente usada em obras solísticas. A afinação solista do *violone* vienense, que foi tratada em detalhe na língua portuguesa no primeiro volume de *Per Musi* (GLÖCKLER, 2000, p.25-39) e na língua inglesa no periódico *Double Bassist* (GLÖCKLER, 2003, p.60-63; GLÖCKLER, 2004, p.54-59), será discutida mais à frente.²



Ex.1 - Afinação em quartas e terças do *violone* vienense.

4 - O precursor Haydn e seu *Concerto para Contrabaixo* (c. 1763)

O desenvolvimento das técnicas de performance do contrabaixo verificado no âmbito vienense foi impulsionado em um curto espaço de tempo por ninguém menos que Franz Joseph Haydn. Em 1763, este gênio do classicismo escreveu o *Concerto para Contrabaixo em Ré maior Hob. VII 1*, obra hoje desaparecida e que, indubitavelmente, ocuparia lugar de destaque na literatura solística do instrumento. Infelizmente, restam poucas esperanças de que o concerto seja reencontrado, como ocorreu com a fantástica descoberta, em 1961, do seu *Concerto para Violoncelo em Dó maior*. No caso do contrabaixo, o quadro não é promissor, pois a casa de Haydn em Eisenstadt, na Áustria, foi incendiada pelo menos em duas ocasiões. Vários manuscritos de Haydn foram preservados e cópias de partituras da época foram meticulosamente coletadas e avaliadas. Mas apenas os dois primeiros compassos do início do tema do Primeiro Movimento do *Concerto para Contrabaixo N.1* chegaram até nós (Ex.2). Haydn, com o próprio punho, registrou esse *incipit* no seu assim chamado *Catálogo de criação* (*Entwurfskatalog*), que hoje se encontra na *Preußische Staatsbibliothek* em Berlin (Sign: Mus. ms. theor. Kat 607).³ A anotação da data no manuscrito - 1763 - permite-nos concluir que o seu *Concerto para Contrabaixo* foi o primeiro concerto clássico para contrabaixo, marcando o início de uma

² NOTA DOS TRADUTORES: Nos artigos publicados na *Double Basist*, GLÖCKLER (2003; 2004) introduz as práticas de performance do *violone* vienense, abordando aspectos históricos, a notação para a afinação vienense, as técnicas de mão esquerda e direita, harmônicos, *bariolage*, cordas de tripa e escolha de cordas, colocação e performance com trastes, dedilhado e arcos de período.

³ Ver também FOCHT (1999, p.105) e MORTON (1997, p.26-38).

geração de compositores, alguns de fora do círculo de Viena, que reconheceu no instrumento o seu potencial solístico. Além do próprio F. Haydn e F. A. Hoffmeister, destacaram-se neste grupo Michael Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Vanhal, W. A. Mozart, Anton Zimmermann, Wenzel Pichl, Johannes Sperger, Leopold Koželuch, Johann Georg Hindle, Karl von Kohaut e o italiano Antonio Capuzzi.⁴



Ex.2 - *Incipit* do *Concerto para Contrabaixo N.1* de F. J. Haydn (c. 1763), escrito para o *violone vienense* com quatro cordas afinado como um acorde de Ré Maior na primeira inversão (veja Ex.1 acima).

5 - F. A. Hoffmeister e seus *Concertos para Contrabaixo*

Franz Anton Hoffmeister nasceu em Rottenburg am Neckar, Alemanha, em 1754 e mudou-se para Viena aos 14 anos, onde iniciou o curso de Direito, do qual logo desistiu por causa da música. Além de sua atividade como pequeno editor,⁵ escreveu música em quase todos os gêneros musicais. Hoffmeister dirigiu algumas pequenas editoras musicais, com mais ou menos sucesso. Fundou, entre outras, a “Bureau de Musique” em Leipzig, que mais tarde alcançou prestígio mundial como C.F. Peter, publicando obras de amigos em Viena, como F. Haydn e W.A. Mozart (WEINMANN, 1982; HAUSNER, 1990, p.155-162). Assim como Mozart e Beethoven, tornou-se muito popular tanto entre o público quanto com os patronos de concertos. O grande número de obras publicadas, ainda em vida, incluindo muitas publicações pirateadas e não autorizadas, levam à suposição de que Hoffmeister era um dos compositores mais tocados na Viena Clássica. Sua música de câmara e para solistas tiveram um sucesso extraordinário em toda a Europa, o que parece não deixar dúvidas quanto à qualidade de sua escrita. Ao todo, Hoffmeister deixou três *Concertos para contrabaixo*, provavelmente compostos em Viena por volta de 1785. Os manuscritos dos dois primeiros concertos encontram-se nos arquivos da Sociedade dos Músicos em Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde*): o *Concerto N.1* catalogado como Sign. IX 6394 e o *Concerto N.2* catalogado como Sign. IX 6393. Já o *Concerto N.3* encontra-se em Schwerin, na Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, catalogado como Sign. Mus.2850.

