

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

SILVANEI DE LIMA CORREIA

**UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS PARA CONTRABAIXO E
VIOLA EM RÉ MAIOR (*D-SWL MUS. 5183* E *D-SWL MUS. 5185*) DE
JOHANNES MATTHIAS SPERGER COM USO DA AFINAÇÃO VIENENSE**

Manaus, AM
2019

SILVANEI DE LIMA CORREIA

**UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS PARA CONTRABAIXO E
VIOLA EM RÉ MAIOR (*D-SWL MUS. 5183* E *D-SWL MUS. 5185*) DE
JOHANNES MATTHIAS SPERGER COM USO DA AFINAÇÃO VIENENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - PPGLA-ESAT-UEA, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Manaus, AM
2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

C824a Correia, Silvanei de Lima
 Uma análise interpretativa das sonatas para
 contrabaixo e viola em ré maior (D-SWL Mus. 5183 e D
 SWL Mus. 5185) de Johannes Matthias Sperger com uso
 da afinação vienense / Silvanei de Lima Correia. Manaus :
 [s.n], 2019.
 207 f.: color.; 30 cm.

 Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e
 Artes - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus,
 2019.

 Inclui bibliografia
 Orientador: Edoardo Sbaffi

 1. Johannes Matthias Sperger. 2. Afinação vienense.
 3. contrabaixo no século XVIII. 4. Retórica Musical. 5.
 Teoria dos Tópicos. I. Edoardo Sbaffi (Orient.). II.
 Universidade do Estado do Amazonas. III. Uma análise
 interpretativa das sonatas para contrabaixo e viola em ré
 maior (D-SWL Mus. 5183 e D-SWL Mus. 5185) de
 Johannes Matthias Sperger com uso da afinação vienense



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS



Dissertação de Mestrado de Silvanei de Lima Correia

“UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS PARA CONTRABAIXO E VIOLA
EM RÉ MAIOR (D-SWL MUS. 5183 E D-SWL MUS. 5185) DE JOHANNES MATTHIAS
SPERGER COM USO DA AFINAÇÃO VIENENSE”

- Aprovado
- Aprovado com Recomendações
- Reprovado

Parecer:

Aprovado mediante recomendações da banca durante a defesa

Banca Avaliadora:

Prof. Dr. Edoardo Scaffi

Prof. Dra. Sônia Marta Rodrigues Raymundo

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Vera Lúcia e Silvalino Barbosa, meu maior exemplo de perseverança e determinação; à minha querida e amada esposa, Bianca Correia, minha fonte de motivação e porto seguro; e ao meu querido filho, Hugo Vinícius, minha razão de viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Edoardo Sbaffi, que sempre esteve disposto a acompanhar todo o processo da pesquisa e desenvolvimento deste trabalho, orientando de forma clara e deste modo ampliando minha visão para novos horizontes.

Ao incansável professor mestre Gabriel Lima, que além de aceitar o convite para acompanhar como violista, liderou a equipe em todo o processo de gravação para a concretização do produto artístico através do LAPMUS – Laboratório de Produção Musical da UEA.

Ao Luciano Jeyson, que contribuiu de forma significativa como engenheiro de áudio e que também viabilizou a parceria com o Digital Verde Estúdio.

Ao luthier Genezivan Queiroz, pela adaptação do contrabaixo, no qual fez um ótimo trabalho.

À Orquestra Barroca do Amazonas na pessoa do Prof. Dr. Márcio Páscoa, que acrescentou à pesquisa com seu valioso conhecimento na área da musicologia.

À minha tia, Nice Paiva e ao amigo Lucas de Oliveira, pelo apoio, os conselhos e pelas palavras de motivação.

*“Não cessaremos de explorar. E o fim de
nossa exploração será chegar onde
começamos e reconhecer o lugar pela
primeira vez.”*

T. S. Eliot

RESUMO

O objetivo deste estudo consiste em fornecer subsídios para a interpretação das sonatas para contrabaixo e viola *D-SWI* Mus. 5183 e 5185 de Johannes Matthias Sperger. No primeiro capítulo analisamos o contexto histórico e o percurso que levou o contrabaixo ao seu auge na segunda metade do século XVIII: compositores e contrabaixistas da região austríaca protagonizaram um repertório idiomático para um modelo específico de contrabaixo a cinco cordas. Através da análise bibliográfica de fontes primárias, especialmente de tratados musicais históricos foram identificados período e área geográfica de difusão daquela que hoje é conhecida como afinação vienense. No segundo capítulo apresentamos a figura de Johannes Matthias Sperger, contrabaixista e compositor boêmio, que foi um dos proeminentes impulsionadores deste instrumento, pelo qual compôs diversas obras a solo e música de câmara. As sonatas escolhidas foram analisadas no terceiro capítulo numa ótica retórico-musical, visando os passos da elaboração do discurso e as figuras retóricas a partir das teorias de Lopéz-Cano; e averiguou-se o conteúdo extramusical com base na Teoria dos Tópicos a partir de Ratner. Podemos assim afirmar que o processo de consolidação da afinação vienense (com cinco cordas afinadas: **F₁-A₁-D-F#-A**), levou quase oitenta anos até se concretizar, abrangendo uma área significativa da Europa tendo uma difusão ao longo de pelo menos um século a partir da década 50 do século XVIII. A afinação vienense terá sido substituída pela afinação moderna de quatro cordas, afinadas por intervalos de quartas, de forma progressiva ao longo das décadas sucessivas ao ano de 1814 na França, e na Alemanha, mantendo-se ainda na Áustria por mais alguns anos.

Palavras-chave: Johannes Matthias Sperger; Afinação vienense; contrabaixo no século XVIII; Retórica Musical; Teoria dos Tópicos.

ABSTRACT

The aim of this study is to provide allowances for the interpretation of the bass and viola sonatas D-SWI Mus. 5183 and 5185 by Johannes Matthias Sperger. In the first chapter we analyze the historical context and the route that led the double bass to its peak in the second half of the eighteenth century: composers and bassists from the Austrian region starred a idiomatic repertoire for a specific five-string double bass model. Through bibliographical analysis of primary sources, especially historical musical treatises, were identified the period and geographical area of diffusion of what is now known as Viennese tuning. In the second chapter we present the figure of Johannes Matthias Sperger, bassist and bohemian composer, who was one of the prominent drivers of this instrument, by which he composed several solo works and chamber music. The chosen sonatas were analyzed in the third chapter in a rhetorical-musical perspective, aiming at the steps of speech elaboration and the rhetorical figures from Lopéz-Cano's theories; and the extramusical content was verified based on the Topic Theory from Ratner. We can thus say that the process of consolidation of the Viennese tuning (with five tuned strings: **F1-A1-D-F#-A**), took almost eighty years to concretize, covering a significant area of Europe having a diffusion over at least one century from the 50s of the eighteenth century. The Viennese tuning will have been replaced by the modern four-string tuning, tuned in fourths, progressively over the successive decades to 1814 in France and Germany, remaining in Austria for a few more years.

Keywords: Johannes Matthias Sperger; Viennese tuning; Sonata; double bass in the eighteenth century; Musical Rhetoric; Topic's Theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Afinações do Gross Bass Viol de Gamba	28
Figura 2: Afinação do violone por Prinner.....	29
Figura 3: Afinação do contrabaixo por Talbot (1664-1708).....	30
Figura 4: contrabaixo de cinco cordas em gravura de c. 1740.....	31
Figura 5: Incipit da Sinfonia a Contrabasso e Viola concertanti. 2 Viol., Vla. E Basso, 2 Ob., 2 Corni. Krebs 127	34
Figura 6: Incipit do Concerto a 9 per il Violone, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Corni. (Der Violone ist in D dur notirt.) Krebs 171	34
Figura 7: Incipit do Concerto a 9 per il Contrabasso, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Corni. Krebs 172	34
Figura 8: Incipit do Duetto in Eb a Viola e Violone. Krebs 219.....	34
Figura 9: Distinção entre Basso e Contrabasso na obra de Dittersdorf na catalogação de Carl Krebs de 1900	34
Figura 10: Afinação do contrabaixo no Essai sur le Musique Ancienne et Moderne (1780), Tome I, p. 293.....	40
Figura 11: Gravura do instrumento no Essai sur le Musique Ancienne et Moderne (1780)	41
Figura 12: Descrição do Violone no apêndice do Gründliche Anweisung zur Composition	42
Figura 13: Continuação da descrição do mesmo texto	42
Figura 14: Escala do Violone segundo Albrechtsberger.....	43
Figura 15: Descrição do Violone em Méthode Élémentaire de Composition de Alexandre choron (ed.1814).....	44
Figura 16: Referência à escala do Violone.....	44
Figura 17: Escala do Violone na edição de Alexandre Choron (ed. 1814).....	44
Figura 18: Escala do Violone na edição de Merrick.....	45
Figura 19: Tipos de afinações do Violone descritos por Merrick	45
Figura 20: Descrição e afinação do Violone em Albrechtsberger's Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-instruction na tradução de Sabilla Novello (ed. 1855)	47

Figura 21: Escala do Violone em Albrechtsberger's Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-instruction na tradução de Sabilla Novello (ed. 1855)	47
Figura 22: Forma do modelo gamba e modelo violino.....	52
Figura 23: Incipit do contrabaixo solo do concerto nº 2 de Dittersdorf.....	55
Figura 24: Incipit do primeiro violino do concerto nº 2 de Dittersdorf.....	55
Figura 25: Painel de azulejos intitulado concerto ao ar livre. FONTE: A arte de bem viver: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. 2005, p. 407	58
Figura 26: Painel de azulejos intitulado a audição. FONTE: A arte de bem viver: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. 2005, p. 409.....	59
Figura 27: Pintura intitulada Le Quatuor, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 –1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018). Inédita. Fonte: DUARTE, Sónia. 2018.....	60
Figura 28: Contrabaixo de 3 cordas construído por Henri-Augustin Snoeck (1932-1794) (MM 15) de 1762.....	61
Figura 29: Modelo das cravelhas mecânicas e voluta do contrabaixo MM 15	62
Figura 30: Contrabaixo de 5 cordas construído por Andrea Guarneri (MM 14) de 1692	63
Figura 31: Contrabaixo de 5 corda construído por Francesco Barbieri (s.d.-1750) (MM 16) de 1697.....	65
Figura 32: Incipit do dueto para Viola e Violone na afinação vienense, ano 2018.....	70
Figura 33: o contrabaixo antes da adaptação.....	71
Figura 34: o contrabaixo antes da adaptação.....	71
Figura 35: o contrabaixo antes da adaptação.....	71
Figura 36: o contrabaixo antes da adaptação.....	71
Figura 37: remoção das peças.....	71
Figura 38: remoção das peças.....	71
Figura 39: remoção das peças.....	71
Figura 40: remoção das peças.....	71
Figura 41: fechando os furos antigos e abrindo os novos para receber as cravelhas.....	72

Figura 42: fechando os furos antigos e abrindo os novos para receber as cravelhas.....	72
Figura 43: fechando os furos antigos e abrindo os novos para receber as cravelhas.....	72
Figura 44: fechando os furos antigos e abrindo os novos para receber as cravelhas.....	72
Figura 45: cravelhas mecânicas e cavaletes novos	72
Figura 46: instalação das cravelhas novas.....	73
Figura 47: instalação das cravelhas novas.....	73
Figura 48: instalação das cravelhas novas.....	73
Figura 49: vedação das fendas antigas e reabertura das cinco novas fendas	73
Figura 50: vedação das fendas antigas e reabertura das cinco novas fendas	73
Figura 51: vedação das fendas antigas e reabertura das cinco novas fendas	73
Figura 52: estandarte com quatro furos.....	74
Figura 53: estandarte com cinco furos	74
Figura 54: ajuste e instalação do cavalete	75
Figura 55: ajuste e instalação do cavalete	75
Figura 56: ajuste e instalação do cavalete	75
Figura 57: adaptação do contrabaixo de cinco cordas concluída	75
Figura 58: adaptação do contrabaixo de cinco cordas concluída	75
Figura 59: adaptação do contrabaixo de cinco cordas concluída	75
Figura 60: compassos n. 78 e 79 do primeiro movimento da sonata D-SWl Mus. 5183 95	
Figura 61: compasso 92 do primeiro movimento da sonata D-SWl Mus. 5183	95
Figura 62: compasso 102 do primeiro movimento da sonata Mus. 5185 com a correção	97
Figura 63: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWl Mus. 5183. Synonimia no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 1-2.....	100
Figura 64: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWl Mus. 5183. Traductio no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 8-12.....	100
Figura 65: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWl Mus. 5183. Epistrophe no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 4.....	101
Figura 66: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWl Mus. 5183. Epistrophe no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 14.....	101
Figura 67: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola DWSl Mus. 5183. Palilogia no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 19-22.....	102

Figura 68: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Anadiplosis no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 23-25.....	102
Figura 69: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Palillogia no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 26-29.....	102
Figura 70: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Traductio no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 38-41.....	103
Figura 71: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Palillogia no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 55 e 57.....	103
Figura 72: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Epizeuxis no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 65-66.....	103
Figura 73: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Epizeuxis no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), c.78.....	104
Figura 74: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Palillogia no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc.81-83 e cc.85-87...	104
Figura 75: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Peroratio, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 105-106.	105
Figura 76: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Catabasis, segundo movimento (Adagio), c.1-2.	106
Figura 77: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Circulatio, segundo movimento (Adagio), c.3.....	106
Figura 78: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Anticipatio, segundo movimento (Adagio), c.4-5.	107
Figura 79: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Gradatio, segundo movimento (Adagio), cc. 6-7.....	107
Figura 80: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Gradatio e catabasis, segundo movimento (Adagio), cc. 8-10.....	107
Figura 81: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Palillogia, segundo movimento (Adagio), cc. 12-16.....	108
Figura 82: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Palillogia e gradatio, segundo movimento (Adagio), cc. 20-24.	108
Figura 83: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SW1 Mus. 5183. Palillogia e catabasis, terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 1-7.....	110

Figura 84: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Palillogia, terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 9-14.....	110
Figura 85: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Epistrophe, terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 15-16.....	110
Figura 86: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Epizeuxis e catabasis terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 17-20.....	111
Figura 87: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Anabasis e catabasis terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 29-30.....	111
Figura 88: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Traductio terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 37-44.....	111
Figura 89: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Circulatio e tirata na linha do baixo e palillogia no contrabaixo e viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 37-44.....	112
Figura 90: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Circulatio, traductio e palillogia. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 65-70.....	112
Figura 91: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Palillogia no contrabaixo e viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 70-72.....	113
Figura 92: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Synonimia no contrabaixo. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 1-2.....	114
Figura 93: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Catabasis e anticipatio no contrabaixo. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 3-7.....	114
Figura 94: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Narratio e figura anticipatio. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 7-14.....	114
Figura 95: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Synonimia no contrabaixo. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 14-18.....	115
Figura 96: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palillogia no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 25-28.....	115
Figura 97: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palillogia no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 7-14.....	116
Figura 98: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palillogia no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 40-44.....	116
Figura 99: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Exordium. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 1-2.....	116

Figura 100: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Confutatio. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 54-55.....	116
Figura 101: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Argumentos apresentados no Propositio em lá maior. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 36-38.....	117
Figura 102: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Argumentos apresentados no Confutatio em lá menor. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 60-62.	117
Figura 103: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palilogia no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 66-70.....	117
Figura 104: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Exclamatio, catabasis e Anabasis com modulação. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 80-86.....	118
Figura 105: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Synonimia no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 94-97.....	119
Figura 106: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palilogia no contrabaixo e Polypoton no contrabaixo e na viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 99-103.....	119
Figura 107: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Catabasis no contrabaixo. Segundo movimento (Adagio), cc. 5-7.	120
Figura 108: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Narratio. Segundo movimento (Adagio), cc. 8-12.	121
Figura 109: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Anabasis e anticipatio na voz do contrabaixo. Segundo movimento (Adagio), cc. 14-19.	121
Figura 110: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Gradatio e epizeuxis na voz do contrabaixo. Segundo movimento (Adagio), cc. 18-23.....	121
Figura 111: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Gradatio entre os movimentos na voz do contrabaixo. Segundo movimento (Adagio), cc. 25-29.....	122
Figura 112: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Synonimia no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 94-97.....	122
Figura 113: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Pausa no contrabaixo e viola. Segundo movimento (Adagio), cc. 40-45.....	123

Figura 114: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Confirmatio. Segundo movimento (Adagio), cc. 51-55.	123
Figura 115: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Peroratio. Segundo movimento (Adagio), cc. 67-69.	124
Figura 116: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Anabasis no contrabaixo e palilogia no contrabaixo e viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondó), cc. 1-8.	125
Figura 117: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Anabasis e epizeuxis. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 12-16.	125
Figura 118: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Paranomasia e Palilogia. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 17-25.	126
Figura 119: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Variatio no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 25-30.	126
Figura 120: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Transitus no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 30-32.	126
Figura 121: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Traductio no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 50-52.	127
Figura 122: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palilogia no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 54-58.	127
Figura 123: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Palilogia no contrabaixo e na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 60-63.	127
Figura 124: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Digressio e imitatio no contrabaixo e na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 72-80.	128
Figura 125: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Confutatio, solo da viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 89-98.	128
Figura 126: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Coda no contrabaixo e na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 139-148.	129
Figura 127: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Tópico de marcha. Primeiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 1-4.	131
Figura 128: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Tópico de marcha. Primeiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 1-3.	131

Figura 129: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Fragmentos de marcha na viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 1-2.	132
Figura 130: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Fragmentos de marcha na viola. Segundo movimento (Adagio), c. 8.....	132
Figura 131: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Fragmentos de marcha na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), c. 49.....	132
Figura 132: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Fragmentos de marcha na viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 14.	133
Figura 133: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Tópico de marcha “processional”. Segundo movimento (Adagio), cc. 12-16.....	134
Figura 134: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Tópico de marcha “processional”. Segundo movimento (Adagio), cc. 29-35.....	134
Figura 135: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Chamada do trompete. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 25-32.	135
Figura 136: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Chamada do trompete. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 52-55.	136
Figura 137: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Chamada do trompete. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 66-77.	136
Figura 138: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Chamada do trompete. Terceiro movimento (Moderato Rondo), cc. 37-44.	137
Figura 139: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Tópico de caça. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 14-17.....	138
Figura 140: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Tópico de caça. Segundo movimento (Adagio), cc. 48.	138
Figura 141: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Tópico de caça. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 38-41.....	139
Figura 142: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Tópico de caça. Segundo movimento (Adagio), cc. 25-28.	139
Figura 143: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Estilo cantabile. Segundo movimento (Adagio), cc. 1-4.	140
Figura 144: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Estilo cantabile. Segundo movimento (Adagio), cc. 1-5.	140

Figura 145: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Estilo cantabile. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 14-18.....	141
Figura 146: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Estilo cantabile. Primeiro movimento (Moderato Rondo), cc. 89-93.....	141
Figura 147: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Estilo cantabile. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 45-49.....	142
Figura 148: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Estilo cantabile. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 81-85.....	142
Figura 149: Ratner, 1980. Ex. 2-25. Tópicos. Mozart, Prague Symphony, K. 504, 1786, 1º movimento.....	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tabela dos tipos de afinações do contrabaixo.....	31
Tabela 2: Ficha de especificações do contrabaixo de 3 cordas construído por Henri-Augustin Snoeck (MM 15) do Museu Nacional da Música em Lisboa.....	63
Tabela 3: Ficha de especificações do contrabaixo de 5 cordas construído por Andrea Guarneri (1626-1698) (MM 14) do Museu Nacional da Música em Lisboa	64
Tabela 4: Ficha de especificações do contrabaixo de 5 cordas construído por Francesco Barbieri (MM 14) do Museu Nacional da Música em Lisboa.....	66
Tabela 5: Catalogações das sonatas para contrabaixo e viola	85
Tabela 6: estrutura formal das sonatas	86
Tabela 7: 4º compasso do primeiro movimento da sonata D-SWI Mus. 5185 (Allegro Moderato).....	88
Tabela 8: compassos 70 e 71 do primeiro movimento D-SWI Mus. 5185 (Allegro Moderato).....	89
Tabela 9: compasso 79 do primeiro movimento (Allegro Moderato)	89
Tabela 10: compasso 5 do segundo movimento (Adagio – Dolce).....	90
Tabela 11: compasso 38 do segundo movimento (Adagio – Dolce).....	90
Tabela 12: compassos 93 a 97 do terceiro movimento (Rondó – Moderato).....	91
Tabela 13: compassos n. 35 e 36 do primeiro movimento da sonata D-SWI Mus. 5185 (Allegro Moderato).....	93
Tabela 14: compasso 38 do primeiro movimento (Allegro Moderato)	93
Tabela 15: compasso 49 do segundo movimento (Adagio – Dolce)	94
Tabela 16: Ausência da pausa no penúltimo compasso (cc.102-103) do primeiro movimento da sonata Mus. 5185a e deslocamento do acorde no penúltimo compasso (cc.102-103) do primeiro movimento da sonata Mus. 5185b	96
Tabela 17: cc. 52-53 primeiro movimento da sonata Mus. 5185a e cc. 47-48 do terceiro movimento da sonata Mus. 5185a	96
Tabela 18: Propositio e Confirmatio do primeiro movimento da Sonata D-SWI Mus. 5183	105
Tabela 19: Passos do discurso do primeiro movimento da Sonata D-SWI Mus. 5183	105
Tabela 20: Passos do discurso do segundo movimento da Sonata D-SWI Mus. 5183.	109
Tabela 21: Passos do discurso do terceiro movimento da Sonata D-SWI Mus. 5183..	113