Não há como comprovar a cronologia das obras, pois na época era prática não datar nem numerar os concertos. Até hoje, ainda não há um catálogo confiável da obra completa de Hoffmeister. Essa enumeração foi baseada em ADAMS (1983, p.95). Já MEIER (1969, p.168-170) tem opinião contrária à dele e apresenta outra numeração. Finalmente, FOCHT (1999, p. 111) concorda com Méier, embora questione esta numeração. Para evitar mais confusões, será adotada aqui a mesma numeração dos *Concertos para Contrabaixo*, utilizada nas edições anteriores.

⁴ Há controvérsias sobre a autoria de Antonio Capuzzi em relação ao famoso concerto que lhe foi atribuído.

⁵ NOTA DOS TRADUTORES: O nome Hoffmeister também está associado a uma outra editora de partituras. Muito maior, sediada em Leipzig e conhecida dos músicos de hoje como Friedrich Hoffmeister Musikverlag, esta pertenceu ao historiador alemão Friedrich Hoffmeister (1782-1864) (SADIE, 1988, p.344-345).

6 - O *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister

A riqueza de invenção melódica, as exigências técnicas e a adequação dos andamentos à mecânica do instrumento fazem do *Concerto para Contrabaixo N.1* o mais tocado dos concertos para contrabaixo de Hoffmeister. A obra é um exemplo da escrita idiomática da virtuosidade natural desenvolvida pelos compositores da Viena Clássica para o maior instrumento de cordas. Pouco se sabe sobre as circunstâncias da criação e estréia do *Concerto N.1*, mas é provável que o compositor tenha sido inspirado nas performances de dois dos mais famosos contrabaixistas naquela época em Viena: ou Josef Kämpfer (1735-após 1797), que trabalhava com F. J. Haydn, ou Friedrich Pischelberger (1741-1813), para quem Mozart escreveu a conhecida ária para voz grave, contrabaixo *obligatto* e orquestra *Per questa bella mano* KV 612 (MOZART, 1965). O *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister tornou-se muito conhecido e acessível no mundo moderno graças à sua primeira edição, que se deu somente em 1966, numa iniciativa de Konrad Siebach, em Leipzig (Ed. Friedrich Hofmeister Musikverlag Nr. 7389). Antes disso, a obra era divulgada somente em círculos mais restritos, geralmente entre contrabaixistas e em recitais privados.

Hoje, quase 40 anos após a primeira publicação, parece legítimo questionar-se a prática editorial da época. Dentro do novo panorama da música tratada e apresentada como objeto passível de pesquisa, da qual podem usufruir não apenas os grupos especializados em música antiga, mas também os músicos e o público em geral, espera-se mais de uma nova edição comentada. Depois do predomínio, por décadas, da prática de edição de arranjos “romantizados” e muitas vezes arbitrários, há entre os músicos uma grande necessidade de se conhecer as fontes e as práticas de performance. Muitas vezes, a edição de seqüências originais inteiras depende fundamentalmente de detalhes contidos na partitura original. A partir dessa premissa, coloca-se a questão sobre se o que hoje conhecemos como o *Concerto N.1* de Hoffmeister foi realmente escrito pelo compositor da forma como foi apresentado na edição de 1966.

7 - Discrepâncias entre a primeira edição e o original

Ao se comparar o manuscrito do *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister com a primeira edição, fica claro que, em algumas partes, esta difere profundamente do original. Embora não haja um motivo aparente, é provável que o editor tenha elaborado um arranjo pessoal a partir da mesma fonte primária disponível hoje, fonte que foi mencionada em uma revisão da primeira edição (hg. von Th. Schicke, Hofmeister, FH 2772, 1999).

Um exemplo particularmente gritante destas modificações ocorre quando o início do material temático da Exposição é apresentado pelo solista no Primeiro Movimento, a partir do c.28. Para os que conhecem apenas a edição de 1966, a semibreve que marca a entrada do solista no c.28 soa um tanto monótona e pouco relevante para iniciar um concerto, especialmente se comparado ao que vem no restante da obra (Ex.3a). Ao se consultar o original (Ex.3b), verifica-se com surpresa que, na primeira edição, uma apojatura que antecede a semibreve e uma seqüência de quatro semicolcheias foram simplesmente excluídas! ⁶ São exatamente essas semicolcheias que tornam o motivo da abertura do Primeiro Movimento mais adequado para o início de um concerto solo.



Ex.3a - Tema inicial do Concerto N.1 de Hoffmeister (c.28) na edição de Konrad Siebach (1966).



Ex.3b - Tema inicial do Concerto N.1 de Hoffmeister (c.28) no manuscrito original.

Independente disso, seria apropriado introduzir-se, de acordo com as práticas de performance da época, algum tipo de ornamentação entre notas longas, como é o caso da semibreve e mínima pontuada no início da parte do solista, procedimento que o próprio Hoffmeister deixou anotado em lugares muito semelhantes em outros concertos.

“Reconstruído” dessa forma, o tema revela-se mais interessante se comparado ao tema que aparece na primeira edição: elegante, ritmicamente mais rico e mais dentro do espírito virtuosístico de Viena na sua finalização. De fato, as notas longas características do tema inicial, normalmente acompanhadas por um movimento de colcheias em terças, parecem ser um motivo recorrente em Hoffmeister. Alguns paralelos podem ser estabelecidos tanto com os *Concertos para Contrabaixo N.2* e *N.3*, quanto com o *Concerto para Viola*, mostrando a prática comum na época de reciclagem de temas e motivos pelo próprio compositor.

No c.108 do Mov.1 do *Concerto para Contrabaixo N.2* (Ex.4a) observa-se, na linha do solista, um movimento triádico descendente da tônica para a dominante e depois em grau conjunto até a terça.



Ex.4a - *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister (c.108).

No c.103 do *Concerto para Contrabaixo N.2* (Ex.4b), o ritmo inicial é diferente, mas é também iniciado por uma semibreve, agora precedida de uma apojatura de oitava e ainda incluindo o movimento descendente da tônica para a dominante e, depois, em grau conjunto até a medianta.



Ex.4b - *Concerto para Contrabaixo N.2* de Hoffmeister (c.103).

No c.132 do *Concerto para Contrabaixo N.3* (Ex.4c), Hoffmeister também recorre às duas semibreves do *Concerto para Contrabaixo N.2* e, por meio de uma apojetura da subdominante, chega-se também à medianta descendentemente.



Ex.4c - *Concerto para Contrabaixo N.3* de Hoffmeister (c.132).

Finalmente, no c.117 do *Concerto para Viola* (Ex.4d), Hoffmeister também utiliza estas duas semibreves e o movimento triádico descendente, desta vez recorrendo à ornamentação de apojeturas de oitavas sobre a tônica e a dominante e um *grupeto* sobre a medianta.



Ex.4d - *Concerto para Viola* de Hoffmeister (c.117).

Observam-se ainda nos exemplos comparativos acima a recorrente forma de acompanhamento em terças paralelas e o discreto baixo em semínimas típico do classicismo de Hoffmeister.

Outra prática de performance comum no período clássico era a notação simplificada de passagens a serem arpejadas, indicadas apenas como acordes, numa espécie de “taquigrafia”. Ao se deparar apenas com a base harmônica deixada pelo compositor, o solista ficava livre para decidir sobre a escolha de notas, ritmo e articulação dos arpejos. Um exemplo ocorre nos c.78-80 do Mov.1 do *Concerto para Contrabaixo N.1*, em cujo manuscrito pode-se observar esta notação simplificada: mínimas e semínimas em uma seqüência de acordes de três notas (Ex.5b). Embora dentro de uma concepção romantizada, muitos ainda tentam tocar literalmente estes acordes. A realização deste trecho, respeitando uma tradição de improvisação da época, deve ter uma abordagem melódica e não harmônica. O Ex.5b mostra algumas opções de realização destes acordes. Na edição de 2002, foi incluída uma sugestão de realização desta passagem (Ex.5c)



Ex.5a - Notação em acordes no *Concerto N.1 para Contrabaixo* de Hoffmeister (c.78-80) de passagem a ser arpejada.



Ex.5b - Algumas opções de realização da notação em acordes do c.78 do *Concerto N.1 para Contrabaixo* de Hoffmeister.