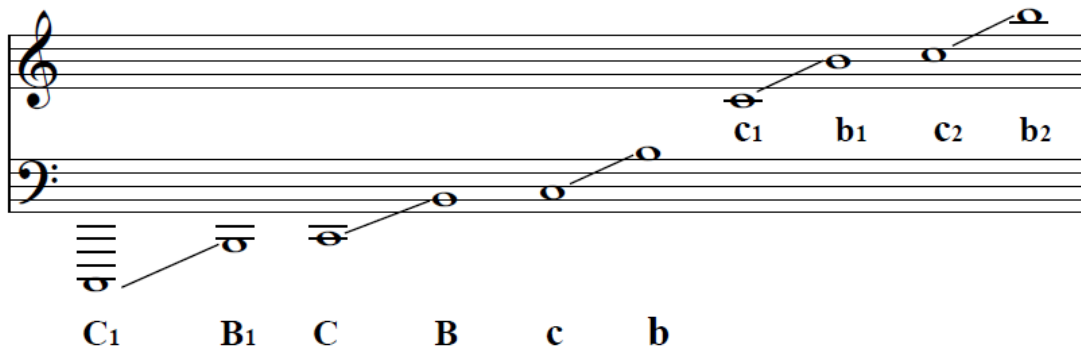
Tabela 22 Passos do discurso do Primeiro movimento da Sonata D-SW1 Mus. 5185 . 119

Tabela 23: Passos do discurso do segundo movimento da Sonata D-SW1 Mus. 5185. 124

Tabela 24: Passos do discurso do terceiro movimento da Sonata D-SW1 Mus. 5185.. 129

LEGENDA

Será utilizado o sistema de notação inglesa para identificar as notas musicais. Para conveniência, serão indicados por letras maiúsculas e minúsculas as diferentes oitavas e os seus registros por números, todos em **negrito**:



Partindo deste sistema de notação, a afinação do contrabaixo moderno, por exemplo, será representada como **E1-A1-D-G**, sempre separadas por traços.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1. INSTRUMENTO E AFINAÇÃO	27
1.1. Contextualização Histórica	27
1.2. Compositores, obras e contrabaixistas	32
1.3. Tratados	37
1.3.1. Diderot e d’Alembert – <i>Encyclopédie</i>	38
1.3.2. La Borde – <i>Essai sur le Musique Ancienne et Moderne</i>	39
1.3.3. Albrechtsberger - <i>Gründliche Anweisung zur Composition</i>	41
1.3.4. As edições inglesa, francesa e alemã	43
1.3.5. Leopold Mozart e Joachim Quantz	47
1.4. Aspectos Organológicos: o Instrumento	51
1.5. Limites e Descontinuidade	54
1.6. Possível Relação com Portugal: Índícios Iconográficos	57
1.7. A Afinação e o Contrabaixo Vienense nos Dias de Hoje	66
1.8. Reconstrução: Adaptação do Contrabaixo da Orquestra Barroca do Amazonas	70
2. JOHANN MATHIAS SPERGER: BIOGRAFIA DO COMPOSITOR	76
2.1. As Sonatas de Johann Matthias Sperger	80
2.3. Análise das Sonatas <i>D-SWI MUS. 5183</i> e <i>D-SWI MUS. 5185</i>	81
2.4. Divergências Gráficas	88
2.4.1. Ligaduras Curtas e Longas	88
2.4.2. Ausência de Ligaduras	92
2.4.3. Sinais de Articulações	94
3. ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS	98
3.1. Passos do discurso (Retórica musical)	98
3.1.1. Os Passos do Discurso e Figuras de Retórica	99
3.2. Teoria dos tópicos	130

3.2.1. Estilo Militar	130
3.2.2 Tópico de Caça.....	137
3.2.3. Estilo <i>Cantabile</i>	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
BIBLIOGRAFIA	149
ANEXOS	155
Anexos A	156
Anexos B	180

INTRODUÇÃO

Até os dias atuais o contrabaixo não possui um modelo padronizado. No decorrer dos séculos, sua forma, afinação e número de cordas sofreram inúmeras modificações. Desde o século XV, não existia somente um instrumento grave de cordas friccionadas, mas sim uma variedade, e nos séculos seguintes, essa variedade aumentou cada vez mais.

As modificações estavam relacionadas praticamente a todos os aspectos concernentes ao instrumento em si: à terminologia, ao registro (8' ou 16')¹, à quantidade de cordas, à afinação², às aberturas acústicas no tampo (C ou F), dentre outros aspectos. Através da iconografia, observam-se várias pinturas com diversos instrumentos de cordas de grandes proporções desde o século XVI. Por meio do estudo dessas pinturas e de fontes textuais da época, sabem-se hoje que os instrumentos de 16' já eram bastante utilizados desde o fim do século XV (FRANÇA, 2016).

Também foram criados instrumentos graves híbridos, que passaram ou mudaram de uma família (das violas e dos violinos) para outra e nessa confusão, é muito mais fácil que instrumentos com características semelhantes fossem chamados com nomes diferentes, e instrumentos que mantinham poucas características em comum, eram chamados com o mesmo nome. Vale ressaltar a férvida experimentação no âmbito da luteria, e que alguns desses mecanismos eram construídos pelos próprios músicos, atendendo a suas próprias exigências.

Durante o século XVIII, nos principais países da Europa como Alemanha, França, Itália, Inglaterra, etc., haviam diversas afinações que foram sendo descontinuadas ao longo do tempo. Os franceses usavam um contrabaixo de três cordas afinadas em quintas (**G₁-D-A**) que eram mais fortemente tensionadas do que a contrapartida italiana. Quanto aos italianos, eles preferiam a afinação mais brilhante e mais fácil (**A₁-D-G**).

No que diz respeito à música instrumental, a Inglaterra e a Espanha, seguiram o uso do sistema italiano (**A₁-D-G**) em instrumentos montados com três cordas de tripas muito robustas. Os alemães refletiam suas predileções por notas graves, permanecendo

¹ Instrumentos de 8' (8 pés) tocam a linha do baixo contínuo em notas reais, como o violoncelo, e instrumentos em 16' (16 pés) para aqueles que transpõem uma oitava abaixo, como o contrabaixo moderno; medição em pés é de uso comum durante todo o período barroco e é de derivação do órgão, e indica o comprimento dos tubos necessários para produzir um som em um determinado registro (BAGNASCO, 2012).

² Para instrumentos de cordas, a afinação é realizada através do ajuste da tensão de cada corda, girando as cravelhas ou os micro-afinadores até que a altura correta seja alcançada (NARDOLILLO, 2014).

não persuadidos pela nova tendência e firmemente aderiram ao contrabaixo na afinação moderna (**E1-A1-D-G**) (BRUN, 2000, p. 126-127).

De modo geral, essas eram as afinações *standard* nesses países, por outro lado, esses padrões não se constituíam de uma ideia oclusa, proporcionando o uso da *scordatura*³. Essa modalidade era utilizada para facilitar a execução de um trecho dificultoso como passagens rápidas com grandes saltos, mudança de posição em cruzamentos de cordas e a possibilidade de nota pedal em qualquer tonalidade. A *scordatura* também era eficiente em mudanças de tonalidades. Existe, portanto, alguma arbitrariedade sobre o modo de afinar o contrabaixo, mas devemos pensar que, para os instrumentos antigos, poderia ser normal usar afinações diferentes escolhidas pelo intérprete e também que, cada afinação proporcionasse diferentes *scordature*⁴, já que a corda de tripa o concede com extrema facilidade (BAGNASCO, 2012).

No Período Clássico Vienense, aproximadamente entre 1750 e 1800, aconteceu um fenômeno espantoso e único: nunca, até então, o contrabaixo havia tido uma posição tão proeminente no repertório solista e de câmara. Nessa mesma época, uma afinação intitulada de “Afinação Vienense” (**F1-A1-D-F#-A**) foi muito utilizada pelos contrabaixistas e compositores, principalmente em Viena. O estudo dessa afinação, bem como a utilização da mesma para a execução de duas sonatas para contrabaixo e viola (*D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185*), são os objetos desta dissertação.

A primeira documentação da afinação moderna **E1-A1-D-G** está no *Compendio Musicale* de *Bartolomeo Bismantova* (Ferrara 1677) onde são usados como sinônimos os três termos: *contrabbasso*, *violone grande* e *violone*. No seu conhecido tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* Johann Joachim Quantz (1697 – 1773) (Berlim 1752) especifica claramente a afinação **E1-A1-D-G** (BAGNASCO, 2012, pp. 35-36). Em 1782, Johann Samuel. Petri (1738–1808) escreveu o motivo do baixo ser afinado em quartas: “a razão para esta afinação é a grande distância entre os dedos que impede que a mão toque quatro notas sucessivas como no violino ou no violoncelo” (BRUN, 2000, p. 117).

Entre as diferentes afinações ainda em uso hoje em dia, há também a afinação solo ou afinação um tom acima, que resulta em uma *scordatura* da afinação moderna **E1-A1-D-G**. Brun alegou que a intenção original da *scordatura* solo do contrabaixo era

³É conhecida como *Scordatura* o uso de uma afinação diferente do padrão.

⁴ Plural de *scordatura*

compensar o uso de cordas especiais muito finas, que eram empregadas pelos solistas.

Quando eram muito grossas, as cordas de tripa velhas produziam um som pesado, difícil de pronunciar e geralmente impreciso na entonação (BRUN, 2000, p. 167). Alfred Panyavsky afirmou que o abandono da afinação vienense fez com que alguns músicos criassem uma afinação solo que subia todas as cordas da afinação orquestral *standard* **E1-A1-D-G** um tom para **F#1-B1-E-A**, para ter novamente uma corda **A** no topo. Sem essa afinação, a literatura concertante clássica escrita para a afinação vienense não podia ser tocada sem alguns ajustes (PLANYAVSKY, p. 123).

Os compositores do século XIX optaram por texturas mais graves na linha do contrabaixo chegando, em alguns casos, até a nota **B2**. Tais compositores deixaram claro que a parte não deveria ser transposta uma oitava acima, ou que era apenas para baixos de cinco cordas. Então, escrevia-se uma parte especial de contrabaixo destinada aos baixos que de alguma forma alcançariam notas mais graves.

Com tais indicações específicas, coube aos contrabaixistas encontrar meios práticos para executar tais anotações exigidas pelos compositores (BRUN, 2000). Tanto Joel Quarrington quanto Brun, apresentaram cinco possibilidades para resolver a questão das notas escritas abaixo da corda **E1**, de modo a evitar a transposição das mesmas e eliminar qualquer possível ambiguidade:

- 1) Reintrodução do sistema de afinação em quintas (**C1-G1-D-A**);
- 2) *Scordatura* da quarta corda **E1** para alcançar notas mais graves (**Eb1; D1; Db1; C1**);
- 3) Afinação do contrabaixo em quartas (**B2-E1-A1-D**);
- 4) Usar um contrabaixo de cinco cordas na orquestra (**(B2) C1-E1-A1-D-G**);
- 5) Usar dispositivos mecânicos para estender a corda **E1** até **C1**.

Dessas cinco alternativas acima, algumas delas foram sendo inseridas no âmbito sinfônico e cada vez mais habitual entre os contrabaixistas. A primeira opção é a afinação do contrabaixo em quintas (**C1-G1-D-A**). Os pesquisadores Brun e David Chapman apontam, primitivamente, para o baixo da família do violino como detentor dessa afinação e afirmam que o mesmo foi descartado tanto pelo violoncelo quanto pelo contrabaixo nos últimos anos do século XVII.

Em seu livro, Brun ainda cita alguns tratadistas dos séculos XVIII e XIX para comprovar o frequente uso deste sistema de afinação em quintas. Também disse que essa afinação só foi abandonada por causa da qualidade inadequada das cordas e a exigência

de mudanças de posição muito frequentes que surgem a partir do tamanho do instrumento (BRUN, 2000)⁵.

Na parte inicial de seu desenvolvimento, o baixo da família do violino (mais tarde chamado de violoncelo), foi equipado com apenas três cordas. Sua afinação de quatro cordas de **C-G-d-a** não era padronizada no século XVII (PLANYAVSKY, 1988). Atualmente, contrabaixistas de várias partes do mundo adeptos da afinação por quintas asseguram seu benefício. O contrabaixista Silvio Dalla Torre⁶ afirma que pode ser completamente dominada em condições orquestrais, e que mesmo os estudantes que estão no início de seus estudos são capazes de lidar com ela; soa melhor não só para o músico, mas acima de tudo, para o ouvinte; e, permite que o baixo se misture melhor com os outros instrumentos de cordas ao tocar em conjunto⁷. Já o canadense Joel Quarrington⁸ afirma que a afinação em quintas proporciona uma afinação que é determinada pela função harmônica e resposta a si mesma⁹.

A segunda alternativa é a *Scordatura* da quarta corda **E₁** para alcançar notas mais graves, como **E_{b1}**, **D₁**, **D_{b1}**, **C₁**. Ricardo França declara que essa modalidade “foi a mais utilizada no século XIX e ainda hoje é comum em orquestras onde os instrumentistas tocam com instrumentos de quatro cordas” (2016, p. 44). Instruções acerca da realização dessas notas mais graves foram observadas na literatura orquestral: compositores como M. Mussorgsky (1839-1881), N. Rimsky-Korsakov (1844-1908) e S. Rachmaninov (1873-1943), indicavam na parte do baixo “*Muta E in D*”.

A terceira possibilidade é a afinação do contrabaixo, uma quarta abaixo (**B₂-E₁-A₁-D**). Na verdade, é um contrabaixo de quatro cordas sem a corda **G** e com um maior alcance na região mais grave obtido com a quarta corda **B₂**. Esse sistema de afinação foi pouco incorporado nas orquestras modernas.

A quarta opção é usar um contrabaixo de cinco cordas na orquestra. Podendo ter a quinta corda afinada em **C₁** ou **B₂**, dependendo se o trecho orquestral requer essas notas como pedais facilitando assim a execução ((**B₂**) **C₁-E₁-A₁-D-G**). Apesar de ter sido incorporado ao longo do século XIX nas orquestras com bastante êxito, o contrabaixo de

⁵ Ver Brun, p. 114

⁶ <<http://www.silviodallatorre.com/>>

⁷ DALLA TORRE, Silvio. *The latest about the bass in fifths*. Disponível em: <<https://joelquarrington.com/the-latest-about-the-bass-in-fifths>> Acesso em 13 de setembro de 2018.

⁸ <<https://joelquarrington.com/>>

⁹ QUARRINGTON, Joel. *Playing the bass in fifths*. Disponível em: <<https://joelquarrington.com/playing-the-bass-in-fifths>> Acesso em 14 de setembro de 2018.

cinco cordas não era uma novidade até então. Em 1619, Michael Praetorius (1571-1621) relatou a construção de duas grandes violas *da gamba* subgraves de cinco cordas afinadas em **D₁-E₁-A₁-D₁-G**. No ano 1880, Carl Otho, da Orquestra Gewandhaus de Leipzig tirou uma patente (n ° 20391) para um baixo de cinco cordas descendo até **C₁** grave (BRUN, pp. 156-157).

A quinta alternativa é usar um dispositivo mecânico para estender a corda **E₁**. O extensor (tradução de *C Extension*) é a maneira mais popular de ampliar o alcance no registro grave do contrabaixo. É um mecanismo que permite que a corda **E₁** se estenda até a nota **C₁**. Há uma espécie de pequenos prendedores que podem fixar a corda em qualquer um dos semitons ao longo deste intervalo.

A dissertação está organizada em 3 capítulos, que tratam as seguintes diretrizes.

O Capítulo I está voltado para o instrumento e sua afinação. Nele realizou-se um breve levantamento histórico apresentando alguns compositores que escreveram obras tendo a afinação vienense como base, bem como os primeiros contrabaixistas virtuosos da época. Além disso, examinou-se tratados que citam este sistema de afinação, ponderando sobre os limites e a descontinuidade que a afinação vienense sofreu e apontando certos aspectos organológicos relacionado ao instrumento.

Buscou-se ainda, encontrar uma possível relação com Portugal através de indícios iconográficos, levando também em consideração os contrabaixos do Museu da Música de Lisboa. Num outro momento, discorreu-se sobre afinação e o contrabaixo vienense atualmente. E no fim do primeiro capítulo, o relato da adaptação do Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, com as especificações do modelo vienense de cinco cordas.

No capítulo II, pretendeu-se descrever uma breve biografia de Johann Matthias Sperger, com o intuito de extrair possíveis informações de sua convivência que possam ter influenciado sua forma de compor, que também serão subsídios para as análises descritas no item a seguir. Além disso, serão elencadas suas principais produções como compositor, bem como seus feitos como contrabaixista. O mesmo capítulo, também se destina para circulação de cópias, análises dos manuscritos *D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185* e divergências gráficas.

No capítulo III, foram abordadas as correntes analíticas musicológicas da retórica-musical e a teoria dos tópicos.

O produto artístico desta pesquisa constitui-se numa gravação das duas sonatas

para contrabaixo e viola (*D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185*) de Johannes Matthias Sperger, conservadas na *Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern*, em Schwerin, Alemanha. Para a gravação usamos a edição crítica que constitui o anexo B da nossa dissertação. Foram tomadas algumas decisões que se distanciam do texto musical para a adequação da execução, por exemplo na sonata *D-SWI Mus. 5183*, a separação da ligadura no compasso 14 para o 15 por conta da facilitação do movimento do arco, resultando em uma leve acentuação da nota. Outro exemplo ainda neste mesmo movimento, no compasso 51, optou-se por fazer numa única arcada (para baixo) as cordas duplas desse compasso. Nos casos das articulações, a diferença timbrística entre *staccato* e cunha está no contato do arco com a corda: *staccato*, notas curtas com arco tendo mais em contato com a corda; e cunha, também notas curtas, porém o arco saltando. E nos trechos de demonstração de virtuosidade, levou-se em consideração a definição e afinação das notas, como no caso dos compassos 67 a 73, uma passagem arpejada em harmônicos onde resolveu-se realizar tal trecho de forma cadenciada.

Em outros casos interpretativos, optou-se por utilizar nuances de intensidade conforme o movimento melódico, como *crescendo* e *diminuendo* ou *piano* e *forte* para enfatizar passagens repetidas.

Ambas sonatas se encontram, hoje em dia, publicadas em edições para a afinação moderna do contrabaixo: a proposta do produto artístico visa a transcrição moderna das sonatas na afinação para a qual foram escritas, proporcionando, portanto, sua execução com o contrabaixo vienense.

1. INSTRUMENTO E AFINAÇÃO

Dentre tantas afinações do contrabaixo que existiram ao longo dos seus 5 séculos de história, destacou-se a afinação Vienense, que obteve boa aceitação entre compositores e contrabaixistas a partir da segunda metade do século XVIII, resultando numa grande produção de obras *a solo* e *concertante*, que constituem boa parte da literatura “Galante” do instrumento.

O contrabaixo, no que lhe concerne, vem sofrendo, e ainda sofre, transformações no âmbito organológico impedindo uma padronização do mesmo, como ocorreu, por exemplo, com o violino. Essas transformações refletem negativamente na interpretação e exequibilidade de obras escritas para um tipo de afinação específica, como é o caso da afinação vienense.

1.1. Contextualização Histórica

A história apresenta um vasto ambiente de configurações de afinação. Neste meio, autores como Brun e Planyavsky salientam que o contrabaixo passou por um longo processo de experimentações. No âmbito dos experimentos acústicos, Brun (2000) narra que “*the product of necessity these indispensable changes in shape have in no way harmed the characteristic timbre of the double bass*”¹⁰(p. 19).

Na primeira metade do século XVIII o termo *Violone* indicava genericamente o instrumento grave dos instrumentos arqueados, entretanto, essa diversidade é encontrada nos vários tratados musicais onde foram categorizados. Diversos outros termos, referentes a esses instrumentos, foram descritos também em partituras, como: *Baß-Geige*¹¹, *Groß Contra-Bas-Geig*, *Groß Viol-de Gamba-Bas*, *Grande Basse de Violon*, *Contrabasso da Gamba*, *Double Bass*, *Great-Bass*. De toda forma, o termo mais utilizado era *Violone*, senão *violon* ou *violono*, algumas vezes com o adjetivo *grosso* ou *grande*.

¹⁰ O produto da necessidade dessas mudanças indispensáveis na forma não prejudicou de modo algum o timbre característico do contrabaixo (Tradução livre do autor).

¹¹ Planyavsky diz que muito antes de 1500 nos países de língua alemã, os instrumentos de cordas eram chamados de *Geigen* (*groß Geigen* = viols; *klein Geigen* = violinos). Michael Praetorius (1571-1621) também descreveu o contrabaixo utilizando o termo da época: “O alto *Baßgeig* ou violone, que soa, como resultado de sua afinação profunda, muito imponente, suporta a harmonia das outras vozes com sua adorável ressonância e deve ser tocada tanto quanto possível nas cordas mais graves, geralmente como *ContraBaß*, que significa ativamente as cordas mais graves”. (PLANYAVSKY, 1998)

Da mesma forma, inúmeros termos foram utilizados para afinação do contrabaixo no período clássico vienense, tais como: *Triadic*, *Viennese third-fourth tuning*¹², *Authentic tuning*¹³, *Viennese solo tuning*¹⁴ e afinação vienense, que é a mais conhecida e utilizada.