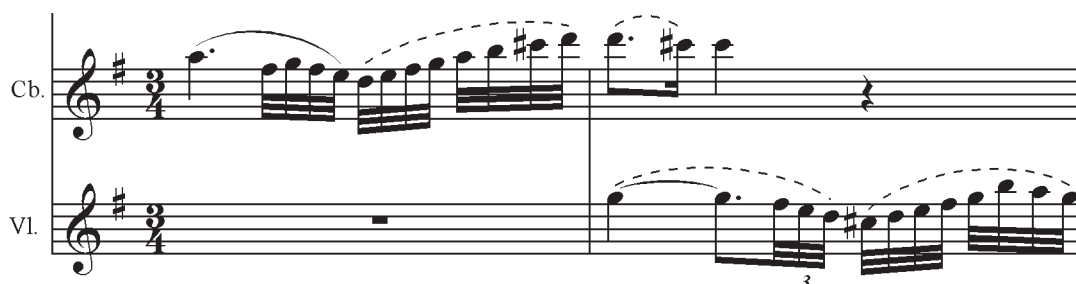


Ex.5c - Realização de acordes no *Concerto N.1 para Contrabaixo* de Hoffmeister (c.78-80) na edição da G. Henle Verlag (2002).

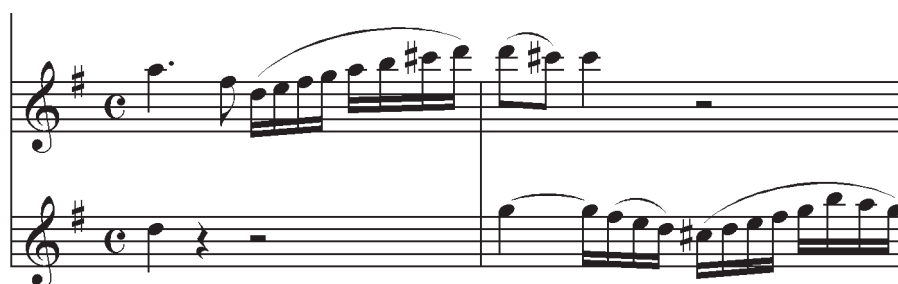
8 - O *Adagio* com violino *obligatto*

O *Segundo Movimento* do *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister reserva uma surpresa para o público, que esperaria receber apenas um solista no palco. O compositor, inusitadamente, inclui no segundo movimento um violino *obligatto* ao lado do contrabaixo para criar a atmosfera de um concerto duplo, cujos diálogos, em diversos trechos, são de natureza canônica. O procedimento composicional de adicionar um solista “convidado” em um dos movimentos de concerto é um traço característico da escrita de Hoffmeister, e pode ser encontrado em outras obras como o *Concerto para Viola*. Novamente observamos no estilo composicional de Hoffmeister a prática da época de o compositor visitar seus materiais temáticos. O diálogo entre o contrabaixo e o violino no *Adagio* do *Concerto para Contrabaixo N.1* (Ex.6a) é quase idêntico ao jogo de pergunta e resposta entre os solistas que ocorre no *Concerto para Duas Flautas Op. 64* (Ex.6b). Um outro exemplo em que se pode apreciar este procedimento de Hoffmeister ocorre na utilização de fraseado muito semelhante ao utilizado nestes diálogos no Mov. II do *Concerto para Viola em Ré Maior* (Ex.6c). Este paralelismo temático entre diferentes obras de Hoffmeister também ocorre entre os terceiros movimentos do *Concerto para Contrabaixo*

N.1 I e do *Concerto para Contrabaixo N.3*, em que o tema do refrão do rondó de um aparece levemente modificado no outro.



Ex.6a - Diálogo entre o contrabaixo e o violino no Mov.II do *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister (c.23)

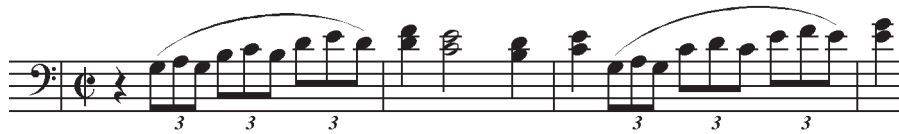


Ex.6b - Diálogo entre as flautas solistas no Mov.II do *Concerto para Duas Flautas* de Hoffmeister (c.28)