O processo de consolidação da afinação vienense (**F1-A1-D-F#-A**) levou quase oitenta anos até que viesse a se tornar uma afinação estável. Essas mudanças foram observadas em alguns tratados durante o século XVII (BRUN, 2000). Tratados como *Syntagma Musicum* de Praetorius, *Musicalischer Schlissl* de Johann Jacob Prinner (1624-1694) e o manuscrito *Christ Church Library Music Mus. 1187* de James Talbot (1664-1708), são algumas das fontes bibliográficas que expõe o percurso histórico da afinação.

O ponto de partida que daria início a um processo gradativo de transformações até que se estabelecesse como a afinação vienense, foi afirmado por Brun (2000), no qual diz ser uma *scordatura* da afinação (**E1-A1-D-G-c**) relacionada ao *Gross Bass Viol de Gamba* descrita por Michael Praetorius no tratado *Syntagma Musicum II* de 1619, conforme a figura abaixo.

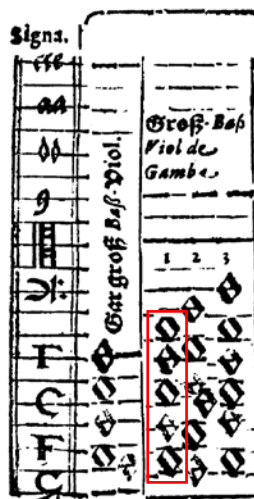


Figura 1: Afinações do *Gross Bass Viol de Gamba*

¹² triádica, afinação terça-quarta vienense (BRUN, 2000, p. 100).

¹³afinação autêntica. (PLANYAVSKY, 1998, p. 14).

¹⁴ afinação *solo* vienense (PLANYAVSKY, 1998, p. 120)

Da mesma forma, Prinner em seu tratado *Musicalischer Schlissl* de 1677, se referiu a uma afinação similar à vienense (**F1-A1-D-F#-B**) do *Violone*, diferenciando apenas a corda mais aguda em ambas as afinações. Prinner recebeu pelo menos parte de sua formação musical na Itália (Siena) e permaneceu em Viena, na folha de pagamento Imperial, até sua morte.

A respeito do percurso profissional e da abordagem teórica da obra de Prinner, Walker afirma que:

*his only other surviving work is a manuscript treatise entitled “Musicalischer Schlissl [sic]” and now located at the Library of Congress under the call number ML 95.P79. The treatise, dated 1677, is one of the first treatises to discuss fugue exclusively as a genre of keyboard music. (WALKER, 2000, p. 92)*¹⁵

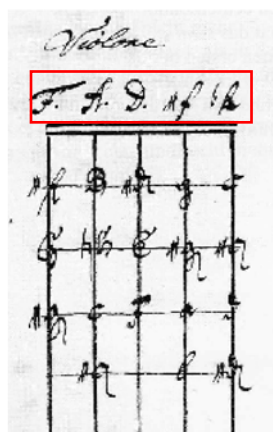


Figura 2: Afinação do violone por Prinner

Em 1697, Vinte anos após o *Musicalischer Schlissl*, Talbot relata sobre a afinação do contrabaixo de cinco cordas (**F1-A1-D-F#-A**). Segundo Baines (1988), autor do artigo *The five string fretted double-bass*¹⁶, Talbot deve ter medido cada instrumento que tenha tido contato. Conseguiu encontrar um instrumento que, mesmo após muitas modificações, veio a nomear como contrabaixo, tendo cinco cordas e cinco trastes.

¹⁵ Seu único outro trabalho sobrevivente é um tratado manuscrito intitulado *Musicalischer Schlissl* [sic] e agora localizado na Biblioteca do Congresso sob o número de chamada ML 95. P79. O tratado, datado de 1677, é um dos primeiros tratados para discutir a fuga exclusivamente como um gênero de música de teclado. (WALKER, 2000, p. 92) (É de nossa autoria a tradução de citações ocorrentes nesta dissertação)

¹⁶ O contrabaixo de cinco cordas com trastes

Apesar de não saber como o instrumento era afinado, Talbot consultou seu amigo Gottfried Finger (c.1655–1730), que tinha vindo da Morávia, alguns anos antes. Finger relatou esta afinação (**F₁-A₁-D-F#-A**) a Talbot, isto se confirma ao mencionar Finger em seu manuscrito, como referência. Baines alega que Talbot não deve ter se surpreendido, pois esta afinação é muito parecida com o que foi dada a viola da Lyra inglesa, no início do século XVII e conhecida como *'harpway sharp'*¹⁷ (BAINES, 1988).

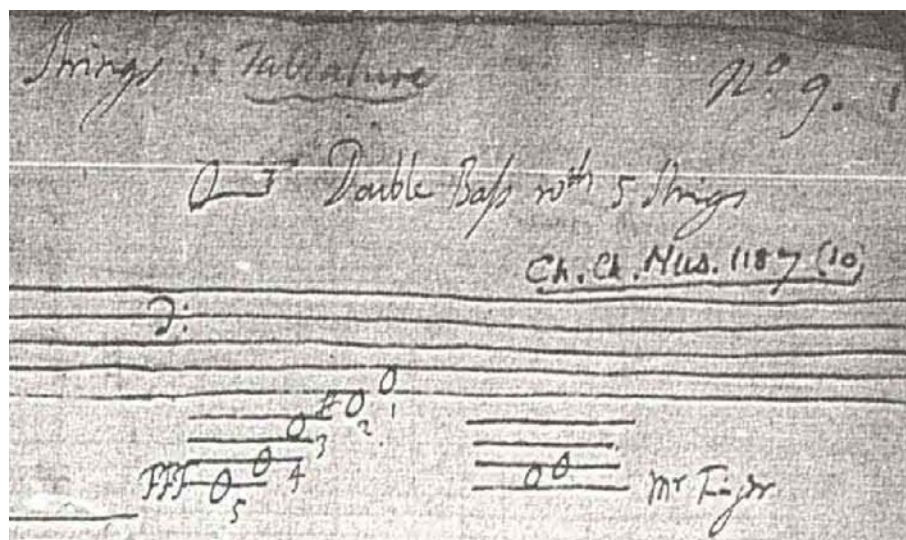


Figura 3: Afinação do contrabaixo por Talbot (1664-1708)

Voltando ao *Syntagma* de Praetorius, as mudanças na *scordatura* da afinação **E₁-A₁-D-G-c** se deram por causa da tecnologia incipiente na fabricação das cordas de tripa, ou seja, a corda mais grave (**E₁**) respondia mal e não tinha definição, enquanto a corda mais aguda (**c**) era muito fina em relação ao seu comprimento para suportar a tensão necessária e muitas vezes, quebrava. Em relação às modificações, Brun afirma que “para neutralizar esses problemas, as tensões das cordas agudas diminuíram gradualmente e a da corda grave aumentou de **E₁** para **F₁** e ocasionalmente para **G₁**” (BRUN, 2000, p. 101).

¹⁷ Um tipo de afinação da viola da Lyra no qual cada corda, quando devidamente ajustada, soa uníssono com a próxima corda solta mais aguda. Esse modelo de afinações se tornou muito popular e que veio a ser conhecida como *Harpway Sharp* (JENKINS, 1992, p. xv).

Praetorius	1619	E₁ - A₁ - D - G - c ↓ ↓ ↓
Prinner	1677	F₁ - A₁ - D - F# - B ↓
Talbot	1697	F₁ - A₁ - D - F# - A

Tabela 1: Tabela dos tipos de afinações do contrabaixo

Após inúmeras modificações e adaptações, a *scordatura* **F₁-A₁-D-F#-A** estabilizou-se em meados do século XVIII. A partir de então, já não era mais vista como uma *scordatura* e sim como uma *accordatura*, ou seja, uma afinação regular. Isso se deu no início do que seria o período áureo do contrabaixo, tendo destaque no âmbito solista e camerista.

Outro indício da presença do contrabaixo com cinco cordas em Londres pode ser observado na gravura datada por volta de 1740, onde retrata uma apresentação, em que na ocasião Händel (1685 - 1759) está conduzindo a orquestra.



Figura 4: contrabaixo de cinco cordas em gravura de c. 1740

No recorte apresentado acima, as cinco cordas do contrabaixo estão nitidamente definidas e o tamanho do instrumento aparenta ser mais robusto em relação ao contrabaixista, e que por sua vez, está utilizando a técnica de *pizzicato*. Por ser um

contrabaixo com cinco cordas presume-se através de Talbot (detalharemos no item 1.3) que esteja utilizando a afinação vienense.

1.2. Compositores, Obras e Contrabaixistas

No final do século XVIII, em Viena, começou a florescer uma nova tendência que colocaria o contrabaixo em evidência. Um dos maiores estudiosos do *Violone*, Planyavsky em sua obra “*The Baroque Double Bass Violone*” afirmou que:

During the 1760s, Joseph Haydn wrote the first violone concerto as well as violone concertante variations in his symphonies 6, 7, and 8, and later in numbers 31 and 72. The concertante literature for the double bass of the Viennese school grew to an unprecedented level. Its most important representatives were Josef Kämpfer (1735- after 1796), Friedrich Pischelberger (1741-1813), and Johann Matthias Sperger (1750-1812). 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), Dittersdorf (2), L. A. Kozeluch, W. Pichl (2), A. Zimmermann (1), J. B. Vanhal (1), F. A. Hoffmeister (3), J.M. Sperger (18), as well as many chamber music works with concertante double-bass parts including variations and cadenzas. (PLANYAVSKY, 1998, p. 120)¹⁸

Franz Joseph Haydn (1732-1809) delegava ao contrabaixo a função de solista em suas sinfonias, destacando o instrumento em seus concertos. Assim, estimulava e incentivava os contrabaixistas na execução desses trechos e os compositores na produção de novas obras, que mais tarde viriam a expandir a escola vienense do contrabaixo.

O alemão Klaus Trumpf, importante contrabaixista da atualidade, afirma que os primeiros concertos conhecidos para contrabaixo datam de 1760 escritos por Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) para um colega, o contrabaixista Friedrich Pischelberger (1747-1813) (TRUMPF, 1992, p. 2), dentre tantas obras, escritas para a afinação vienense, o autor relata que:

¹⁸ Durante os anos 1760, Joseph Haydn escreveu o primeiro concerto para *violone*, bem como variações concertantes para *violone* em suas sinfonias 6, 7 e 8, e mais tarde nas 31 e 72. A literatura concertante para o contrabaixo da escola vienense cresceu para um nível sem precedentes. Os seus representantes mais importantes foram Josef Kämpfer (1735- depois de 1796), Friedrich Pischelberger (1741-1813) e Johann Matthias Sperger (1750-1812). Através da estimulação de suas performances, quase quarenta composições concertantes apareceram no espaço de quatro décadas. Entre elas estavam concertos por Joseph Haydn (cerca de 1763), Dittersdorf (2), LA Kozeluch, W. Pichl (2), A. Zimmermann (1), J.B. Vanhal (1), F.A. Hoffmeister (3), J.M. Sperger (18), bem como muitas obras de música de câmara com partes concertantes para contrabaixo incluindo variações e *cadenzas*.

"Dittersdorf had written his concerto based on the Viennese triad tuning in such a way that all technical runs, chord passages, arpeggios, passages in artificial harmonics etc. could be easily executed by the"¹⁹ (TRUMPF, 1992, p. 3)

A maneira pela qual os compositores escreviam para a afinação vienense, aliou a técnica composicional com a técnica instrumentista, resultando em uma execução de fácil funcionalidade e influenciando na destreza de seus instrumentistas.

Em 1900, Carl Krebs publicou em Berlim a obra *Dittersdorffiana*, contendo a biografia de Dittersdorf e o catálogo temático, juntamente com os seus respectivos títulos e incipits de suas composições. São 341 obras enumeradas e classificadas pelos gêneros:

Música instrumental

I) Sinfonias - 1 a 127;

II) Serenatas, divertimentos, danças, etc. com orquestra - 128 a 152;

III) Concertos – 153 a 178;

IV) Quintetos – 179 a 190;

V) Quartetos – 191 a 199;

VI) Trios – 200 a 217;

VII) Duetos – 218 e 219;

IX) Para violino e baixo contínuo – 220 a 234;

X) Para piano – 235 a 284;

Música Vocal

I) Óperas e *Singspiele*²⁰ – 285 a 315;

II) Oratórios, missas e etc. – 316 a 319;

III) Cantatas e missas – 320 a 337;

IV) Canções individuais e árias – 338 a 341.

As obras para o contrabaixo solo encontradas na obra *Dittersdorffiana* são:

¹⁹Dittersdorf escreveu o seu concerto com base na afinação em tríade vienense de tal maneira que todos os funcionamentos técnicos, passagens de acordes, arpejos, passagens nos harmônicos artificiais etc., poderiam ser facilmente executados pelo músico.

²⁰ *Singspiel* é o termo alemão que indica um gênero teatral muito em voga entre o século XVIII e o início do século XIX e inspirado na *Ballad Opera*, um tipo de comédia de argumentos satíricos e populares com interlúdios cantados. (BOCCIA, Leonardo V., 1999)



Schwerin. St.

Figura 5: Incipit da Sinfonia a Contrabasso e Viola concertanti. 2 Viol., Vla. E Basso, 2 Ob., 2 Corni. Krebs 127.



Schwerin. St.

Figura 6: Incipit do Concerto a 9 per il Violone, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Corni. (Der Violone ist in D dur notirt.) Krebs 171.



Schwerin. St.

Figura 7: Incipit do Concerto a 9 per il Contrabasso, 2 Viol., Vla., Basso, 2 Fl., 2 Corni. Krebs 172.



Schwerin. St.
G. d. Mfr.

Figura 8: Incipit do *Duetto in Eb a Viola e Violone*. Krebs 219.

Observando os títulos de cada obra, ainda pode-se notar que, Dittersdorf fazia distinção entre o *Basso*, destinado a todos os contínuos, e o *Contrabasso*, equivalente ao próprio instrumento. Isto se repete nas sinfonias 86, 108 e 109. O compositor também diferenciou o violoncelo do baixo contínuo e do contrabaixo nas sinfonias: 63, 65, 85, 87, 93, 99, 101, 103, 106, 107, 110, 111, 127, 172, 179 -184 (os quintetos), 326 e 333, conforme o recorte abaixo.

Violonc., Basso & Contrab. [1788?]

Figura 9: Distinção entre *Basso* e *Contrabasso* na obra de Dittersdorf na catalogação de Carl Krebs de 1900

Dittersdorf utilizou o termo *Violone*, para contrabaixo solo, em duas das suas quatro obras, 171 e 219. Também na categoria das cantatas e missas, aparecendo cinco vezes: 329, 330, 332, 334 e 335. O fato de Dittersdorf ter usado os dois termos

(*Contrabasso e Violone*), não nos indica quaisquer características para dois instrumentos distintos, podendo ser o mesmo instrumento com afinações diferentes.

Outros compositores deste período como Haydn, em meados de 1763 escreveu o que provavelmente seria o primeiro concerto clássico para contrabaixo Concerto para Contrabaixo N.1, o manuscrito em questão, nunca foi encontrado.

O pesquisador Tobias Glöckler afirmou sobre essa realidade:

“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” (GLÖCKLER, citado por BORÉM 2006, p. 94).

Há evidências do uso da afinação vienense na corte em que Haydn era mestre de capela. Preservado em Esterhazy, o documento é uma lista para fornecer à Schwenda, violonista na *Hochfurst Kammermusik*, cordas para seu violone: são para as cordas **A**, **F#1**, **D1** e **A1**. Isso foi em 1763, logo depois que Haydn assumiu seu posto de Mestre de Capela e pouco antes da produção de sua sinfonia conhecida como *Le Midi*. O trio desta sinfonia contém um solo que presumivelmente foi escrito para o contrabaixo nessa afinação. Embora seja mais difícil tocar em um contrabaixo com a afinação moderna, é notavelmente fácil em um instrumento afinado como Schwenda afinava o seu, no acorde comum de ré maior (BAINES, 1988, p. 107).

Outro compositor que se destaca é o alemão Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), historicamente lembrado como um editor de música, mas também era compositor e maestro. Na década de 1780, ele se tornou um dos compositores mais populares de Viena, com um extenso catálogo de obras. Compôs oito óperas, quarenta e quatro sinfonias, muitos concertos, uma grande quantidade de músicas de câmara para cordas, música de piano e várias coleções de canções. Em 1785, ele tinha o segundo maior negócio de publicação de música em Viena. Nesse mesmo ano, Hoffmeister compôs seu primeiro concerto para o violone (LEVERENZ, 2016, p. 28).

Johann Baptist Vanhal (1739-1813) era bem conhecido entre seus contemporâneos como compositor, violinista e professor. Vanhal foi um prolífico compositor, com cem quartetos, setenta sinfonias, noventa e cinco obras sacras e um

grande número de obras instrumentais e vocais atribuídas a ele (IDEM, 2016, p. 29). Viveu e trabalhou em Viena durante a maior parte de sua vida, conheceu Haydn e W. A. Mozart, alcançara popularidade internacional como compositor de quartetos de cordas, música de piano e sinfonias (JONES, 1982, p. 64). Cresceu na Boêmia, mas mudou-se para Viena em 1761, onde estudou com Dittersdorf. No ano de 1780, Vanhal estava em contato com todos os principais músicos de seu tempo, tocando publicamente com Leopold Kozeluch (1747-1818) e tocando quartetos de corda com Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart (1759-1791) e Dittersdorf. Tanto Haydn, quanto Mozart conduziram suas sinfonias, que foram publicadas e divulgadas em toda a Europa. Vanhal escreveu três obras de câmara para o violone: *Cassatio* em Ré, Divertimento em Sol e Trio em Ré. No entanto, a principal contribuição de Vanhal para a literatura do contrabaixo é seu concerto escrito para o *violone* entre os anos de 1785 e 1789. Acredita-se que tenha sido escrito para Johann Matthias Sperger. A única cópia sobrevivente deste trabalho é um manuscrito encontrado no espólio de Sperger. As cadências estão na caligrafia de Sperger; mais uma prova de que o concerto foi escrito para ele (LEVERENZ, 2016, p. 30).

Em 1778, Anton Zimmermann (1741-81), o *Kapellmeister* em Pressburg sucedido por Dittersdorf, publicou um concerto para violone. O estilo se tornou o novo padrão na escrita dos violones. A obra requeria ao contrabaixista executar cordas duplas e triplas mais rapidamente, realizar numa tessitura mais alta incorporando mais virtuosismo a escrita (IDEM, 2016, p. 27).

Um verdadeiro testemunho da popularidade do violone vienense é ter compositores não-contrabaixista da época escrevendo para o instrumento. *Per questa bella mano* (KV 612) de Mozart é uma ária escrita para um vocal baixo, violone *obbligato* e orquestra. O manuscrito original é datado de 08 de março de 1791, uma das composições finais de Mozart. A ária é dedicada ao cantor Franz Xaver Gerl e ao violonista Friedrich Pischelberger, ambos, colegas de Mozart no *Schikaneder Freihaus Theater* em Viena (LEVERENZ, 2016 p. 20).

Outros compositores como Karl Kohaut (1726-1784), Antonio Capuzzi²¹ (1753-1818), Leopold Koželuch²² (1747-1818) e Johann Hindle²³ (1792-1862), também escreveram para contrabaixo solo com a afinação vienense.

²¹BORÉM (2006, p. 96) alega que “há controvérsias sobre a autoria de Antonio Capuzzi em relação ao famoso concerto que lhe foi atribuído”.

²² Ver BORÉM, 2006

²³ IDEM

Os primeiros nomes de contrabaixistas que surgem ao longo da história remetem ao circuito austríaco e em pouco mais de meio século, contrabaixistas como Joseph Kämpfer (1735-1788), Ignaz Woschitka (1730-1797), Friedrich Pischelberger e J.M. Sperger são alguns dos expoentes da escola vienense que ganharam reconhecimento. Os nomes de Johann Georg Schwenda (s.d.), Carl Schiringer (s.d.), Anton Kühnel (s.d.) e Johann Dietzl (s.d) também aparecem nos documentos de Esterhazy, como capazes solistas que tocaram com Joseph Haydn (BRUN, 2000).

Além disso, esses vários solistas, pelos seus destaques, ficam ainda mais reconhecidos quando um compositor escreve um trecho *solo*, mesmo que seja em uma sinfonia para demonstração de suas virtuosidades:

It was not unusual for an 18th century court composer to write solo parts designed to give their best instrumentalists an opportunity of displaying their abilities. [...] Beginning in the 1760s, Joseph Haydn wrote solo passages for the Viennese violone in five symphonies (n° 6, 7, 8, 31 e 72) in the Divertimento Hob II, 2, between 1761 and 1762, and, later, in the Farewell Symphony (1772). (BRUN, p. 103, 2000) ²⁴

Devemos levar em consideração que, a maior parte do repertório *solo* escrito para o contrabaixo vienense que conhecemos hoje, foi composto quando o instrumento estava no ápice de seu desenvolvimento como instrumento solista (FOCHT, 1992).

1.3. Tratados

Os tratados, de forma geral, são textos que possuem algumas características científicas e, na maioria dos casos, a finalidade de transmitir um legado ou conhecimento específico. Esses tratados têm propósitos distintos e abordam diversas áreas do saber, sendo escritos em diversos formatos tais como: dicionários, enciclopédias, compilações, métodos e etc.

A produção dos muitos tratados musicais durante os séculos, serviram como ferramentas para a difusão e fonte de conhecimento para as gerações posteriores. Para os autores Grout e Palisca, durante o século XI “a música começou a ser mais conscientemente estruturada e sujeita a certos princípios ordenadores [...], tais princípios

²⁴ Não era incomum que um compositor da corte do século XVIII escrevesse peças individuais projetadas para oferecer aos seus melhores instrumentistas a oportunidade de mostrar suas habilidades. [...]. Começando na década de 1760, Joseph Haydn escreveu as passagens solo para o violone vienense em cinco sinfonias (n° 6, 7, 8, 31 e 72) no Divertimento Hob II, 2, entre 1761 e 1762, mais tarde, na Sinfonia de Despedida (1772).

acabaram por ser organizados em sistemas e apresentados em tratados.” (2007, p. 97). Durante o século XVIII foram escritos pelo menos três tratados musicais que mencionam a afinação **F₁-A₁-D-F#-A**.

O primeiro deles foi realizado por Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) e Denis Diderot (1713-1784), *Encyclopédie*, tendo a primeira publicação em 1751 em Paris. O segundo tratado escrito por Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794), *Essai sur le Musique Ancienne et Moderne*, publicado em Paris no ano de 1780. No terceiro, de J. G. Albechtsberger (1736–1809), *Gründliche Anweisung zur Composition* (Manual completo para composição), edição original de 1790, as informações sobre instrumentos da época aparecem no apêndice.

1.3.1. Diderot e d'Alembert – *Encyclopédie*

Esta enciclopédia foi concebida pelos autores como um empreendimento comercial modesto, uma tradução francesa da *Cyclopaedia* (dois volumes) de Ephraim Chambers (1680–1796) impressa em Londres em 1728, mas a *Encyclopédie* ultrapassou de longe todos os planos iniciais. O projeto rapidamente assumiu proporções mais vastas, tornando-se uma das maiores empresas comerciais e intelectuais da França do século XVIII.

O primeiro volume da obra apareceu em Paris em 1751. Quando os volumes finais foram concluídos duas décadas depois, em 1772, a *Encyclopédie* cresceu para tornar-se o trabalho de referência única, mais massivo na Europa. Compreendeu dezessete volumes contendo 71.818 artigos, onze volumes fôlio, 2.855 placas e cinco volumes suplementares (BREWER, 2011).

As placas que ilustram o original *Encyclopédie* foram todas publicadas no final desse trabalho entre os anos de 1767 e 1772, em onze volumes fôlio. As 34 placas relativas aos instrumentos musicais estão reunidas em um dos primeiros desses volumes com uma chave introdutória ou índice, encabeçado: *Lutherie*. A última placa de todas é derivada do ensaio sobre acústica de Joseph Sauveur (1653-1716)²⁵.

Na seção destinada aos instrumentos de cordas, assinalada como *Violons*, o trecho relacionado à afinação dos contrabaixos foi dividido conforme os modelos da época e a

²⁵ Diderot se baseia no modelo da tabela encontrada em *Principes d'acoustique et de musique, ... et à tous les instruments de musique* de 1701, porém Sauveur não menciona em sua tabela o contrabaixo cinco cordas com a afinação vienense.

afinação vienense estão evidentes na tabela. Há também alguns comentários do autor acerca desses contrabaixos e afinações. Esses apontamentos foram transcritos por Halfpenny:

The next instrument is a small double bass to which has been assigned the improbable tuning B', F and g, but with this comment appended: Contre Basse [,] les unes sonnent la quint [,] les autres [sic] l'Octave au dessous de la Basse. Following this there a five-stringer tuned F', A', D, F#, A, annotated: La meilleure mainere [sic] d'acc. La Cont. Basse suivant les Allemands; and finally a three-stringed double bass tuned G', D, A, sometimes, it seems with a fourth string tuned to e. Against this is noted: La Contre Basse des Italiens sonne l'Octave au dessous de leur Basse et l'unisson du 16 pieds. (HALFPENNY, 1974, pp. 15-16)²⁶.

Na edição original, ao lado da indicação **F1-A1-D-F#-A**, segue o texto: *La meilleure mainere [sic] d'acc. La Cont. Basse suivant les Allemands*, que em uma tradução livre significa “A melhor maneira [sic] de afinar o contrabaixo segundo os alemães”, corroborando o uso frequente dessa afinação oriunda da região germânica.

1.3.2. La Borde – *Essai sur le Musique Ancienne et Moderne*

A respeito do manual escrito por La Borde de 1780 o pequeno trecho abaixo nos revela brevemente do que se trata:

The Essai was apparently a side-product of La Borde's extensive travels through France, Switzerland and Italy collecting material for his other books, and he was aware of its work-in-progress status at the time of publication. In the Essai La Borde and his collaborators assembled information on the music of many non-European countries, including Samoa and China, and sought to describe the social context in which music was performed. Yet La Borde did not apply a strict historical, systematic or alphabetical organization to the material. He inserted complete compositions by Claude Le Jeune, Lassus, Ronsard and others. (FEND, 2001)²⁷

²⁶ O próximo instrumento é um pequeno contrabaixo ao qual foi atribuído a improvável afinação **B¹, F e g**, mas com este comentário anexado: Contrabaixo [,] alguns soam uma quinta [,] os outros [sic] uma oitava abaixo do baixo. Depois disso, há um cinco cordas afinado **F1, A1, D, F#, A**, anotou: A melhor maneira [sic] de afinar o contrabaixo segundo os alemães. E finalmente um contrabaixo de três cordas afinado **G1, D, A**, às vezes, parece com uma quarta corda afinada em **E1**. Diante disso é notado: O contrabaixo dos italianos soa uma oitava abaixo de seu baixo e o unísono dos 16 pés.

²⁷No entanto, o seu *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), de quatro volumes, continua a ser uma fonte de informação extremamente valiosa sobre a música do século XVIII, bem como sobre períodos anteriores e sua historiografia. O *Essai* aparentemente era um produto secundário das extensas viagens de La Borde pela França, Suíça e Itália, coletando material para seus outros livros. Ele estava ciente de seu status de trabalho em andamento no momento da publicação. No *Essai*, La Borde e seus colaboradores reuniram informações sobre a música de muitos países não-europeus, incluindo Samoa e China, e

Na figura 10, La Borde apresenta duas afinações diferentes para o contrabaixo de cinco cordas, sendo uma delas a afinação vienense **F1-A1-D-F#-A**.

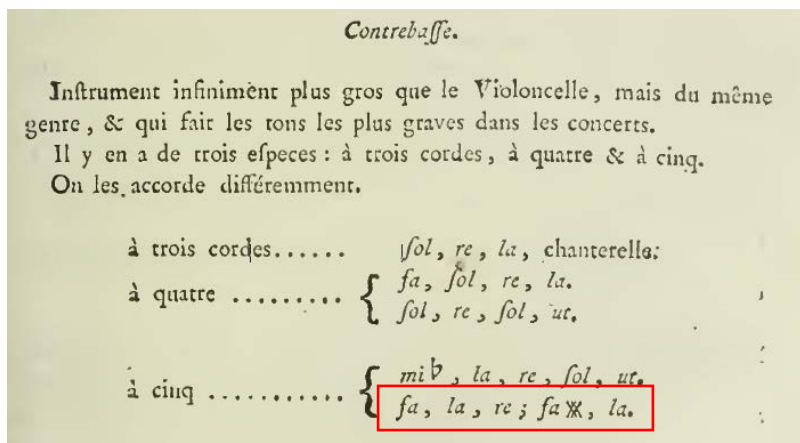


Figura 10: Afinação do contrabaixo no *Essai sur le Musique Ancienne et Moderne* (1780), Tome I, p. 293.

Em seu tratado, La Borde descreve o tamanho do contrabaixo como “infinitamente maior” que o violoncelo e como tendo três modelos: com três, quatro e cinco cordas. Além disso, categorizou diferentes afinações para cada um desses modelos, que possivelmente eram os modelos de contrabaixos mais comumente utilizados em Paris na segunda metade do século XVIII.

Há também uma gravura de um homem tocando um contrabaixo, com a legenda *Contrebasse*. Através da figura 11, podem-se obter algumas informações como: o instrumento representado tem quatro cordas; o seu tamanho em relação ao homem indica um instrumento relativamente pequeno, mesmo com o espigão levemente levantado, a não ser que estatura do homem representado seja excepcionalmente alta; a postura do homem segurando o instrumento possui uma inclinação oblíqua em relação ao instrumento, ou seja, ambos dispõem-se de um posicionamento reverso; quanto a posição da mão esquerda nas cordas, resultado da disposição do homem/contrabaixo, apresenta-se num formato improvável para a performance do instrumentista; sobre a empunhadura do arco, a imagem mostra o uso da técnica do violoncelo moderno.

procuraram descrever o contexto social em que a música foi realizada. No entanto, La Borde não aplicou uma organização histórica, sistemática ou alfabética rigorosa ao material. Ele inseriu composições completas de Claude Le Jeune, Lassus, Ronsard e outros.



Figura 11: Gravura do instrumento no *Essai sur le Musique Ancienne et Moderne* (1780)

1.3.3. Albrechtsberger - *Gründliche Anweisung zur Composition*

Um tratado que relata especificamente sobre a afinação vienense é o *Gründliche Anweisung zur Composition* de Johann Georg Albrechtsberger, publicado em 1790, durante o auge da produção de composições para o contrabaixo na cidade austríaca.

Albrechtsberger nasceu em Klosterneuburg no dia 3 fevereiro de 1736. Começou sua carreira musical muito cedo, com a idade de sete anos num coro de meninos na sua cidade natal, onde também estudou órgão e composição. Para completar seus estudos científicos e musicais ele se dirigiu à Abadia beneditina de Melk, onde teve a oportunidade de estudar as obras de Antonio Caldara (ca. 1671-1736), Johann Joseph Fux (1660-1741), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), George Frideric Handel (1685-1759), Carl H. Graun (1703-1759) entre outros (ORON, 2008).

O tratado em questão foi publicado por Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794) em Leipzig, na Alemanha. Sobre o conteúdo do tratado em si, Chapman afirmou que “*this work, like the other composition manuals discussed in the previous chapter, assumes a complete knowledge of thoroughbass procedures and, indeed, approaches thoroughbass in a decidedly harmonic manner*”²⁸ (2008, p. 128).

²⁸ Este trabalho, como os outros manuais de composição [...], pressupõe um conhecimento completo de procedimentos do baixo contínuo e, na verdade, aborda o baixo contínuo de uma maneira harmônica decididamente.

No apêndice, o autor faz uma breve descrição de todos os instrumentos usados até aquele período incluindo o *Violone* ou contrabaixo na tabela dos instrumentos de arco (*geigeninstrumente*), no tópico oitavo da enumeração.

8) Der Violon, oder Contrabaß, hat gewöhnlich fünf ziemlich dicke Saiten, auch von Schafdarren, welche von unten hinauf heißen; F A d fis a j. B.



NB. Die tiefften zwey pflegt man zu überspinnen. Er klingt aber um eine Octave tiefer als das Violoncello, doch wird er deswegen, um mit demselben im Einklange einherzugehen, nicht um eine Octave höher gesetzt, so wenig als der Contrafagott; denn alle Baß-Instrumente machen bey einer Begleitung anderer und höherer Instrumente gleich

G g g 3

gleich

Figura 12: Descrição do Violone no apêndice do *Gründliche Anweisung zur Composition*

gleichsam den Einklang in ihren Tönen. Er hat zu jedem halben Tone einen Bund auf dem Griffblatte. Seine Scala folgt bey No. 22. NB. Es giebt auch einen Violon, welcher nur vier Saiten und keine Bünde hat. Dessen Stimmung aber anders lautet, nämlich: G A D G oder F A D G. Dieser und der dreyfache sind selten mehr zu sehen.

Figura 13: Continuação da descrição do mesmo texto

Segue abaixo a tradução dos textos supracitados:

8) O *Violone*, ou contrabaixo, normalmente tem cinco cordas bastante grossas, também de tripa de ovelha, elas são nomeadas, de baixo para cima; **F₁-A₁-D-F#-A**.

NB. As duas [cordas] mais graves costumam ser revestidas. Mas ele soa uma oitava abaixo do Violoncello, no entanto apesar disso ele irá soando o mesmo, ele não terá sua parte escrita, uma oitava acima, a semelhança do contrafagote; então todos os instrumentos graves embora com alturas diferentes, desempenham no acompanhamento as mesmas notas. Ele tem a cada meio tom um traste. Segue-se uma escala no N° 22. NB. Também existe um tipo de violone que só tem quatro cordas e nenhum traste. A afinação dele é diferente, nomeadamente: **G₁-A₁-D-G** ou **F₁-A₁-D-G**. Esse e o [contrabaixo] de três cordas são cada vez mais raros de se ver.²⁹

²⁹ A tradução do texto em alemão para o português foi realizada pelo Prof. Dr. Mário Trilha.

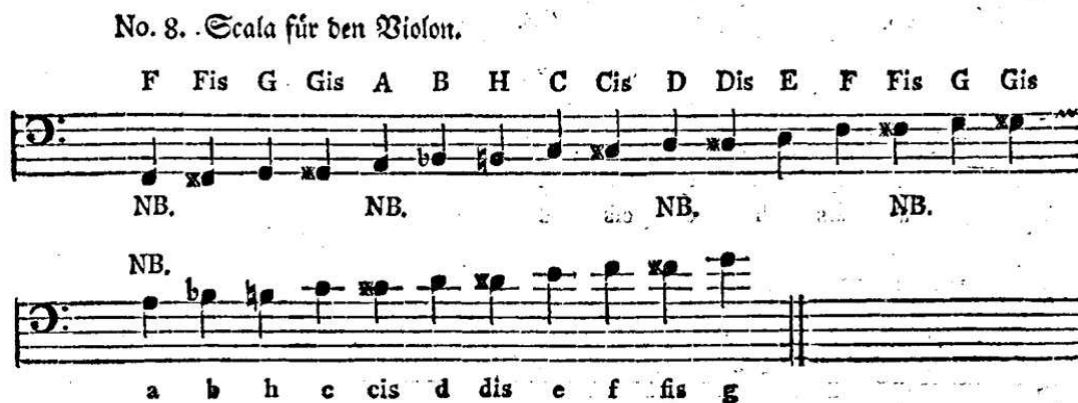


Figura 14: Escala do Violone segundo Albrechtsberger

1.3.4. As edições inglesa, francesa e alemã

O tratado *Gründliche Anweisung zur Composition* de Albrechtsberger foi importante para os estudiosos e músicos da época, tanto que ganhou traduções e teve uma boa repercussão editorial. Algumas traduções tiveram várias publicações, podendo-se assim, traçar um mapa cronológico e geográfico da circulação do texto.

A tradução francesa foi a primeira a ser realizada sob o título *Méthode Élémentaire de Composition*, 24 anos após o lançamento do escrito original. O tradutor, o francês Alexandre Choron (1772-1834), se empenhou em manter-se fiel ao manuscrito original. Nesta edição o tratado ficou separado em dois volumes (*Tome Premier* e *Tome Second*), consistindo o primeiro volume para as explicações funcionais de harmonia e composição, referência, noções complementares e uma breve descrição de todos os instrumentos musicais que estão agora em uso. Já o segundo volume apresenta os exemplos musicais.

No capítulo XXXV do primeiro volume, no tópico n.194 atribuído ao contrabaixo, observa-se que a afinação vienense foi conservada na tradução francesa, 24 anos após a publicação original, que nos leva a considerar a amplitude do uso desse tipo de afinação, tanto em Viena, como fora do território austríaco. Todavia, assim como no texto em alemão, manteve-se a descrição de outras afinações, porém raramente usadas.

(194). La contre-basse a ordinairement cinq cordes de boyau assez grosses, qui se nomment, du bas en haut, *fa*, *la*, *ré*, *fa**, *la*.

N. B. On a coutume de cannetiller les deux plus basses; cet instrument est d'une octave plus bas que le violoncelle; cependant, pour le faire marcher en unisson avec ce dernier, on ne le met pas pour cela d'une octave plus haut, pas plus que le contre-basson; car tous les instrumens de basse, en accompagnant d'autres instrumens plus hauts, font, pour ainsi dire, un unisson dans leurs tons.

La contre-basse a sur sa table une touche pour chaque demi-ton. Il y a aussi une contre-basse qui n'a que quatre cordes et n'a point de touches, mais son accord est différent; le voici: *sol*, *la*, *ré*, *sol*, ou *fa*, *la*, *ré*, *sol*. Ces contre-basses commencent à devenir rares (V. Francœur.).

Figura 15: Descrição do Violone em *Méthode Élémentaire de Composition* de Alexandre choron (ed.1814)

Figure 344, pour la contre-basse.

Figura 16: Referência à escala do Violone

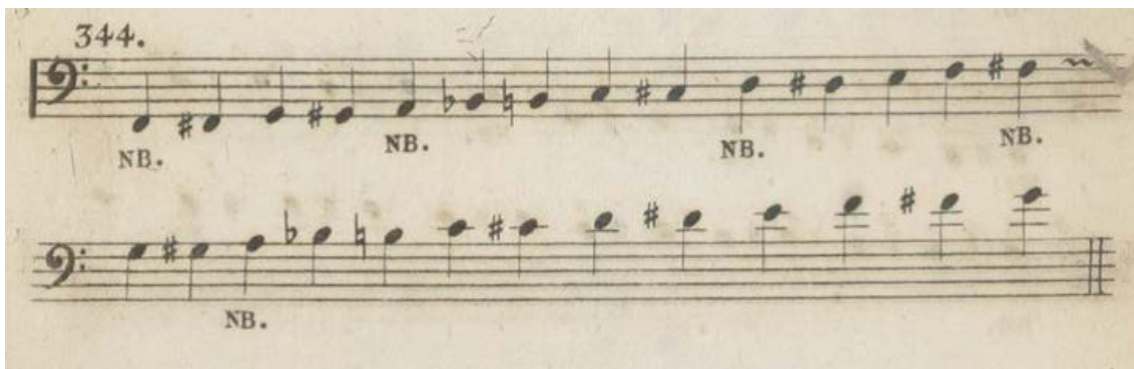


Figura 17: Escala do Violone na edição de Alexandre Choron (ed. 1814)

É notável que Choron esforçou-se para conservar de forma fiel, o conceito original de Albrechtsberger dos textos em alemão para o francês, não somente as definições teóricas, sobretudo os exemplos e as demonstrações das escalas que delineia a extensão do alcance de cada instrumento. Certamente a escala, exemplificada como “*Figure 344*”, que se refere ao contrabaixo, inicia-se pela primeira corda solta **F₁**, percorrendo a escala cromática ascendente incidindo as outras cordas soltas, enfatizadas por “NB.” abaixo das mesmas.

Em 1830, ainda em Paris, uma *Nouvelle Édition* (nova edição) foi publicada pela editora Chez Bachelier, tendo novamente como tradutor M. A. Choron, onde não se menciona a afinação vienense; afirma-se, aliás, que o contrabaixo de quatro cordas (E₁-A₁-D-G) é “muito utilizado na Alemanha”.

Depois da segunda edição francesa, em 1834 o tratado de Albrechtsberger foi traduzido para o inglês por Arnold Merrick (s.d.) (KASSLER, 2008, p. 11), publicado por R. Cocks and Co. em dois volumes e com o título *Methods of Harmony, Figured Base and Composition, Adapted for Self-Instruction*.

Merrick fez uso das duas edições, mesclando-as para sua tradução. Traduziu o texto da edição francesa de 1830 para compor os parágrafos 1 e 2, que estão entre os colchetes, e o texto da primeira edição de 1814 para o parágrafo 3. Nos parágrafos seguintes, Merrick, adiciona informações suplementares, onde registra uma lista de contrabaixistas e de construtores de instrumentos na qual constam nomes bastante conhecidos, dentre os contrabaixistas podem-se citar Domenico Dragonetti (1763-1846), Johann Matthias Sperger, entre os luthier, Andrea Amati (1505 – 1577), Antonio Stradivari (1644 –1737) e Andrea Guarneri (1626–1698).

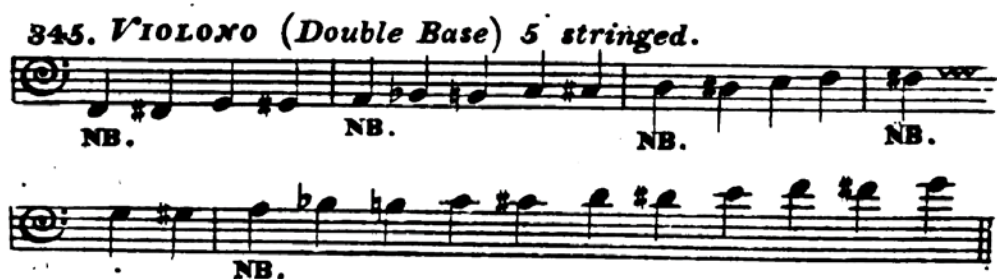


Figura 18: Escala do Violone na edição de Merrick



Figura 19: Tipos de afinações do Violone descritos por Merrick

Outro fato é que Merrick expõe diversas afinações de diferentes lugares. O primeiro compasso da figura 19 refere-se à afinação vienense (F₁-A₁-D-F₁♯-A), nos dois

compassos seguintes, descreve as afinações do contrabaixo de quatro cordas (**A1-D-G-c**) e (**E1-A1-D-G**) e nos três últimos compassos as afinações dos contrabaixos de três cordas, especificando o país onde cada afinação seria usada.