Ex.6c - Reutilização de material temático por Hoffmeister no Mov.II do *Concerto para Viola em Ré Maior* (c.38)

Na edição de 1966, há diversas intervenções arbitrárias do editor. Talvez a mais grave seja a exclusão da parte do violino *obligatto*, transformando o elaborado diálogo do *Adagio* em um monólogo, no qual o contrabaixo tem de responder a si mesmo no lugar de interagir com a voz do violino. Uma alternativa para não se utilizar o violino e preservar sua voz na textura composicional teria sido incluir sua parte na parte do piano. Outra mudança lamentável é que todo esse andamento lento foi transposto um tom acima (Sol maior ao invés de Fá maior) e vários de seus compassos foram suprimidos. Já no Terceiro Movimento da edição de 1966, apesar de as intervenções sobre a partitura original terem sido menos brutais, houve várias instâncias de simplificação sem uma necessidade plausível. Nos c.191-195, por exemplo, observa-se uma tentativa do editor, bem ao gosto romantizado ainda predominante na década de 1960, de “melhorar” passagens virtuosísticas características, transformando os arpejos ornamentados por bordaduras (Ex.7b) em pesadas semínimas (Ex.7b). Em outro exemplo, as cordas duplas da seqüência que se segue a este trecho foram suprimidas ou alteradas, ainda que não tenham comprometido a execução. Finalmente, algumas passagens em *tutti* foram encurtadas e, em alguns outros trechos, compassos foram acrescentados.



do ponto de vista da técnica de mão esquerda, quanto das sonoridades dos harmônicos naturais e do brilho das cordas soltas. Por outro lado, as partes da orquestra estão em Mi bemol maior. Essa diferença se deve à prática comum da época, na qual o solista afinava o contrabaixo um semitom acima do usual, deixando suas cordas mais tensas e, por isso, mais brilhantes e com uma articulação mais clara. Assim, apesar de tocar em Ré maior, o solista soava em Mi bemol maior. Uma vez que essa *scordatura* de semitom não é mais praticada hoje em dia, foi também necessário, para a nova edição, transcrever o acompanhamento para Ré maior. A parte do contrabaixo junto com a redução de piano permite uma visão do todo do original, redução que mantém a tradição da época de trazer notada a parte do solista sempre na clave de sol. Por isso, no caso da presente redução para piano, a parte do contrabaixo aparece transposta duas oitavas acima do que realmente soa, o que não significa que a parte será tocada naquela altura, e com deixas das partes *tutti* para referência do solista.

Deve-se observar que muitos destes detalhes de performance não costumavam ser anotados nas partituras originais, pois eram óbvios para os músicos da época. Além dos arpejos mencionados acima (Ex.5a, 5b e 5c acima), isso vale também para ornamentos e sinais de articulação, como ligaduras, *staccati* etc. em passagens nas quais os instrumentistas “devem saber como aplicar ligaduras e ou desligar notas nos lugares apropriados e com bom gosto”, como afirmou Leopold MOZART (1756) no seu tratado. Por isso, alguns ornamentos e ligaduras foram acrescentados cuidadosamente em parênteses na nova edição, para facilitar sua realização por músicos modernos, uma vez que muitos ainda não se familiarizaram com esta prática histórica. Demais diferenças em relação ao original encontram-se entre colchetes e nos lugares onde há imprecisões e ambigüidades no original, como a colocação de ligaduras e sinais de staccato, foram tomadas decisões musicalmente lógicas ou baseadas em simetria.

10 - Cadências

Na prática musical do classicismo, era comum o solista contribuir com suas próprias idéias durante a performance. Um momento que o público especialmente aguardava era a realização de cadências virtuosísticas de natureza improvisatória, em que o solista mostraria suas habilidades, muitas vezes não exploradas (ou reveladas) na escrita do compositor, o que explica o fato de que a maioria delas não tenha chegado até nós. Somente instrumentistas negligentes ou amadores evitariam colocar à prova sua virtuosidade e capacidade de improvisar sobre os temas de um concerto, como exemplificou FOCHT (1999, p.112) em relação ao *Concerto N.2*. Era comum o solista elaborar suas próprias cadências. Teoricamente, a possibilidade de se tocar o *Concerto para Contrabaixo N.1* sem cadências seria uma alternativa sugerida pela notação “Vi = de” indicada no manuscrito da partitura. Se por um lado, o alto nível técnico dos músicos profissionais de hoje torna quase inconcebível uma performance da obra sem cadências, por outro se perdeu a tradição dos instrumentistas de escrevê-las. Por isso, foram compostas novas cadências virtuosísticas para os três movimentos nessa nova edição do *Concerto para Contrabaixo N.1* de Hoffmeister (Ex.8a, 8b e 8c). Em que pese esta solução prática, fica aqui uma sugestão para que o contrabaixista procure experimentar suas próprias idéias não só nas cadências, mas também na ornamentação dessa importante obra do repertório clássico do contrabaixo.