Novamente em Londres, outra edição em inglês foi publicada, dessa vez pela editora da família Novello, Vincent e seu filho J. Alfred. Fiona M. Palmer, no livro Vincent Novello (1781-1861): *Music for the Masses*, fala sobre a figura de Vincent Novello em seu capítulo introdutório:

Vincent Novello was a musical enthusiast: a genuine 'amateur' who delighted in what He described as 'sterling' musical compositions. He wanted others to learn about the repertoire he first encountered as chorister and trainee organist. Turning professional he capitalized on his practical educational experiences and developed a wide-ranging career out of his musical interests and skills. The title of this book in an unsubtle play on words, of course, but it neatly encapsulates Novello's vocation. He regarded music as a force for good in human existence and saw it as a commodity that should be accessible to all. As career unfolded he supplied published materials for the market he knew best. His appetite for undertaking this work –angling the style and content of his editions so that they could be used by amateurs and professionals alike – was insatiable. His approach to editing was non-elitist and helpful. His mission was to raise musical standards and to promote the wider dissemination of the works of composers both ancient and modern. (PALMER, 2006, p. 1)³⁰

Em 1855, nessa primeira edição dos Novello, a afinação vienense do contrabaixo permanece descrita na seção que apresenta os instrumentos da época, bem como as outras afinações observadas no escrito original. Nota-se que, além das informações traduzidas por Merrick em sua edição, outros novos dados foram incorporados, muito provavelmente por Ignaz Seyfried (1776 – 1841).

³⁰ Vincent Novello foi um entusiasta musical: um "amador" genuíno que se deleitava no que ele descreveu como composições musicais "esterlinas". Ele queria que os outros aprendessem sobre o repertório que ele encontrou pela primeira vez como corista e organista estagiário. Tornando-se profissional, ele capitalizou suas experiências práticas educacionais e desenvolveu uma carreira abrangente, a partir de seus interesses e habilidades musicais. O título deste livro é um jogo de palavras nada sutil é claro, mas encaixa perfeitamente a vocação de Novello. Ele considerava a música como uma força para o bem na existência humana e a via como uma mercadoria que deveria ser acessível a todos. À medida que a carreira se desenvolveu, ele forneceu materiais publicados para o mercado que melhor conhecia. Seu apetite por empreender esse trabalho - misturando o estilo e o conteúdo de suas edições para que pudessem ser usados tanto por amadores quanto por profissionais - era insaciável. Sua abordagem para a edição foi não elitista e útil. Sua missão era elevar padrões musicais e promover a disseminação mais larga das obras dos compositores antigos e modernos.

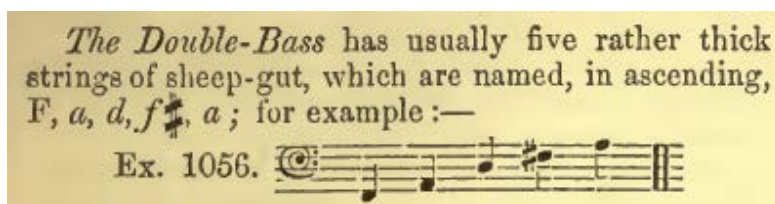


Figura 20: Descrição e afinação do Violone em *Albrechtsberger's Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-instruction* na tradução de Sabilla Novello (ed. 1855)



Figura 21: Escala do Violone em *Albrechtsberger's Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-instruction* na tradução de Sabilla Novello (ed. 1855)

Na década 70 do século XIX, uma segunda edição foi publicada a editora Novello em três volumes que resulta ser idêntica nesta parte à edição anterior.

1.3.5. Leopold Mozart e Joachim Quantz

Além dos três tratados vistos anteriormente que mencionam claramente a afinação vienense, como uma das afinações em uso naquela época, há outros dois nos quais, apesar de não tratarem especificamente do argumento em exame, achamos oportuno citá-los para contextualizar o papel do contrabaixista na Alemanha em meados do século XVIII.

Os dois tratados são: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de Quantz e o *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (1719 – 1787).

A primeira obra a ser comentada é a *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*³¹ escrito por Quantz. Embora seja direcionado aos flautistas, o autor reservou um capítulo, dividindo-o em seções com recomendações para os instrumentistas.

A seção V do capítulo XVII está subdividida em oito parágrafos (§). O primeiro parágrafo fala sobre o contrabaixista em particular, no qual Quantz expõe a opinião

³¹ Método para aprender a tocar a flauta transversal

pública da época um pouco negativa aos contrabaixistas, alegando que estes não deveriam ser músicos inferiores aos demais. O contrabaixo, naquela época, estava ainda numa fase de experimentos e modificações organológicas, como é observado no parágrafo três (§ 3).

Cada parágrafo aborda diferentes áreas, tanto voltada para a técnica instrumental, quanto para a conduta do músico. O parágrafo dois (§ 2) discorre de forma breve sobre tocar este instrumento com clareza, nitidez sonora e a incapacidade de manipular bem o arco.

Em seguida, (§ 3) Quantz adverte que um instrumento por si só, produz um efeito melhor se for de tamanho mediano e se for provido com quatro cordas em vez de cinco, explicando quais as vantagens de utilizar esta modalidade. E por fim, fala da possibilidade de mais de um contrabaixo na orquestra com diferentes tamanhos (QUANTZ, 2016).

No próximo inciso (§ 4), vemos o autor se estender quando o mesmo argumenta sobre trastes e ajuste das cordas. O maior parágrafo desta seção revela o que seriam os contratempos organológicos do cotidiano dos contrabaixistas, na primeira metade do século XVIII. A propósito dos trastes, naquele tempo, muitos achavam desnecessário. Porém, Quantz defende que “a ausência de trastes no espelho é um grande obstáculo para a distinção” (IDEM).

Também ressalta a diferença entre as espessuras e comprimento das cordas além do resultado sonoro de ambas. Embora a insatisfação pela falta de ajustes finos na altura das cordas relatada pelo autor, o mesmo apresenta duas vantagens com uso do traste: a primeira, o traste remove a obstrução das cordas rebatendo contra o espelho, pois os trastes mantêm as cordas mais altas, podendo vibrar livremente. A segunda, é que as notas podem ser presas mais efetivamente com eles, do que sem eles, e que o tom das notas presas, se assemelha mais a das cordas soltas.

Nos próximos parágrafos (5, 6, 7, e 8), Quantz destina-os para orientações interpretativas. No quinto item (§ 5), instrui sobre a posição do arco em relação à ponte, o ponto de contato do arco na corda, direcionamento do arco, a maneira de acentuar as notas e como se expressar nas notas longas nos movimentos lentos.

Em seguida (§ 6), o autor fala a respeito de digitação e mudança da posição dos dedos nas execuções das notas do baixo contínuo e se houver a necessidade de oitavar para baixo notas agudas, deve ser de maneira coerente. No mesmo parágrafo, ainda em relação às notas agudas, Quantz diz que “*aunque casi ninguna parte sobrepasa el tono*

*sol de la primera octava de la flauta que algunos buenos ejecutantes de este instrumento pueden producir muy clara y precisamente*³²(QUANTZ, 2016, p. 335).

No parágrafo sétimo (§ 7) é tratado sobre a maneira de suprimir as notas em trechos rápidos, tendo observância na escolha das notas principais na linha do baixo ou em outros casos, o baixista não deve omitir nenhuma nota.

E por fim, no último parágrafo (§ 8), Quantz faz um apanhado de aconselhamentos aos contrabaixistas de sua época que podem ser facilmente utilizados nos dias de hoje, os conselhos são: seriedade na expressão musical, sempre dar peso e força ao que os outros estão tocando, executar as dinâmicas com precisão, ser diligente no tempo, executar as suas notas com firmeza, segurança e clareza, ser atencioso ao caráter da peça executando adequadamente sua parte e deve observar as pausas com precisão. Além destas recomendações, o autor ainda propõe que o *“el contrabajista podrá beneficiarse de muchas cosas que se tratan en este capítulo en relación a otros instrumentos y de varias reglas del acompañamiento que sería inútil repetir aquí”*³³(QUANTZ, 2016, p. 337).

De fato, todas as palavras de Quantz direcionadas aos contrabaixistas aqui, foram expostas de forma resumida. O segundo tratado é o *Versuch einer gründlichen Violinschule*³⁴ (1756) de L. Mozart. Na tradução em inglês do tratado escrito originalmente em alemão, Editha Knocker (1869 - 1950) autora da tradução, afirma que utilizou duas edições para a tradução:

This translation embodies the first and third editions, dated 1756 and 1787. The differences between the third edition and the second and fourth editions of 1769-70 and 1800 are so slight as to be negligible. (KNOCKER, 1951, p. xxxiv)³⁵

O fato de ter descartado as outras edições, revela - pelo menos no texto referente ao contrabaixo - que em cada uma das edições escolhidas possuem informações distintas e observadas em cada período que foram publicadas.

Como dois trechos foram incorporados na tradução, fica subentendido que as informações adicionadas posteriormente são da terceira edição, porém Baines (1988)

³² embora quase nenhuma parte exceda a nota sol, da primeira oitava da flauta, que alguns bons intérpretes deste instrumento podem produzir de forma muito clara e precisa.

³³ O baixista pode se beneficiar de muitas coisas que são discutidas neste capítulo em relação a outros instrumentos.

³⁴ Tratado dos princípios fundamentais da prática do violino.

³⁵ Esta tradução incorpora a primeira e terceira edições, datadas de 1756 e 1787. As diferenças entre a terceira edição e a segunda e quarta edições de 1769-70 e 1800 são tão pequenas que são insignificantes.

afirma que a passagem onde Mozart comenta sobre os trastes e que estão entre os colchetes são da segunda edição.

Leopold Mozart (Versuch, 1769) is most emphatic about the use of frets. 'Frets (he writes) improve the tone and make the playing of difficult passages easier' [...] (BAINES, 1988, p. 108)³⁶

O propósito da obra está voltado para o ensino do violino, L. Mozart inicialmente introduz um ordenamento dos instrumentos de cordas, enumerando o contrabaixo como o oitavo da lista.

Ao contrário de Quantz, que elaborou um generoso conteúdo aos contrabaixistas, Mozart resolveu ser sucinto em suas palavras, mesmo tendo escrito dois diferentes textos nas duas edições, Knocker afirma:

In the text, passages in ordinary (roman) type between square brackets are additions made in the 1787 edition, i.e. they do not appear in the First edition. (KNOCKER, 1951.)³⁷

Abaixo segue o texto completo sobre o contrabaixo, escrito por L. Mozart e traduzido para o inglês:

The Great-Bass or the Violon, from the Italian Violone, is the eighth kind of stringed instrument. This Violon is also made in various sizes, but the tuning remains the same. It needs to be strung according to its size [albeit the difference must be observed in stringing it]. Because the Violon is much bigger than the Violoncello, it is tuned a whole octave lower. Usually it has four strings [at times only three], but the larger ones may have five. [With these five-stringed Violons, or Double-Basses, bands of rather thick cord are attached to the neck at all the intervals, in order to prevent the strings from slipping, and to improve the tone. One can also perform difficult passages more easily on such a Bass, and I have heard concertos, trios, solos, and so forth performed on one of these with great beauty. But I have observed that in accompanying with any strength for the purpose of expression, two strings are frequently to be heard simultaneously on account of the strings being thinner and lying nearer together than those of a Bass strung with but three or four strings.] (MOZART, tradução de KNOECK)³⁸

³⁶ Leopold Mozart (Versuch, 1769) é mais enfático sobre o uso de trastes. 'Trastes (escreve ele) melhoram o tom e facilitam a execução de passagens difíceis'.

³⁷ No texto, passagens em tipo comum (romano) entre colchetes são adições feitas na edição de 1787, ou seja, elas não aparecem na primeira edição.

³⁸ O Grande-Baixo ou o *Violon*, da *Violone Italiana*, é o oitavo tipo de instrumento de cordas. Este *Violon* também é feito em vários tamanhos, mas a afinação continua a mesma. Ele precisa ser encordoado de acordo com seu tamanho [embora a diferença deva ser observada ao encordoa-lo]. Porque o *violon* é muito maior que o violoncelo, é afinado toda uma oitava abaixo. Geralmente tem quatro cordas [às vezes apenas três], mas os maiores podem ter cinco. [Com esses violones de cinco cordas, ou contrabaixos, faixas de cordas bastante espessas são presas ao braço em todos os intervalos, a fim de evitar que as cordas

Leopold Mozart apresenta os três modelos que foram mais utilizados na Alemanha, com três, quatro e cinco cordas, também alega que possuem diversos tamanhos, o que corrobora a alegação de Quantz (§ 3). Neste tratado, observa-se mais uma vez, a relevância do uso dos trastes, quando o autor diz que serve “para evitar que as cordas escorreguem e para melhorar o tom”. Quanto ao contato, com o que tudo indica ser o contrabaixo com a afinação vienense, seu relatório é indicativo da ascensão do *Violone* austríaco como um instrumento solo. Sobre os modelos dos contrabaixos nas duas edições que Mozart descreve, Adolf Meier alega que:

In the first edition of his Violin School (1756) Leopold Mozart gives preference to the 4-string bass above all other kinds of stringing, but on the contrary he mentions a special aptitude of the 5-string bass for solo or concertante playing in the second and third editions of his book (1769 and 1787). Those statements by Mozart don't surprise us when we realize that they were made from the Salzburgian point of view (double bass making in Salzburg is now in close relationship with that of Tyrol) and that Leopold Mozart got to know the Viennese double bass practice on the spot before composing the second and third editions. (MEIER, 1987, p. 11)³⁹

L. Mozart chegou a ouvir o contrabaixo vienense e em suas observações, relatou sobre sua prática virtuosa bem como as possíveis formações que o instrumento podia ser inserido. Por fim, o mesmo argumenta sobre a disposição das cordas e quanto ao calibre, fato estes que Quantz também relata em seu tratado.

1.4. Aspectos Organológicos: O Instrumento

Na tentativa de reconstruir alguns aspectos da prática historicamente informada, relacionada ao contrabaixo vienense no âmbito solista, não podemos deixar de abranger um ponto relevante para essa reconstrução: o instrumento utilizado naquela época,

escorreguem e para melhorar o tom. Também é possível executar passagens difíceis com mais facilidade em um tal baixo, e eu ouvi concertos, trios, solos, e assim por diante, executados em um deles com grande beleza. Mas tenho observado que ao acompanhar com alguma força para o propósito da expressão, duas cordas são frequentemente ouvidas simultaneamente, porque as cordas são mais finas e estão mais próximas umas das outras do que as de um baixo encordoado com três ou quatro cordas].

³⁹ Na primeira edição de sua Escola de Violino (1756) Leopold Mozart dá preferência ao baixo de quatro cordas acima de todos os outros tipos de cordas, mas pelo contrário, ele menciona uma aptidão especial do baixo de cinco cordas para solo ou concertante tocando na segunda e terceira edições de seu livro (1769 e 1787). Essas declarações de Mozart não nos surpreendem quando percebemos que elas foram feitas do ponto de vista de Salzburgo (o contrabaixo em Salzburgo está agora em estreita relação com o do Tirol) e que Leopold Mozart conheceu a prática do contrabaixo vienense no local antes de compor a segunda e terceira edições.

refletindo sobre os principais dados organológicos do autêntico modelo e seus construtores.

Apesar de todas as modificações que contrabaixo veio sofrendo ao longo dos séculos, durante o século XVIII um modelo de contrabaixo se tornou um pouco mais estável em Viena e países circunvizinhos. Essa “estabilização” apresenta ainda uma série de discussões sobre a forma do contrabaixo.

Os contrabaixos eram construídos indicando duas formas: forma de violino ou forma de viola *da gamba*, tais modelos possuem características relacionadas às duas famílias das cordas. O modelo violino apresenta em sua construção as pontas laterais de violino e as costas abauladas e o modelo com a forma de viola *da gamba* possui ombros caídos e costas planas, conforme a imagem abaixo.

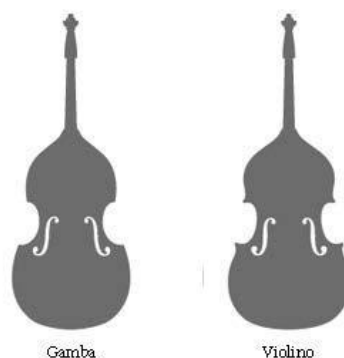


Figura 22: Forma do modelo *gamba* e modelo violino

Neste contexto, Planyavsky citou o luthier e pesquisador Karel Moens ao se referir ao contrabaixo modelo viola *da gamba*:

The dominance of the hybrid gamba types even until today has little to do with the origin of the double bass, but is much more connected with the success of the Viennese double bass in the eighteenth and nineteenth centuries and the construction advantages of this type. For example, one needs less wood to make a flat back. (MOENS, 1986 Apud PLANYAVSKY, 1998)⁴⁰

Para Moens o modelo do tipo *gamba* influenciou na construção do contrabaixo vienense e alega os benefícios econômicos na utilização da madeira para construir a parte traseira do instrumento, que era plana.

⁴⁰ A dominância dos tipos híbridos de *gamba* até hoje tem pouco a ver com a origem do contrabaixo, mas está muito mais ligada ao sucesso do contrabaixo vienense nos séculos XVIII e XIX e às vantagens de construção deste tipo. Por exemplo, é preciso menos madeira para fazer uma costa plana.

Moens também afirma que os trastes são “*typical measures to make playing easier for dilettantes [...]*”⁴¹ (MOENS, 1986 apud PLANYAVSKY, 1998). O comentário que Moens fez sobre os trastes “de tornar a execução mais fácil” pode ser incorporado ao que Quantz falou, que sem eles trariam “grande obstáculo para a distinção” e ao que Mozart disse, que os trastes ajudavam a “melhorar o tom”. Planyavsky afirma que os trastes apontam para uma característica estilística sonora da gamba, e que de fato, essa característica foi adotada pelo contrabaixo vienense.

Em outras palavras, os trastes possuem esses benefícios que, para uns são vistos como insignificantes, e para outros, servem como itens históricos, respaldado por tratadistas que contribuíram para reconstrução da interpretação nos dias atuais.

Em relação aos ombros inclinados (ou caídos), Moens associou esse formato somente pela busca por uma “posição de tocar mais fácil”⁴², tais afirmações foram refutadas por Planyavsky quando alegou que “*the sloping shoulders were an integral element of all species of the gamba family*” (PLANYAVSKY, 1998, p. 141)⁴³.

Brun também fala a respeito do modelo vienense afirmando que todos os contrabaixos austríacos compartilhavam características construtivas semelhantes, que haviam sido introduzidas em Viena, no final do século XVII, por luthiers sul-alemães de Füssen. Apontou também que esse modelo também era chamado de “modelo pêra” (BRUN, 2000).

*Remarkable for their their gamba contour and their massive although elegant peg-box equipped with protruding pegs, these slender pear-shaped instruments ("in wappensorm") were rid being correspondingly narrowed to enable the player to get greater command for the instrument. (BRUN, 2000, p. 101)*⁴⁴

Na década de 1960, Meier teve a oportunidade de examinar 17 contrabaixos construídos entre 1729 e 1836 em Viena e seus arredores, sua análise apontou que todos os instrumentos foram distinguidos por manter a forma da "*Gamba*". Meier também listou

⁴¹ Medidas típicas para tornar a execução mais fácil para os diletantes.

⁴² Ver PLANYAVSKY, p. 141

⁴³ Os ombros inclinados eram um elemento integral de todas as espécies da família da gamba.

⁴⁴ Notáveis pelo seu contorno de gamba e pela maciça, embora elegante, caixa de cravelhas equipada com cravelhas salientes, estes finos instrumentos em formato de pêra ("*in wappenform*") foram reduzidos proporcionalmente para permitir ao jogador obter maior comando para o instrumento.

de forma cronológica os construtores desses instrumentos, nomes como: Anton Posch⁴⁵, Johann Christoph Leidolf, Martin Fichtl, Johann Georg Thir, Mathias Thir, Sebastian Dalinger, Joseph Stadlmann, Michael Ignaz Stadlmann, Martin Stoss, Jakob Stohr e Johann Hinle foram mencionados.

Sua pesquisa também revelou que pelo menos na época de 1729 até 1830 principalmente, os baixos de cinco cordas foram construídos em Viena (MEIER, 1986, p. 10). Outra informação apresentada por Meier é a respeito das caixas de cravelhas⁴⁶ de todos os contrabaixos analisados, evidente no cinco cordas.

The most important result of the examinations is the fact that all instruments except two were originally 5-string basses that can be recognized effortlessly by looking at the pegboxes. A smaller number of the instruments still exist with five strings (for instance, the two Posch instruments 1729 and 1733). (MEIER, 1986, p. 10)⁴⁷

Os contrabaixos vienenses possuíam, tanto na forma do corpo, quanto na caixa de cravelhas, essas particularidades em sua configuração. Poucos instrumentos daquela época sobreviveram até hoje, em sua maioria foram adaptados de cinco (afinação vienense) para quatro cordas (afinação moderna). A conservação desses exemplares possibilita o estudo e reprodução de cópias com as medidas exatas. Alguns luthiers europeus se especializaram na construção do contrabaixo vienense.

1.5. Limites e Descontinuidade

Os dias gloriosos do baixo concertante em Viena terminaram finalmente com a morte de Sperger em 1812. Seu declínio deve, sem dúvida, ser atribuído à fixação de algumas tonalidades usadas pela afinação vienense⁴⁸.

De fato, a afinação vienense tinha suas vantagens em relação às peças, uma delas é que se permitia que as passagens de bravura mais floridas fossem tocadas em todas as

⁴⁵ Os quatro contrabaixos (1729, 1733, 1738 e um com data desconhecida) construídos por Anton Posch revelam que esses contrabaixos são da primeira metade do século XVIII, isso aponta para o fato que o movimento solista vienense já estaria sendo iniciado e não somente na segunda metade do século.

⁴⁶ Refere-se ao espaço entre a voluta e início do braço, onde vão as cravelhas/cravelhas.

⁴⁷ O resultado mais importante dos exames é o fato de que todos os instrumentos, exceto dois, eram originalmente baixos de 5 cordas que podem ser reconhecidos sem esforço, observando-se as caixas de cravelha. Um número menor de instrumentos ainda existe com cinco cordas (por exemplo, os dois instrumentos feitos por Posch de 1729 e 1733).

⁴⁸ Ver MEIER, p. 15

posições do espelho. Por outro lado, a principal fraqueza desse sistema de afinação triádica era que limitava os compositores a escrever em poucas tonalidades firmemente estabelecidas em torno de sua afinação (ré maior). Porém, uma proeza para contornar essa deficiência era afinar todas as cordas meio tom acima, aumentando notavelmente as possibilidades tonais: uma peça na tonalidade de mi bemol, por exemplo - tonalidade muito conveniente para instrumentos de sopro que acompanhavam - o contrabaixo solista lê e dedilha sua parte na tonalidade de ré maior. Tal como no Concerto nº 2 de Dittersdorf, a parte solo do contrabaixo está em ré maior, mas o material orquestral está na armadura de mi bemol.



Figura 23: Incipit do contrabaixo solo do concerto nº 2 de Dittersdorf



Figura 24: Incipit do primeiro violino do concerto nº 2 de Dittersdorf

Brun reservou um capítulo em seu livro somente para o período de ouro virtuosístico do contrabaixo vienense. Sobre a idiomaticidade que a afinação proporciona na *performance* das obras afirma que:

Indeed, most of those pieces that were perfectly idiomatic on the Viennese violone become very awkward to play with the system of tuning in fourths. With the disappearance of the five-stringed violone, publishers felt they had license to adapt compositions for this instrument as they saw fit, ultimately reflecting their editor's opinions more clearly than the composer's. Under the knife of the well-intentioned editors, keys were transposed, figurations altered, chords simplified, harmonics re-adjusted and whole passages altogether discarded. Too often obscuring a composer's intent, such radical transformations are to

*be found in both Dittersdorf concertos, in the Vanhal concerto and in Sperger's 7th concerto. (BRUN, 2000, p. 108)*⁴⁹

E alega que:

*More than anything else, though, the pronounced style of this school of playing developed during the Viennese Classical period is what led to its downfall. The third-fourth tuning, which allowed for dazzling virtuoso effects in a few given keys, rendered modulations in the course of a piece virtually impossible. (BRUN, 2000 p. 105)*⁵⁰

Tais limitações não constituíram nenhuma desvantagem, desde que as possibilidades tonais da orquestra fossem, em qualquer caso, limitadas pelo uso um pouco grosseiro de instrumentos de sopro sem válvulas. Mas quando eles foram melhorados e, portanto, podiam ser modulados satisfatoriamente a qualquer tonalidade, as limitações da afinação vienense já não podiam garantir a sobrevivência do instrumento. Por falta de versatilidade, o violone vienense era incapaz de satisfazer as novas exigências da nova corrente romântica e logo desapareceu da vanguarda (BRUN, 2000).

*As a result of the general disaffection for the violone, Viennese luthiers gradually discontinued their production of traditional instruments and drastically adapted the four-string that superseded them to modern orchestral use. As these changes affected their structural integrity, it can truly be said that, on the verge of becoming irrelevant, Viennese violones then defected to the violin family. (BRUN, 2000, p. 107)*⁵¹

Ainda que o novo instrumento tenha conservado a forma tradicional e as dimensões gerais do *violone* original, ele perdeu os trastes e a sua estrutura ficou mais

⁴⁹ Na verdade, a maioria dessas peças que eram perfeitamente idiomáticas no violone vienense tornam-se muito estranhas ao tocar com o sistema de afinação em quartas. Com o desaparecimento do violone de cinco cordas, os editores sentiram que tinham licença para adaptar as composições para este instrumento, conforme consideravam adequadas, refletindo as opiniões do editor mais claramente do que as do compositor. Sob a faca dos editores bem-intencionados, tonalidades foram transpostas, figurações alteradas, acordes simplificados, os harmônicos reajustados e passagens inteiras completamente descartadas. Muitas vezes obscurece a intenção de um compositor, tais transformações radicais são encontradas em ambos os concertos de Dittersdorf, no concerto de Vanhal e no concerto n°7 de Sperger

⁵⁰ Mais do que qualquer outra coisa, porém, o estilo pronunciado desta escola desenvolvido durante o período clássico vienense é o que levou à sua queda. Na afinação terça-quarta, que permitiu efeitos virtuosos deslumbrantes em algumas tonalidades, torna-se praticamente impossível fazer modulações no decorrer de uma peça.

⁵¹ Como resultado do descontentamento geral pelo *violone*, os *luthiers* vienenses gradualmente descontinuaram sua produção de instrumentos tradicionais e drasticamente adaptado a quatro cordas que os substituiu pelo uso orquestral moderna. Como essas mudanças afetaram sua integridade estrutural, pode-se dizer que, na iminência de tornar-se irrelevante, os *violones* vienenses então desertaram para a família do violino.

forte. A barra harmônica original era muito fraca para suportar o aumento da pressão das cordas e, conseqüentemente, uma barra mais forte substituiu a original, juntamente com uma alma mais espessa.

Como as características distintivas do estilo vienense foram baseadas na exploração da figuração orientada por acordes, padrões idiomáticos são facilmente executados nesses instrumentos. Desta forma, passagens com cruzamento de cordas e *bariolage*⁵² pode ser executado com facilidade e clareza, simplesmente apertando a mão em uma posição com sua própria configuração de dedilhado. Muitas vezes, há apenas uma maneira possível de dedilhado nas passagens de corda dupla.

O contrabaixo vienense possui uma vasta literatura solo que possibilitou sua perpetuação nos séculos seguintes, sua transição para a afinação moderna foi observada ao longo do século XIX, Planyavsky afirma a respeito:

*The Viennese double-bass school was forgotten in the nineteenth century since it left no fixed, written method. Its last representative, Johann Hindle (1792-1862), gradually changed from a five-string to a four-string double bass which he tuned F1-A1-D-G in his method from 1854. With this, there was neither a connection through literature, nor through tuning, to the classical double-bass school. (PLANYAVSKY, 1998)*⁵³

O enfraquecimento da afinação vienense e o fortalecimento da afinação moderna foi um processo gradual que ocorreu durante o século XIX, com isso os primeiros métodos e as novas peças solistas para contrabaixo, ganharam uma posição inédita na literatura do instrumento.

1.6. Possível Relação Com Portugal: Indícios Iconográficos

Enquanto pesquisador brasileiro foi questionando-me se, através de Portugal, a afinação vienense poderia ter chegado ao Brasil, dado ao caráter internacional e a presença de numerosos estrangeiros na capela da corte portuguesa na segunda metade

⁵² Um termo do século XIX usado em instrumentos de arco para descrever várias maneiras pouco ortodoxas de misturar cordas soltas com notas presas para efeito especial. Isso pode ser meramente, uma questão de usar cordas soltas em passagens tocadas nas posições superiores (BOYDEN, David D.; WALLS, Peter).

⁵³ A escola de contrabaixo vienense foi esquecida no século XIX, uma vez que não deixou um método fixo e escrito. Seu último representante, Johann Hindle (1792-1862), gradualmente mudou de um contrabaixo de cinco cordas para um contrabaixo de quatro cordas que ele afinou **F1-A1-D-G** em seu método a partir de 1854. Com isso, não havia nenhuma conexão através da literatura, nem por meio da afinação, com a clássica escola de contrabaixo.

do século XVIII. Para isso fomos buscar evidências da possível presença do modelo do contrabaixo vienense em Portugal; para tal iniciou-se uma investigação com foco em algumas evidências iconográficas e instrumentos conservados no Museu da Música de Lisboa.

Inicialmente, quanto à nomenclatura do contrabaixo em Portugal, o pesquisador e contrabaixista português Adriano Aguiar, em sua tese de doutorado, nos mostra os diferentes termos designados aos instrumentos de cordas em Portugal:

Em Portugal, nos séculos XVIII e XIX existiram várias designações para o contrabaixo, sendo a mais comum a de “rabecão grande”, ou “rabecão”. A designação “rebecão” era raramente empregue (o violino também era designado como “rabeca” ou “rebeca”). Desta forma existia alguma confusão com o violoncelo, conhecido também por “rabecão” e por “rabecão pequeno”. O contrabaixo também aparece muitas vezes designado pelo seu nome italiano “contrabbasso” ou “contrabasso”. Por vezes encontramos ainda as designações “contrabaxo”, “c. baixo” e “contrabaixo” (AGUIAR, 2015, p. 29).

Devido aos registos textuais vistos anteriormente, que atestaram a existência e o uso da afinação vienense na Áustria, França, Inglaterra e Alemanha, cogitou-se a hipótese que, a mesma, poderia ter sido utilizada também em Portugal.

Uma evidência primária são indícios iconográficos em azulejos datados da segunda metade do século XVIII. Nas duas figuras seguintes, observar-se-á pequenos grupos de músicos com a presença de um contrabaixo.



I.C.2 - Palácio dos Guiões, *concerto ao ar livre*, 2.ª metade do séc. XVIII

Figura 25: Painel de azulejos intitulado *concerto ao ar livre*. FONTE: A arte de bem viver: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. 2005, p. 407



Figura 26: Painel de azulejos intitulado *a audição*. FONTE: A arte de bem viver: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos. 2005, p. 409.

Uma análise mais atenta das figuras traz as seguintes deduções:

1) O instrumento ilustrado no painel de azulejos é um *violone* tocado em posição de pé, apoiando-o verticalmente com uma leve inclinação em direção ao seu ombro esquerdo.

2) Sobre o modelo, observa-se irregularidade na forma como os ff (éfes) são desenhados em ambas imagens, o sombreamento no tampo indicando curvatura, os bicos do C são acentuados e também o braço do instrumento particularmente comprido.

3) O pintor, para além de ter-se preocupado em desenhar um número exato de cordas, também decidiu reproduzir as sombras de algumas delas sobre o tampo, dificultando a contagem das mesmas que poderão ser 3 ou 4 no instrumento da fig. 25 e certamente 3 naquele da fig. 26.

Há também uma pintura de José de Sousa de Carvalho (1741-1795), apresentada recentemente pela pesquisadora Sónia Duarte, contendo quatro músicos, entre um deles um contrabaixista.



Figura 27: Pintura intitulada *Le Quatuor*, último quartel do século XVIII, José de Sousa de Carvalho (1741 –1795); óleo sobre tela; Palácio dos Sousa Carvalho e Melo / Câmara Municipal de Borba, Évora (© fot. Rui Sousa, 2018). Inédita. Fonte: DUARTE, Sónia. 2018.

Abaixo o texto onde a autora explica a pintura:

No tema iconográfico relativo aos quatro músicos representam-se dois timbales percutidos por intermédio de baquetas de madeira; um cordofone, que reúne uma miscelânea de elementos morfológicos que nos aproximam mais de um contrabaixo de braço demasiado expandido; um fagote, instrumento muito em voga, sendo visível parte do pavilhão e do tudel; e um pequeno bombo percutido por intermédio de uma maceta. Por último, sobre o estrado de madeira repousa uma estante com folhas de música por onde seguem o percussionista e o contrabaixista. (DUARTE, 2018, p. 31)

Pode-se observar na imagem um homem sentado tocando um contrabaixo, com quatro cordas e a empunhadura do arco está indistinguível. Conforme afirma Duarte, efetivamente o braço do instrumento possui o comprimento alongado e a postura do músico apresenta um deslocamento em relação ao contrabaixo.

Outra evidência tomada em análise são os contrabaixos em exposição no Museu Nacional da Música em Lisboa. As informações contidas no site do museu informam a respeito de sua coleção que concentra em torno de 1000 fichas, dos mais variados instrumentos musicais, principalmente europeus, dos séculos XVI à XX. A maior parte

deste acervo origina-se das antigas coleções de Michelangelo Lambertini (1862-1920), Alfredo Keil (1850-1907) e Carvalho Monteiro (1848-1920).⁵⁴

Poucas informações sobre os instrumentos são divulgadas no site do museu, porém, é possível encontrar outros dados sobre as coleções nas seguintes plataformas: *MatrizNet*, um catálogo coletivo on-line de museus portugueses que cruza informações em 34 bases de dados nas áreas da arte, arqueologia e etnologia, além da *MatrizPIX* que constitui um banco de imagens em permanente crescimento e atualização.

Na plataforma *MatrizNet*, é possível realizar uma varredura por todo inventário em mais de 20 museus e palácios, isso possibilitou localizar os contrabaixos em exposição com suas respectivas fichas técnicas.

Dentro do intervalo temporal em foco neste trabalho, segunda metade do século XVIII, encontramos somente um contrabaixo de 3 cordas (MM 15)⁵⁵ datado (1762). Outros dois contrabaixos (MM 14 e MM 16) chamam a atenção por terem 5 cordas, embora sejam datados do fim do século XVII. Esses instrumentos são advindos de coleções particulares, dois deles proveniente da coleção Keil.



Figura 28: Contrabaixo de 3 cordas construído por Henri-Augustin Snoeck (1932-1794) (MM 15) de 1762

⁵⁴ <http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=86&lang=pt> Acesso em 12 de abril de 2018.

⁵⁵ Número de catalogação do Museu Nacional da Música em Lisboa.



Figura 29: Modelo das cravelhas mecânicas e voluta do contrabaixo MM 15

Em seguida a ficha técnica concedida pela plataforma *MatrixNet*:

Museu	Museu da Música
N.º de Inventário	MM 15
Subcategoria:	Arte
Categoria	Instrumentos musicais
Denominação	Contrabaixo
Autor	Snoeck, Henri-Augustin
Local de Execução	Bélgica
Centro de fabrico	Bruxelas
Datação	1762 d.C.
Matéria	Pinho de Flandres, Ácer
Dimensões (cm):	altura: a=131; largura: l1=409; l2=274; l3=501; comprimento: C=1490; c=909;
Descrição	Cordofone friccionado com tampo de várias peças em pinho de Flandres. Ilhargas e costas de duas metades em ácer. Braço terminando em voluta, com cravelhame de cremalheiras presumivelmente não original. Possui três cordas. Aberturas acústicas em f. Montagem actualizada.

Incorporação	Outro - Proveniente da Coleção Keil
Origem / Historial	(breve relato sobre a história geral do contrabaixo)

Tabela 2: Ficha de especificações do contrabaixo de 3 cordas construído por Henri-Augustin Snoeck (MM 15) do Museu Nacional da Música em Lisboa

Etiqueta: *Fecit par Snoeck/Brussel/1762*⁵⁶

Sobre outros contrabaixos construídos por Snoeck, nada foi encontrado ainda, embora ele tenha trabalhado como fabricante de violinos da corte após a morte do seu pai e professor Marc Snoeck, em 1764 foi nomeado o primeiro violinista da orquestra da corte, transferindo suas funções anteriores para Michiels e Neumanns, a fim de dedicar-se exclusivamente à profissão de músico (LÜTGENDORFF, 1904).

Os próximos dois contrabaixos possuem 5 cordas.



Figura 30: Contrabaixo de 5 cordas construído por Andrea Guarneri (MM 14) de 1692

Museu	Museu da Música
N.º de Inventário	MM 14
Subcategoria:	Arte

⁵⁶<<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=39855&EntSep=2#gotoPosition>> Acesso em 12 de Abril de 2018.

Categoria	Instrumentos musicais
Denominação	Violone
Autor	Guarneri, Andrea
Local de Execução	Itália
Centro de fabrico	Itália
Datação	1692 d.C. – Período Barroco
Matéria	Pinho de Flandres, Ácer
Dimensões (cm):	altura: a1=93; a2=132; largura: l1=356; l2=264; l3=486; comprimento: C=1330; c=828;
Descrição	Tampo de duas metades em pinho de Flandres com aberturas sonoras em f. Apresenta ilhargas e costas de duas metades em ácer, com aba dobrada e filetes duplos. O braço terminando em cabeça masculina e não é o original. Possui cinco cravelhas.
Incorporação	Legado - Proveniente da Coleção Miguel Rodrigues & Martins Lda, por sua vez proveniente do Conservatório Nacional.
Origem / Historial	Não se trata do famoso construtor Guarnerius di Jesús, mas Andrea Guarneri, filho de Bartolomeu Guarneri, considerado o fundador da dinastia de famosos violeiros de Cremona. Foi aluno de Nicola Amati. Faleceu em Verona, a 7 de dezembro de 1698.

Tabela 3: Ficha de especificações do contrabaixo de 5 cordas construído por Andrea Guarneri (1626-1698) (MM 14) do Museu Nacional da Música em Lisboa

Etiqueta: Andreas Guarnerius Cremonae/título *Sanctae Teresiae* 1692



Figura 31: Contrabaixo de 5 corda construído por Francesco Barbieri (s.d.-1750) (MM 16) de 1697

Museu	Museu da Música
N.º de Inventário	MM 16
Subcategoria:	Arte
Categoria	Instrumentos musicais
Denominação	Contrabaixo de 5 cordas
Autor	Barbieri, Francesco
Local de Execução	Itália
Centro de fabrico	Itália - Verona
Datação	1697 d.C.
Matéria	Pinho de Flandres, Sicômoro
Dimensões (cm):	altura: a1=107; a2=150; largura: l1=439; l2=330; l3=628; comprimento: C=1691; c=1064;
Descrição	Cordofones, com cavalete, com braço, friccionado com arco: Tampo de duas metades em pinho de Flandres com filete duplo pintado. Ilhargas e costas planas de duas metades em sicômoro, com rebordo e aba dobrada. Braço terminando em voluta, com cravelhas cordiformes, presumivelmente originais. Aberturas acústicas em ff.
Incorporação	Compra - Proveniente da Coleção Keil; adquirido pelo

	Conservatório Nacional em 1943
Origem / Historial	(breve relato sobre a história geral do contrabaixo)

Tabela 4: Ficha de especificações do contrabaixo de 5 cordas construído por Francesco Barbieri (MM 14) do Museu Nacional da Música em Lisboa

Etiqueta: *Barbieri Francesco / Fecit Verone 1697*

Sobre Barbieri⁵⁷ Lütgendorff descreve suas atividades como *luthier* a partir de 1695 até sua morte em 1750 e que seus violinos lembram o modelo de Andrea Guarnieri, mas não eram muito bons (LÜTGENDORFF, 1904). Partindo dos indícios encontrados, tanto iconográficos quanto organológicos (os contrabaixos conservados no Museu Nacional da Música em Lisboa) o resultado se mostrou insuficiente para sustentar a hipótese da expansão dessa afinação em Portugal.

Através do contato direto com o pesquisador Adriano Aguiar, ele nos informou sobre o uso do contrabaixo de 5 cordas em Lisboa:

Não tenho nenhuma notícia que o contrabaixo de 5 cordas tenha sido utilizado antes do século XX, em Lisboa-Portugal. De facto o contrabaixo mais usado no século XIX e até à estreia em Lisboa do Otelo de Verdi, foi o contrabaixo de 3 cordas. No entanto, existe uma peça datada de 1870 de Francisco de Freitas Gazul, para contrabaixo solo acompanhado de quarteto de cordas, que vai até ao ré grave. (E-mail, 25 de fevereiro 2018)

1.7. A Afinação e o Contrabaixo Vienense Nos Dias de Hoje

O renovado interesse no contrabaixo vienense de cinco cordas nas últimas décadas tem levado à produção tanto de instrumentos como de obras contemporâneas a ele dedicadas e também de material didático. Este fenômeno e seus protagonistas contribuem para o progresso no campo das pesquisas e *performance*, além da difusão do modelo vienense e sua respectiva afinação.

Atualmente, alguns luthiers têm se especializados na produção de contrabaixos no modelo vienense. São cópias de instrumentos originais feitos pelos principais construtores do século XVIII e XIX. Por meio da internet, é possível encontrar alguns

⁵⁷ Ainda que por vezes seu nome se confunda com o pintor Giovanni Francesco Barbieri, mais conhecido como *Guercino* ou *Il Guercino* - Cento, 1591-Bolonha, 1666. Ver BENDER, prefácio.

desses construtores como: Benedict G. Puglisi⁵⁸ (Melbourne, Austrália), kanzian & Traunsteiner⁵⁹ (Wien, Áustria), Horst Grünert⁶⁰ (München, Alemanha), Domonkos Gellért⁶¹ (Budapest, Hungria).