Ex.8a - Início da cadência do Mov.I criada para a edição G. Henle Verlag do *Concerto N.1 para Contrabaixo* de Hoffmeister



Ex.8b - Início da cadência do Mov.II criada para a edição G. Henle Verlag do *Concerto N.1 para Contrabaixo* de Hoffmeister



Ex.8c - Início da cadência do Mov.III criada para a edição G. Henle Verlag do *Concerto N.1 para Contrabaixo* de Hoffmeister

11 - O renascimento do *violone* vienense e de sua afinação histórica

O elemento de maior destaque na performance do contrabaixo solo durante a Escola Clássica de Viena era “afinação vienense”, que permitia uma execução muito mais eficiente da partitura. A tríade de cordas soltas afinadas como um acorde de Ré Maior invertido tinha um efeito muito idiomático, principalmente quanto à utilização de cordas duplas. A sonoridade característica brilhante e sua agilidade na realização de acordes é incomparavelmente superior à menor ressonância da afinação moderna em quarta justas, qualidades que deixam em segundo plano a troca de cordas mais freqüente.

Entretanto, a afinação vienense caiu no ostracismo por volta de 1800, assim como as técnicas de execução a ela relacionadas e o desenvolvimento de seu repertório. Uma das razões para este declínio foi a necessidade crescente dos compositores de explorarem tonalidades mais distantes das habituais, típicas do período barroco e clássico, com poucos sustenidos e bemóis. Outra razão diz respeito à consolidação de novos gêneros musicais que não utilizavam o contrabaixo (como o quarteto de cordas, os trios e quartetos de cordas com piano). Finalmente, consolidou-se também o estereotipado papel do contrabaixo com linhas de acompanhamento mais simples e a freqüente separação do violoncelo na malha orquestral em trechos solísticos.

Após quase dois séculos, com o impulso restaurador das práticas de Performance Historicamente Informadas⁷, especialmente com a ênfase dada aos períodos barroco e clássico, há razões para o renascimento do *violone* vienense. SZEDLÁK (2000, p.25-36) mostra seu entusiasmo pelas vantagens desta prática, referindo-se a ela como um “segredo” ainda a ser descoberto nos dias atuais. De fato, já se observam diversos contrabaixistas que têm se dedicado a esta afinação, apresentando concertos na programação de salas de concerto tradicionais (FOCHT, 1999, p.42).

O surgimento de novas edições com dedilhados de mão esquerda apropriados e a rápida aprendizagem da técnica histórica a partir da técnica moderna estimulam a atenção gradativa não só de instrumentistas, mas do público historicamente interessado. Outros exemplos do renascimento de *scordaturas* históricas que exploram sonoridades especiais e, por isto, requerem uma notação de mão esquerda com especificação de corda, dedilhado e posição (*Griffnotationen*) podem ser encontrados na literatura dos outros instrumentos de cordas como, por exemplo, na *Mysterien Sonatas* para violino de Heinrich Biber (1644 - 1704), a *Suíte N.5 para Violoncelo Solo* de J. S. Bach (1685-1750). Este virtuosismo composicional aparece mesmo em obras mais recentes, como na *Sonata para Violoncelo* de Zoltan Kodály (1882-1967).

Apesar das diversas diferenças de construção entre o *violone* vienense e o contrabaixo moderno,⁸ seus arcos e cordas, diferenças que foram detalhadamente apontadas por MEIER (1969, p.7-25) e FOCHT (2000, p.220-298), é possível utilizar o instrumento moderno com a afinação das quatro cordas mais agudas do *violone* (Lá₁, Ré₂, Fá #₂, Lá₂) para se interpretar mais adequadamente este repertório, que é, de longe, o mais representativo do período. Assim, todas as notas do original podem ser lidas e tocadas no contrabaixo moderno, mas com a afinação de *violone* vienense, o que otimiza os meios instrumentais disponíveis e permite o acesso deste repertório a um número maior de instrumentistas e público.