Os principais livros que abordam esses temas são no idioma alemão ou em inglês. Algumas dissertações e teses têm sido disponibilizadas nos diretórios acadêmicos e tais pesquisas apresentam dados que englobam todo esse domínio do instrumento e sua afinação.

O professor Korneel Le Compte (2008) em sua pesquisa traz à tona algumas informações e explicações sobre o repertório *a solo* e música de câmara para contrabaixo do período clássico vienense, bem como o contexto histórico relacionado à política, religião e música na Viena daquele período.

Andjelic-Andzakovic (2011) em sua dissertação *The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger*, destinou sua pesquisa às obras para contrabaixo solo de Johann Matthias Sperger, instigando uma nova abordagem para o estudo das obras considerando as sonatas em seus próprios termos. O estudo também envolve as sonatas de Sperger em níveis variados: as circunstâncias que cercaram e potencialmente influenciaram sua composição são abordadas através de referências à vida do compositor; análises estruturais e de frases, são apresentadas e a relação entre a última sonata e os dois últimos concertos de Sperger.

O brasileiro Ricardo França (2016) do mesmo modo, abordou os temas em questão, tendo como título de sua pesquisa “Os solos para violone em sinfonias de Haydn e a prática da Performance Historicamente Informada por contrabaixistas brasileiros”. Seu trabalho também discorre sobre a interpretação de peças compostas originalmente para violone e um estudo de caso com os solos de algumas sinfonias de Haydn para confirmar a hipótese de que tocar peças escritas para o violone em um contrabaixo pode alterar técnica e musicalmente a execução, dentre outros assuntos desenvolvidos pelo autor.

Zhou Feng realizou sua pesquisa em torno dos possíveis dedilhados que a afinação vienense pode oferecer. A pesquisa *Fingering of the Viennese Double Bass* (2016) discute o sistema de dedilhado do contrabaixo vienense dividindo-o em várias categorias,

⁵⁸ <<https://benedictpuglisi.com/>>

⁵⁹ <<http://www.kontrabass-wien.at/>>

⁶⁰ <<https://www.gruenert.com/index.html>>

⁶¹ <<https://gellertdomonkos.webnode.hu/>>

explicando o conceito básico e sugestões de dedilhados em trechos de obras solistas e em partes orquestrais.

Cassidy Morgan procurou buscar as ferramentas da afinação vienense transportando-as para o contrabaixo moderno. Sua pesquisa com o tema *Exploring viennese tuning and its benefits for the modern double bassist* (2016) explora como as composições vienenses do século XVIII na afinação original podem influenciar as performances modernas dessas obras, utilizando dedilhados vienenses como base na performance moderna e como a compreensão da afinação vienense muda a perspectiva da execução moderna.

O único método, até o momento, para contrabaixo vienense foi escrito por Igor Pecevski em 2009. A pesquisadora Darija Andjelic-Andzakovic, em sua dissertação, levantou o problema acerca da elaboração de um único material didático voltado para a afinação vienense apontando para o trabalho do Prof. Igor Pecevski:

The absence of contemporary writing about the Viennese contrabass should not come as surprise given that Viennese musicians seem to have been singularly disinterested in such ventures. In the absence of a method written by its leading exponents our knowledge of the techniques that were used has been gained largely through experimentation. One of the leaders in this field is Dr Igor Pecevski who has recently finished writing the first ever method for the Viennese contrabass. (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, p. 13)⁶²

O próprio autor descreveu, em um artigo em 2010, o propósito do método:

Has been conceived as a web portal for all bassists and scholars interested in the legacy of a unique classical double bass, commonly called the Viennese bass, and its tuning. The purpose of the site is to promote research on and performance of the literature for this type of bass, which was universally used during the period 1760–1820 in Austro-German lands and Vienna (hence the name). Interest in this instrument and its literature are relatively recent phenomena when compared to most other specialized eighteenth-century fields. This bass type was almost exclusively associated with the classical Viennese tradition, and yet because of the convoluted evolution of the bass itself it was then neglected until the late 1960s, when serious consideration was finally given to its legacy. The first modern public performances using basses tuned in this way did not, as far as we have been able to determine, occur until the 1990s. (PECEVSKI, 2010, p. 166)⁶³

⁶² A ausência de escritos contemporâneos sobre o contrabaixo vienense não deveria ser uma surpresa, uma vez que músicos vienenses parecem ter sido singularmente desinteressados em tais empreendimentos. Na ausência de um método escrito por seus principais expoentes, nosso conhecimento das técnicas que foram usadas foi obtido em grande parte através da experimentação. Um dos líderes neste campo é o Dr. Igor Pecevski, que recentemente terminou de escrever o primeiro método para o contrabaixo vienense.

⁶³ foi concebido como um portal web para todos os baixistas e estudiosos interessados no legado de um contrabaixo clássico único, comumente chamado de baixo vienense, e sua afinação. O objetivo do site é promover a pesquisa e o desempenho da literatura para este tipo de baixo, que foi universalmente usado

O método é organizado em 16 lições e está dividido em duas partes.

Na primeira parte Pecevski destinou as três primeiras lições para: 1) escalas de ré maior utilizando as três claves (fá, dó e sol). 2) padrões de deslocamento (vertical, convencional e posição). Lá maior em duas oitavas com arpejos e ao final de cada capítulo um exercício. Nas próximas duas lições (4 e 5) fala sobre cruzamento de cordas, aplicando em exercícios e em trechos de obras solo. A lição seguinte apresenta uma recapitulação de todos os elementos técnicos abordados nas cinco lições anteriores, esta reforça os cruzamentos de cordas, arpejo e técnica de posição única através do estudo dos excertos orquestrais do baixo vienenses. As lições de 7 até a 12, abordam a posição do polegar em diferentes aspectos, como: escala de ré maior na oitava harmônica; cordas duplas; registros mais agudos; arpejos nos harmônicos; cordas duplas nos harmônicos; deslocamento reverso.

Pecevski reservou a segunda parte para realizar um resumo do conteúdo visto nas lições anteriores e acerca de como podemos abordar outras literaturas no contrabaixo vienense. Para isso, nas lições seguintes, o autor explorou uma variedade de peças desse repertório demonstrando como ele pode ser executado na afinação vienense.

As lições finais do método apresentam uma literatura que não foi escrita para o contrabaixo vienense, mas que pode ser adaptada a ele. O autor selecionou obras do repertório solo do contrabaixo de diferentes estilos e elaborou arranjos de solos de outros instrumentos para serem executados no contrabaixo vienense, dividindo-os em três lições: repertório *standard* para contrabaixo solo, arranjos de música barroca, arranjos de música clássica e arranjos de música romântica.

O método do Pecevski contém valiosas orientações para a comunidade acadêmica contrabaixística: utilizou-se informações contidas nesse método para a iniciação do estudo no contrabaixo vienense que resultou no produto artístico desta pesquisa⁶⁴.

Compositores modernos também se aventuraram em compor obras baseando-se na afinação vienense. Michał Bylina além de tocar em um contrabaixo vienense também

durante o período 1760-1820 em terras austro-alemãs e Viena (daí o nome). O interesse neste instrumento e sua literatura são fenômenos relativamente recentes quando comparados a maioria dos outros campos especializados do século XVIII. Esse tipo de baixo era quase exclusivamente associado à tradição vienense clássica e, no entanto, devido à evolução complicada do próprio baixo, foi negligenciado até o final da década de 1960, quando finalmente se considerou seriamente seu legado. As primeiras performances públicas modernas usando baixos afinados desta forma, até onde pudemos determinar, não ocorreram até a década de 1990.

⁶⁴ O material, em formato digital (PDF) nos foi enviado por e-mail pelo contrabaixista e pesquisador Michał Bylina.

compõe na sua afinação: em sua página da rede social podemos encontrar pequenos trechos de suas composições.

Score

Duetto per Viola e Violone

a mes chers amis Korneel Le Compte et Haruko Tanabe Michal Bylina

I. Allegro Moderato



The image shows the beginning of a musical score for Viola and Violone. The title is 'Duetto per Viola e Violone' by Michal Bylina, dedicated to Korneel Le Compte and Haruko Tanabe. The movement is 'I. Allegro Moderato'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Viola part starts with a melodic line marked 'mf'. The Violone part starts with a bass line marked 'mf'.

Figura 32: Incipit do dueto para Viola e Violone na afinação vienense, ano 2018.

Bylina também tem nos fornecidos outras informações relevantes sobre o tema pesquisado, por exemplo, outros compositores que escreveram para a afinação vienense, tais como: Luciano Maria Serra, *Capriccio for Double-bass in Viennese tuning*⁶⁵, Heinz Holliger, *Preludio e fuga (a 4 voci) for double bass solo in “Viennese Tuning”*⁶⁶ e Ardashes Agosyan, *The Book of Phoenix - for the Viennese Bass*.

Apesar do pequeno número de compositores aqui apresentado, acredita-se que existam outros compositores que também escreveram para tal afinação.

1.8. Reconstrução: Adaptação do Contrabaixo da Orquestra Barroca do Amazonas

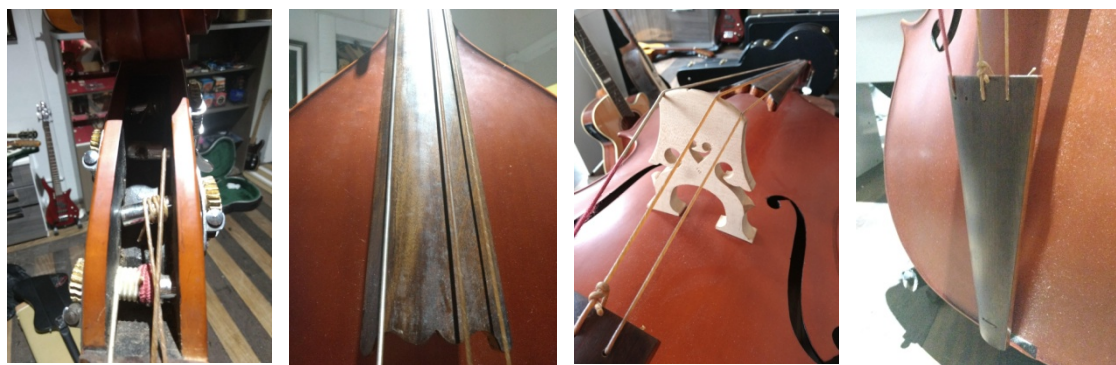
No percurso do processo reconstrutivo, surgiu a oportunidade de adaptar um dos contrabaixos do Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA, com as especificações do modelo vienense de cinco cordas com o intuito da execução e gravação das sonatas de Sperger escolhidas nesta dissertação.

O relatório do processo de adaptação do contrabaixo, desde o desmonte até o produto final, foi documentado com fotos, com as respectivas descrições de cada passo do procedimento realizado pelo luthier Genézivan Queiroz, em Manaus.

⁶⁵ Disponível em: <<https://davinci-edition.com/product/dv-11046/>> Acesso em 05 de fevereiro de 2019.

⁶⁶ Disponível em: <<https://en.schott-music.com/shop/preludio-e-fuga-a-4-voci-noq14273.html>> Acesso em 05 de fevereiro de 2019.

A Orquestra Barroca do Amazonas possui atualmente dois contrabaixos. Um deles foi cedido para ser adaptado para o modelo vienense com cinco cordas. O contrabaixo originalmente possuía quatro cordas, além do espelho, cavalete e estandarte com especificações barrocas.



Figuras 33 a 36: o contrabaixo antes da adaptação

Conforme imagens acima, o instrumento apresentava uma pequena deformidade em uma das cravelhas. No mais, o contrabaixo estava em perfeito estado, sem descolagem ou rachaduras e com uma boa sonoridade.

A primeira etapa da adaptação foi o desmonte e remoção das peças que seriam substituídas por novas. Com exceção do espigão e da alma, todos os outros componentes foram removidos: cravelhas mecânicas, cordas, cavalete e estandarte.



Figuras 37 a 40: remoção das peças

Das peças removidas, somente o estandarte foi aproveitado, pois o simples ajuste não seria motivo para a troca. Os estágios seguintes serão sequenciados por ordem de acontecimentos.

Dada a retirada das peças, o luthier Genezivan Queiroz iniciou os procedimentos na caixa das cravelhas mecânicas do contrabaixo, fechando os quatro furos existentes e abrindo cinco novos.



Figuras 41 a 44: fechando os furos antigos e abrindo os novos para receber as cravelhas

Novas peças foram necessárias para a conclusão da adaptação, as cravelhas mecânicas e um cavalete. Na tentativa de aproximarmos do autêntico modelo vienense, buscamos cravelhas que se assemelhavam com as utilizadas naquela época. Tais peças foram encomendadas por outro luthier brasileiro e tivemos apoio da Orquestra Barroca do Amazonas, para obtenção da mesma. O cavalete, ou ponte, de madeira alemã, foi uma doação feita pelo luthier Genezivan Queiroz.



Figura 45: cravelhas mecânicas e cavaletes novos

A instalação das cinco cravelhas mecânicas foi realizada com precisão, duas do lado direito e três do lado esquerdo e não houve necessidade de modificar o espaço dentro da caixa de cravelhas, as cinco cravelhas mecânicas couberam perfeitamente.



Figuras 46 a 48: instalação das cravelhas novas

Para a instalação das cinco cordas, foram feitas previamente as medições dos espaçamentos entre as cordas e subsequentemente, a vedação das quatro fendas do capotaste e para a abertura das novas cinco fendas.



Figuras 49 a 51: vedação das fendas antigas e reabertura das cinco novas fendas

Igualmente, precisou-se vedar duas aberturas centrais do estandarte e foram feitas três novas aberturas, já com a posição ajustada para o alinhamento adequado das cordas.

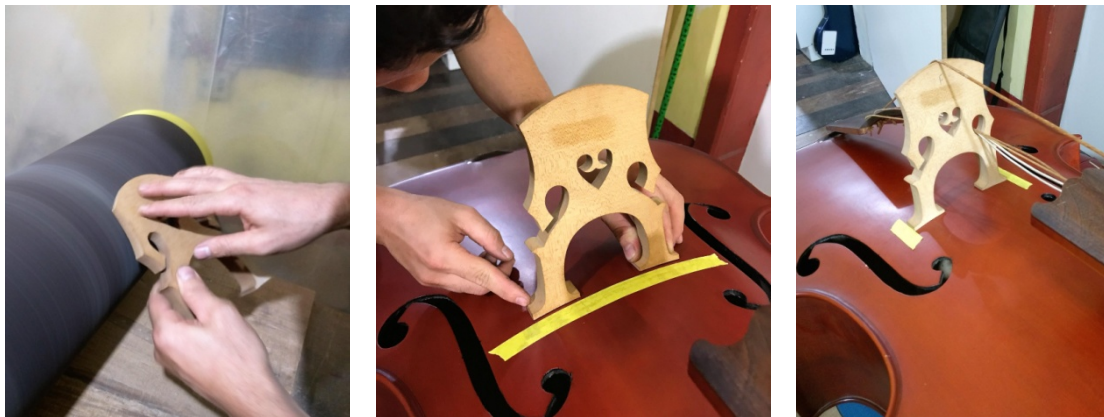


Figura 52: estandarte com quatro furos



Figura 53: estandarte com cinco furos

Foi utilizado um cavalete novo no qual foi necessário fazer pequenos acabamentos, como o lixamento da base para se adequar ao tampo e da parte superior delineando o ângulo por onde cada corda passaria. Também reposicionou o cavalete de forma que ficasse completamente alinhado com os cortes dos efes, logo em seguida, inseriram-se as cordas de tripa finalizando a adaptação.



Figuras 54 a 56: ajuste e instalação do cavalete

Por fim, depois dos últimos acabamentos e limpeza, a adaptação do instrumento foi concluída e se mostrou satisfatória para execução do repertório composto para o contrabaixo vienense.



Figuras 57 a 59: adaptação do contrabaixo de cinco cordas concluída

2. JOHANN MATHIAS SPERGER: BIOGRAFIA DO COMPOSITOR

Os principais especialistas acerca da vida e obra de Sperger são: Meier, Planyavsky, Trumpf e Alexander Walpurga (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011). Estes pesquisadores tiveram a oportunidade de reunir dados biográficos, examinar e catalogar suas obras.

Entre os pesquisadores há concordância acerca das poucas informações biográficas, o fato é que Sperger ficou na sombra das grandes personalidades do Período Clássico, por esse motivo tem recebido pouca atenção na história da música (TRUMPF, 1975).

Johann Matthias Sperger nasceu no dia 23 de março de 1750 em Feldsberg (atual Valtice) onde viveu até 1767 (BRUN, 2000). Terceiro filho de um casal de fazendeiros, supostamente teve suas primeiras lições musicais⁶⁷ com o organista Franz Anton Becker (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011).

Por volta de 1767, Sperger mudou-se para Viena, onde brechtsberger foi presumivelmente seu professor de teoria (TRUMPF, 1975), cópias sobreviventes de exercícios de contrapontos feitos por Sperger ratificam estes indícios (TRUMPF, 1975).

Para alguns musicólogos, Sperger deu início aos seus estudos no contrabaixo com o virtuoso Pischlberger em 1769, porém, há uma teoria levantada por Andjelic-Andzakovic, onde ela alega que:

It is believed that he received instruction on the contrabass from Pischelberger who had served as Dittersdorf's bassist in Grosswardein until 1769, but no documentary evidence has been found to substantiate this. The two years hiatus between Sperger's arrival in Vienna and that of Pischelberger raises the obvious if unanswerable question of whether he studied contrabass with anyone else during this period. (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, pp. 8-9)⁶⁸

A chegada de Sperger (por volta 1767) e a de Pischlberger (1769) em Viena abre margem para uma possível especulação de quem lhe ensinou contrabaixo nesse espaço de tempo.

⁶⁷ Trumpf (1975) afirma que havia em Feldsberg um Teatro Real com um grupo musical de primeira categoria, uma escola de canto e a orquestra no mosteiro.

⁶⁸ Acredita-se que ele recebeu instruções sobre o contrabaixo com Pischelberger, que foi baixista de Dittersdorf em Grosswardein até 1769, mas nenhuma prova documental foi encontrada para substanciar isso. O hiato de dois anos entre a chegada de Sperger em Viena e o de Pischelberger levanta a questão óbvia, se não passível de resposta, de se ele estudou contrabaixo com mais alguém durante esse período.

Na biografia de Vanhal, escrita por Paul Bryan (1997), fala-se do editor/contrabaixista parisiense Antoine Huberty dizendo que “*in JohFr, reported cursorily on Huberty’s early activity in Paris: that he was a professional contrabass player in the opera*”⁶⁹ (BRYAN, 1997, p. 471). Bryan também afirma que outras evidências indiretas indicam que Huberty fez uma longa visita a Viena em 1768-69: “*Weinmann states that, in 1768, Huberty probably gave up his position as contrabassist in the opera; it would, of course, have freed him to present himself and to show his wares*”⁷⁰ (BRYAN, 1997, p. 473). É possível que Sperger tenha conhecido e estudado com Huberty durante sua estadia em Viena, levando em consideração que Huberty exercia a função de contrabaixista desde 1756 em Paris⁷¹.

Entre 1777 e 1783, Sperger trabalhou como contrabaixista na orquestra do arcebispo e mais tarde Cardeal da Hungria Joseph P. Batthyany (1759 – 1799) em Pressburg (hoje Bratislava) (BRUN, 2000). Nesse período, Zimmermann era o mestre de capela e compositor da corte, no qual compôs um concerto para contrabaixo dedicado e executado por Sperger (TRUMPF, 1975).

O período passado em Pressburg foi muito significativo na vida de Sperger. Durante este tempo, que durou seis anos, conheceu um grande número de instrumentistas de destaque na orquestra, que sem dúvida, o inspiraram a escrever inúmeros trabalhos de concerto solo e música de câmara de instrumentação variada (TRUMP, 1975). Compôs cerca de 18 sinfonias, 7 concertos de contrabaixo, um Concertino para flauta, Viola e contrabaixo, etc. (BRUN, 2000).

Trumpf alega que atualmente existem apenas dois relatórios sobre turnês, enquanto solista, realizadas por Sperger durante estes anos, uma em 1778 e outra em 22 de dezembro de 1888. Numa dessas ocasiões ele propôs aos membros da Sociedade de Músicos de Viena (*Wiener Tonkünstler-Societät*) que tocaria um dos seus concertos para contrabaixo ou, a critério da sociedade, ele comporia algo para essas conferências (TRUMPF, 1975, p. 87).

⁶⁹ No *JohFr*, relatou vagamente a atividade inicial de Huberty em Paris: que ele era um contrabaixista profissional na ópera.

⁷⁰ Weinmann afirma que, em 1768, Huberty provavelmente abandonou sua posição como contrabaixista na ópera; que ele teria libertado para se apresentar e mostrar suas mercadorias.

⁷¹ Ver BRYAN, p. 472

Em meio as suas turnês, Sperger provavelmente se apresentou pelo menos uma vez em Brunn (por volta de 1781), sua presença pode ser atestada através de um artigo no *Brünner Zeitung* datado de 9 março de 1782 (TRUMPF, 1975).

Devido à redução dos músicos em 1783, Sperger foi dispensado da capela do Cardeal Batthyany, porém imediatamente ingressou na Corte de Ladislav Erdödy (1746 – 1786) em Fidisich (atualmente Burgenland), ocupando o cargo de contrabaixista durante três anos.