Uma solução prática é utilizar uma “mistura” de cordas modernas do jogo de cordas normalmente usado hoje para orquestra (Mi₁, Lá₂, Ré₂, Sol₂) e para solo (Fá #₁, Si₂, Mi₂, Lá₂). Assim, a terceira e segunda cordas do jogo de orquestra (Mi₁ e Lá₂) ficam sendo as duas cordas mais graves. Uma corda Sol₂ do jogo de orquestra não muito esticada fica sendo a segunda, ou seja Fá #₂. Finalmente a corda Lá₂ do jogo de cordas solo fica sendo a mais aguda.⁹

A edição do *Concerto N.1 para Contrabaixo e Orquestra* de F. A. Hoffmeister que preparei para a Henle leva em consideração toda a diversidade do contrabaixo. Oferece, assim, além de

⁷ NOTADOS TRADUTORES: As partes de contrabaixo e redução de piano do Segundo Movimento do *Concerto N.1* de F.A. Hoffmeister (Ed. de Tobias Glöckler) foram publicadas na íntegra no periódico *Double Bassist* (HOFFMEISTER, 2003, p.39-48).

⁸ NOTA DOS TRADUTORES: Além da afinação, as principais diferenças entre o **violone** e o **contrabaixo moderno** decorrem das diferenças entre os membros da família da *gamba* e os membros da família do violino, sendo que os primeiros, originalmente, tinham trastes, abertura em “C” (e não em “F”), maior profundidade nas laterais (faixas), ombros recortados, uma barra harmônica menor, podiam ter 4, 5, 6 ou 7 cordas (e não apenas 4) e não tinham alma (posteriormente incluída para suportar a pressão crescente das cordas sobre o tampo).

⁹ Para que a tensão da corda Sol afinada meio tom abaixo não fique frouxa, recomenda-se a utilização de cordas com ligas mais duras, como, por exemplo, a corda Sol Flexocor “Forte” da Pirastro.

uma parte com a notação de mão esquerda do *violone* vienense para ser lida no contrabaixo moderno (Mi₁, Lá₂, Ré₂, Sol₂), uma outra parte com a escrita moderna para a afinação moderna para solista (Fá #₁, Si₂, Mi₂, Lá₂), que faz com que o concerto soe em Ré Maior. Há ainda uma segunda partitura para piano no tom de Dó Maior, para que o contrabaixista possa tocar em um contrabaixo moderno com a afinação de orquestra (Mi₁, Lá₂, Ré₂, Sol₂). A edição também inclui a parte do violino em duas tonalidades para atender às tonalidades de Dó Maior e Ré Maior.

Para as partes do contrabaixo em que a afinação histórica vienense permitia facilidades idiomáticas em acordes ou cruzamento de corda, pequenos e esporádicos ajustes, como inversões, foram necessários nas partes do contrabaixo nas afinações modernas de solo ou de orquestra. Essas mudanças são sempre indicadas nas partes, deixando claras as intenções de Hoffmeister.

13 - Perspectivas

Espera-se que a nova edição do *Concerto N.1 para Contrabaixo e Orquestra* de F. A. Hoffmeister incentive a redescoberta das práticas históricas de performance do *violone* vienense (ou contrabaixo vienense) e contribua para as discussões sobre esta questão. Além das implicações tímbricas e das facilidades técnicas, esta edição também privilegiou a recuperação das idéias originais da parte do solista no Primeiro Movimento, a recuperação da parceria com o violino no Segundo Movimento e a inclusão de cadências em todos os três movimentos.

A fidelidade às fontes disponíveis e os cuidados tomados nesta edição não pretendem que esta edição seja a única referência desta obra. Ao contrário, propicia uma discussão que, juntamente com a edição anterior, abre espaço para que o contrabaixista (ou tocador de *violone*) construa sua própria interpretação.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, Stuart John. *Franz Anton Hoffmeister: A general survey of his life and career with a critical study of the flute music, together with a thematic catalog*. Aberystwyth: University of Wales, 1983 (Dissertação de Doutorado, Ph.D. Thesis).
- BIBA, Otto. Die Wiener Kirchenmusik um 1783. In: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* 1/2. Eisenstadt, 1971.
- DREYFUS, Laurence. *Bach's Continuo Group: Players and Practices in His Vocal Works*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987.
- FOCHT, Josef. *Der Wiener Kontrabass. Spieltechnik und Aufführungspraxis. Musik und Instrumente*. Tutzing: Schneider, 1999.
- GLÖCKLER, Tobias. Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz e contrabaixo obligato e a reabilitação de uma prática de performance de "afinação equivocada". Trad. Fausto Borém e Larissa Cerqueira. *Per Musi*. n.1. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.25-39.
- _____. Vieneses revived. *Double Bassist*. n.27, Winter 2003. London: Strad, 2003. p.60-63.
- _____. Fancy work. *Double Bassist*. n.28 Spring 2004. London: Strad, 2004. p.54-59.
- HAUSNER, Henry H.F.A. Hoffmeister, Komponist und Verleger. In: *Mitteilungen der Internationaler Stiftung Mozarteum* 38. Salzburg, 1990.
- HOFFMEISTER, Franz Anton. Hoffmeister (Ed. Glöckler) Double Bass Concerto N°.1, 2nd movement. Prefácio de Tobias Glöckler. *Double Bassist*. n.27, Winter 2003. London: Strad, 2003. p.39-48.
- _____. *Kontrabasskonzert N.1 mit obligater Violine*. Edição, prefácio, cadências, dedilhados e arcadas de Tobias Glöckler. Redução de piano em Dó e Ré de Christoph Sobanski Klavierauszug. Munique: G. Henle Verlag, 2002.

- _____. *Kontrabasskonzert N.1*. N.7389. Edição de Konrad Siebach. Leipzig: Friedrich Hoffmeister Musikverlag, 1966.
- MEIER Adolf. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik, In: *Schriften zur Musik*. Walter Kolneder (Org.). Munique/Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler, 1969.
- MOZART, W. A. *Verzeichnis aller meiner Werke* [Índice de todas as minhas obras]. Viena: E. H. Mueller v. Asow, 1965.
- PLANYASKY, Alfred. *Geschichte des Kontrabasses*. Tutzing, 1984.
- SADIE, Stanley, ed. *The Norton/Grove concise encyclopedia of music*. Alison Lathan, Ed. Assistente. New York: W. W. Norton, 1988.
- SZEDLÁK, Béla. Sperger ohne Kompromisse In: *ESTA-Nachrichten* v.44, 2000.
- TRUMPF, Klaus. *Palestra proferida no 2º Seminário de Contrabaixo na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto*. Org. Florian Pertzborn. Porto, Portugal: Junho, 1998.
- MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. 1a. ed. Augsburg: (ed. autor), 1756. (Facsimile Reprint published by Baerenreiter, Kassel, 1995).
- WEINMANN, Alexander. *Die Wiener Verlagswerke von F.A. Hoffmeister*. Viena, 1982.
- _____. Hoffmeister. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie e John Tyrrell, (Eds.) Londres: Macmillan, 2001.

Tobias Glöckler, especialista em práticas de performance do *violone* vienense, é contrabaixista solista da Orquestra Filarmônica de Dresden, Alemanha. Tem apresentado trabalhos em diversos congressos mundiais da *International Society of Bassists* nos Estados Unidos e congressos europeus de contrabaixo. Consultor musical da G. Henle Verlag, publicou por esta editora o *Concerto N.1* de Franz Anton Hoffmeister, a ária *Per questa bella mano* KV612 de W. A. Mozart e *O Elefante* de C. Saint-Saëns. Como solista, gravou o CD *Arien mit obligaten Kontrabass* (Dresden, Alemanha: White House, 1998) que inclui árias para voz, contrabaixo e orquestra de W. A. Mozart, J. Sperger e Adolph Muller.

Fausto Borém é Professor da Escola de Música da UFMG e pesquisador do CNPq. Coordena os grupos de pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical), criou e edita a revista *Per Musi*, implantou o Mestrado em Música na UFMG. Publica trabalhos nas áreas de performance, composição, musicologia, etnomusicologia e educação musical. Como contrabaixista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior.

Larissa Agostini Cerqueira graduou-se como Bacharel em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e como Especialista em Germanística pelo ALUF - *Albert-Ludwigs Universität Freiburg* (Alemanha), tendo sido bolsista do DAAD - *Deutscher Akademischer Austauschdienst*. Contribuiu anteriormente como co-tradutora do artigo *Per Questa Bella mano KV 612 de Mozart: a descoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz baixo e contrabaixo obligato e de uma prática de performance de "afinação equivocada"* de Tobias Glöckler (*Per Musi*, n.1, 2000, p.25-39).