Com a morte de Erdödy em 1786, a orquestra também foi dissolvida, fazendo com que Sperger deixasse Pressburg e se mudasse para Viena, embora não tivesse emprego imediato lá, até onde se sabe. Trumpf afirma que durante esse período, ele dedicou-se à composição, tendo dedicado muitas de suas obras a pessoas influentes, entre elas, o rei da Prússia, o czar da Rússia e uma princesa em Pressburg, de quem ele indubitavelmente esperava obter emprego.

Brun (2000) alega que pelo fato de Sperger não ter encontrado emprego imediatamente na capital austríaca, ele foi reduzido a ganhar a vida como copista por um tempo.

Entre dezembro de 1787 e junho de 1788, Sperger realizou uma longa viagem passando por Brunn, Praga, Dresden, até Berlim e foi durante esta jornada, que em 26 de janeiro de 1788, tocou pela primeira vez diante do rei da Prússia, a quem ele também apresentou várias sinfonias. Sperger deve ter impressionado bastante o rei, pois chegou a se apresentar mais de seis vezes para ele. Infelizmente, a chance de um emprego também foi descartada, porque já havia quatro contrabaixistas na orquestra da corte de Berlim, o que era um número suficiente (TRUMPF, p. 87).

No entanto, em 15 de março de 1788, uma carta de recomendação do Mestre de Capela Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), destinada à Friedrich Franz I (1756 - 1837), duque de Mecklenburg-Schwerin, foi de grande ajuda para ele. Sperger tocou para o duque em abril do mesmo ano, mas não recebeu a nomeação desejada até a metade do ano seguinte, depois de ter formalmente pedido seu cargo e devidamente dedicado três sinfonias a seu novo empregador.

Entre meados do final de 1788, até a metade de 1789, ele fez uma viagem à Itália, parando em Parma e Trieste, onde compôs uma sonata para contrabaixo e viola⁷².

⁷² A sonata *D-SWI Mus. 5184* está reportada na capa a indicação da cidade de Trieste e o ano de 1789.

Finalmente, em julho de 1789 Sperger assumiu uma posição na orquestra da corte do duque Friedrich Franz I em Ludwigslust⁷³, se mantendo durante os últimos 23 anos de sua vida. Estes anos foram cheios com muitas apresentações artísticas e concertos solo, embora, infelizmente, tenham sido menos frutíferos no campo da composição (TRUMPF, 1975, p. 87).

No mesmo período que Sperger fora admitido, outros três músicos foram contratados, o violinista Johann Friedrich Marpurg (1766 - depois de 1804), o flautista Johann Philipp Seydlar (? - depois de 1790) e o Mestre de Capela Antonio Rosetti (c. 1750 - 1792). Sobre o salário que cada um receberia, Murray (2014) relata:

A directive from the duke dated September 11 documents their salaries, which in turn suggest their respective importance to the Hofkapelle. Sperger was to receive 400 reichsthaler, Marpurg 300, and Seydlar only 250. All three salaries combined fell short of Rosetti's basic pay. (MURRAY, 2014, pp. 171-172)⁷⁴

Apesar de receber um salário inicial de 400 táleres por ano, em 1792 Sperger fez uma petição ao duque pelo aumento do salário, o que foi inicialmente negado, porém, pela consideração que o duque tinha por Sperger acabou por aumentar sucessivamente seu salário para 500 táleres anual, um generoso salário em comparação a outros *concert masters* (TRUMPF, 1975, p. 88).

Durante o período de Ludwigslust, Sperger recebeu várias licenças. Em 1793, ele levou para Berlim duas sinfonias que haviam sido encomendadas pelo rei da Prússia. Em 1802, ele tocou no mercado de comerciantes, em Leipzig. Naquela ocasião, a resenha crítica que correu no *AmZ(L)*⁷⁵, reconheceu seu tom agradável e seu raro domínio em um instrumento usado mais adequadamente na orquestra do que em performances solo (BRUN, 2000, p. 268).

Sperger além de contrabaixista foi professor de oboé e fagote, trabalhava também como afinador de piano, sempre revisava suas obras e repetidamente as tocava (BRUN, 2000, p. 268). Seu falecimento ocorreu no dia 13 de maio de 1812 em Ludwigslust.

⁷³ Em 1767, a corte mudou-se de Schwerin para Ludwigslust, a cerca de trinta quilômetros ao sul (MURRAY, 2014, p. 16)

⁷⁴ Uma diretriz do duque datada de 11 de setembro documenta seus salários, o que, por sua vez, sugere sua respectiva importância para a capela da corte. Sperger deveria receber 400 táleres do reino, Marpurg 300 e Seydlar apenas 250. Todos os três salários combinados ficaram aquém do pagamento básico de Rosetti.

⁷⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig)

2.1. As Sonatas de Johann Matthias Sperger

As fontes primárias aqui examinadas, são cópias dos manuscritos originais das sonatas que estão sob a curadoria da *Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern*.

As grades das duas sonatas indicam a mesma caligrafia, autografadas por Sperger, porém as partes cavas da sonata *D-SWI Mus. 5185*, provavelmente foram copiadas por outra pessoa. As publicações de partituras chegaram relativamente tarde em Viena, em comparação com grande parte da Europa. Isso não se deu pelo fato de que a impressão musical, como um ofício era desconhecida, mas sim porque a própria vida musical em si, não exigia isso (JONES, 2016).

A práxis multi-instrumentista nessa época e nos séculos anteriores era muito comum entre os músicos e dentre tais práticas se aplicavam também ao ofício de copista, como é o caso de Sperger, como já foi dito. Sobre esta questão Jones afirma que:

Many employees developed more than one skill: some instrumentalists were composers, some violinists played the gamba, others the viola, cello players played the violone, oboe players could play the flute [...]; some of the musicians also served as copyists (JONES, 2016, p. 13)⁷⁶.

Além do contrabaixo, ao menos dois outros instrumentos Sperger sabia tocar, o fagote e oboé, chegando a ser professor destes instrumentos, contudo não se destacou igualmente como o fez sendo contrabaixista.

Durante este mesmo período em que atuava como copista, Brun afirma que Sperger também precisou repetidamente dedicar composições e enviando-as para um número de pessoas influentes, com o intuito de obter um novo emprego. Isso foi não somente uma tentativa de obter uma vaga de emprego, mas também uma forma de divulgar e propagar seu trabalho (BRUN, 2000).

Acerca disto, Jones alega que nas décadas centrais do século XVIII, a disseminação da música era predominantemente por meio de cópias manuscritas e o suprimento constante de sonatas, quartetos, concertos, sinfonias, óperas, missas e assim por diante, produzidos sustentava todo um mercado (2016, p. 97).

⁷⁶ Muitos empregados desenvolveram mais de uma habilidade: alguns instrumentistas eram compositores, alguns violinistas tocavam a gamba, outros a viola, violoncelistas tocavam o violone, oboístas tocavam flauta; alguns dos músicos também serviram como copistas.

Vale ressaltar que a atividade musical da corte imperial era servida por partituras feitas à mão (grades e partes cavas) e como Sperger trabalhou em pelo menos duas cortes durante sua vida, provavelmente suas obras foram produzidas e circuladas desta forma.

Não há informações se as sonatas *D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185* foram impressas com Sperger ainda em vida, um fato um pouco improvável. Mesmo com a presença das editoras em Viena, Jones (2016) explica que:

In Vienna, the financial case for printing large-scale works, such as operas and church music, was not a viable one and, for all music, the general efficiency of manuscript copying, whether it was replacing a lost second oboe part for a Dittersdorf symphony or providing performance material for an entire opera by Paisiello, meant that there was little incentive to turn to printing. (JONES, 2016, p. 97)⁷⁷

A comercialização das cópias se tornou um mercado lucrativo na época, isto se deu também em outros lugares da Europa, como afirma Sbaffi, a respeito deste fenômeno comercial em Portugal onde “a maioria das obras escritas pelos músicos ativos em Lisboa, na segunda metade do século XVIII não foi publicada [...] e que o mercado das cópias de manuscritos era muito ativo em Lisboa nesse período” (SBAFFI, 2017, p. 5).

2.3. Análise das Sonatas *D-SWI MUS. 5183* e *D-SWI MUS. 5185*

As sonatas *D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185* para contrabaixo e viola de Johannes Matthias Sperger fazem parte de um conjunto de duetos, dos quais quatro são para contrabaixo e viola e um para contrabaixo e violoncelo. Nos manuscritos das duas sonatas, não se encontra a data da composição, sendo assim, difícil estabelecer uma sequência cronológica das mesmas.

Na inexistência de manuscritos datados ou de outras ferramentas corroborativas, a cronologia só pode ser estabelecida levando em consideração o próprio manuscrito e evidências estilísticas.

Do conjunto geral de duetos, apenas dois deles estão datados, a *Sonata per il Contrabasso et Viola* (1789, Trieste) *D-SWI Mus. 5184* e a *Sonata per il Contrabasso et Violoncello* (1790) *D-SWI Mus. 5182*.

⁷⁷ Em Viena, o argumento financeiro para a impressão de obras de grande escala, como óperas e música sacra, não era viável e, para toda a música, a eficiência geral da cópia do manuscrito, seja substituindo uma parte de segundo oboé perdida por uma sinfonia de Dittersdorf ou fornecendo material de apresentação para uma ópera inteira de Paisiello, significava que havia pouco incentivo para recorrer à impressão.

No entanto, a única informação contida nos manuscritos de duas sonatas é provavelmente uma catalogação antiga do próprio Sperger ou do copista. São os números 2, 3 e 4 nas páginas de capa respectivamente das sonatas Mus. 5183, Mus. 5184b e Mus. 5182b. Contudo, segundo Andzakovic essa sequência numérica está em desacordo com a ordem cronológica das sonatas, afirmando que:

The cover of D-SWI 5183 is inscribed 2 Sonata per il Contrabasso, which, according to Glöckler, suggests that there were originally two sonatas in this cover. Indeed the "2" on the cover is not in keeping with numbers 3 and 4 on the covers of their respective sonatas and it is possible that the cover originally contained one sonata and that the '2' was added when a second sonata was added (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, p. 24)⁷⁸

Em outras palavras, a sequência dos números nas páginas de capa pode indicar uma continuação de composições ou uma série, contendo várias sonatas juntas. Ainda na tentativa de ordenar estas sonatas, Andzakovic propõe que “os números da página de capa sugerem que as sonatas sem data foram compostas antes das sonatas restantes, pois os números 3 e 4 são atribuídos às duas sonatas datadas” (ANDZAKOVIC, 2011).

Entretanto, outro método pelo qual a data da composição pode ser determinada é examinar o tipo de papel utilizado nos manuscritos. O primeiro que examinou e catalogou as obras de Sperger foi Meier, sua análise a respeito das marcas d'água e digitação de papel revelou “que as quatro sonatas foram escritas em diferentes tipos de papel e que Sperger usou o mesmo papel para as sonatas sem data, o que sugere uma data de composição em 1777 ou 1782” (ANDZAKOVIC, 2011).

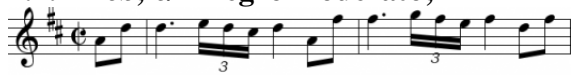

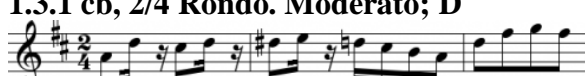
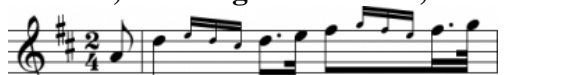




Não existe uma única catalogação das obras do Sperger, mas co-existem atualmente três diferentes. A primeira é da biblioteca de Mecklenburg-Vorpommern, indicada pela sigla *D-SWI* que está sendo utilizada para identificar as sonatas nesta pesquisa. A segunda catalogação foi realizada por Meier que utilizou letras maiúsculas e números para identificar as diferentes instrumentações (por exemplo, C I/6 e C I/7 são, respectivamente as sonatas *D-SWI* Mus. 5183 e *D-SWI* Mus. 5185).

Por último Trumpf utiliza a sigla (T) seguida de número progressivo. Para Andzakovic sua catalogação pode se considerar uma abordagem sistemática sendo a ordem das obras baseada nas estruturas tonais e melódicas do tema de abertura do

⁷⁸ Na capa da *D-SWI* 5183 está inscrita *2 Sonata per il Contrabasso*, que, segundo Glöckler, sugere que havia originalmente duas sonatas nesta capa. Na verdade, o "2" na capa não está de acordo com os números 3 e 4 nas capas de suas respectivas sonatas e é possível que a capa originalmente contivesse uma sonata e que o "2" foi adicionado quando uma segunda sonata foi adicionada.

primeiro movimento (ANDZAKOVIC, 2011).

Catalogações das sonatas para contrabaixo e viola de Sperger

Título na Capa do Manuscrito	Número na página de capa	Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (D-SWI)	Catálogo Meier (MeiS)	Catálogo Trumpf (T)	Incipits (Rism)
<i>Sonata per Il Contrabasso e Viola</i>	2	5183	C I/6	38	<p>1.1.1 cb, c/ Allegro moderato; D </p> <p>1.2.1 cb, 2/4 Adagio; A </p> <p>1.3.1 cb, 2/4 Rondo. Moderato; D </p>
<i>Sonata per il Contrabasso e Viola obbligato</i>	?	5185	C I/7	40	<p>1.1.1 cb, 2/4 Allegro moderato; D </p> <p>1.2.1 cb, 2/4 Adagio; G </p> <p>1.3.1 cb, 2/4 Rondo. Moderato; D </p>
<p><i>Duetto. per il Alto Viola. e Contrabasso. Del Sigl: Giovanni Sperger.</i></p> <p>Há uma mesma catalogação (C I/8) referente à uma Sonata para Violoncelo no qual o início do 1º movimento coincide com o início do Duetto para vla e cb em ré maior por</p>	?	5196	C I/8	?	<p>1.1.1 cb, c Allegro moderato; D </p> <p>1.2.1 vla, 2/4 Romance. Poco adagio; A </p> <p>1.3.1 cb, 6/8; 3/4; 2/4 Finale / Rondo. Adagio; D</p>







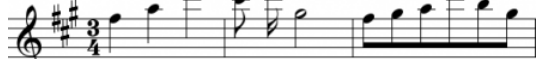

<p>J. Sperger (ver D-SWI Mus.5196); os outros movimentos são diferentes (Rism).</p>					
<p><i>Sonata per il Contrabasso et Viola</i> (1789, Triest)</p>	<p>3</p>	<p>5184</p>	<p>C I/9</p>	<p>39</p>	<p>1.1.1 cb, c/ Allegro moderato; D  1.2.1 cb, 2/4 Romance. Adagio; A  1.3.1 cb, 2/4 Rondo. 11; 29; D  1.4.1 cb, 3/4 Menuetto.; A </p>
<p><i>Sonata per il Contrabasso et Violoncello</i> (1790)</p>	<p>4</p>	<p>5182</p>	<p>C I/10</p>	<p>36</p>	<p>1.1.1 cb, c/ Allegro moderato; D  1.2.1 cb, 3/4 Adagio cantabile; A  1.3.1 cb, c/ Finale. Allegro; D </p>

Tabela 5: Catalogações das sonatas para contrabaixo e viola

Numa análise estrutural das duas sonatas pode-se observar os seguintes dados:

Sonata	Tempo e andamento	Tonalidade
D-SWI Mus. 5183	C <i>Allegro Moderato</i>	Ré maior
	$\frac{2}{4}$ <i>Adagio</i>	Lá Maior
	$\frac{2}{4}$ <i>Moderato (Rondo)</i>	Ré maior
D-SWI Mus. 5185	$\frac{2}{4}$ <i>Allegro Moderato</i>	Ré maior
	$\frac{2}{4}$ <i>Adagio</i>	Sol Maior
	$\frac{2}{4}$ <i>Moderato (Rondo)</i>	Ré maior

Tabela 6: estrutura formal das sonatas

O uso da viola ou violoncelo como acompanhamento na formação desses duetos é uma prática aparentemente nova para a época. Não se tem notícia de duetos com essa formação no início do século XVIII, tal costume tornou-se mais difundido provavelmente por Sperger. Dittersdorf também compôs um dueto para viola e violone, mas embora a formação instrumental seja a mesma empregada por Sperger, Andzakovic afirma que existem diferenças entre eles:

Outside of the concerto context, the differing treatment of the Viennese contrabass as a chamber music instrument in the two main stylistic periods is illustrated best by the duets for viola and contrabass (violone) by Ditters and Sperger. Although both composers call their works Duetto, the contrabass serves as an accompanying instrument in Ditters's duet while Sperger's is a duet in the sense that both of the instruments have equal parts. While Ditters employs the solo-scordatura for his duet, Sperger did not feel this was necessary despite the many instances where the contrabass is the main voice (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, p. 24).⁷⁹

⁷⁹ Fora do contexto do concerto, o tratamento diferenciado do contrabaixo vienense como instrumento de música de câmara nos dois principais períodos estilísticos é melhor ilustrado pelos duetos de viola e contrabaixo (violone) de Ditters e Sperger. Embora ambos os compositores chamem suas obras de Duetto, o contrabaixo serve como um instrumento de acompanhamento no dueto de Ditters, enquanto o de Sperger é um dueto no sentido de que ambos os instrumentos têm partes iguais. Enquanto Ditters emprega o solo-scordatura para seu dueto, Sperger não sentiu que isso era necessário, apesar dos muitos casos em que o contrabaixo é a voz principal.

De fato, o próprio título da sonata *Duetto in E^b a Viola e Violone*⁸⁰ de Dittersdorf indica que a viola é o instrumento solista e o Violone tem função de acompanhamento porém, dentro da literatura geral do contrabaixo vienense, a autora alega que o dueto de Dittersdorf é o que mais se aproxima do conjunto de sonatas do Sperger:

*Within the Viennese contrabass repertory, Ditter's duet bears the closest resemblance to Sperger's four sonatas for contrabass, although they are only similar in their use of the contrabass and viola instrumentation which Sperger employs for three of his sonatas. However, despite the interest in concertante contrabass playing and contributions to the contrabass concerto genre from leading Viennese composers like Haydn, Ditters and Vanhal, Sperger was the only exponent of the solo sonata for contrabass in the 18th century (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, p. 24).*⁸¹

E sobre a razão de utilizar viola como acompanhamento, afirma que:

*The use of viola or cello accompaniment in these sonatas reflects the late 18th-century practice of Viennese composers not to use keyboard continuo in chamber works. However, it also means that the contrabass, particularly in the two undated sonatas, is often both the soloist and the lowest sounding voice. Although it was not unheard of for violins or violas to accompany low stringed instruments, Sperger's choice of viola accompaniment may well have drawn an ironic laugh from Leopold Mozart. (ANDJELIC-ANDZAKOVIC, 2011, p. 14)*⁸²

Portanto, apesar da peculiar formação, as sonatas não datadas apresentam características estilísticas que acompanhavam a moda musical da época exigindo ao contrabaixista, técnicas avançadas para sua execução. Por esta razão, Sperger adquiriu a fama de virtuoso e, sem dúvida, o primeiro compositor/contrabaixista virtuoso da história.

⁸⁰ veja-se a fig. 8.

⁸¹ Dentro do repertório de contrabaixo vienense, o dueto de Ditter é o que mais se parece com as quatro sonatas de Sperger para contrabaixo, embora elas sejam parecidas apenas no uso da instrumentação de contrabaixo e viola que Sperger emprega para três de suas sonatas. No entanto, apesar do interesse em contrabaixo concertante e contribuições para o contrabaixo de compositores vienenses como Haydn, Ditters e Vanhal, Sperger foi o único expoente da sonata solo para o contrabaixo no século XVIII.

⁸² O uso de viola ou cello como acompanhamento nessas sonatas reflete a prática do final do século XVIII de compositores vienenses de não usar o contínuo no teclado em obras de câmara. No entanto, isso também significa que o contrabaixo, particularmente nas duas sonatas não datadas (C I/6 e C I/7), é frequentemente o solista e a voz com o som mais grave. Embora não tenha sido inédito que violinos ou violas acompanhassem instrumentos de cordas graves, a escolha de acompanhamento de viola por parte de Sperger pode ter atraído uma risada irônica de Leopold Mozart.

2.4. Divergências Gráficas

O manuscrito da sonata *D-SWI* Mus. 5185 contém grade e partes cava identificadas respectivamente como Mus. 5185a e Mus. 5185b. Através da análise comparativa entre grade e partes cava constatou-se algumas diferenças com relação às ligaduras que podem ser categorizadas em dois grupos: ligaduras curtas e longas e a ausência de ligaduras.

No manuscrito da sonata *D-SWI* Mus. 5183 constam somente as partes cava. Nestas notou-se imprecisões gráficas nos sinais de articulações, cunha e *staccato*, necessitando assim o estabelecimento de certos parâmetros à padronização destes sinais.

2.4.1. Ligaduras Curtas e Longas

Foram comprovadas algumas imprecisões nas ligaduras entre a grade e a parte cava na sonata *D-SWI* Mus. 5185. Sobre tais imprecisões no que tange aos símbolos de articulação, Mônica Lucas diz que:

A notação musical é um código impreciso com relação a vários aspectos da composição, tais como ritmo, articulação, dinâmica etc. Cabe ao intérprete combinar todos os elementos da expressão, encontrando assim uma maneira convincente de executar esse código. (LUCAS, 2007, p. 224)

Pode-se observar nas tabelas de 7 a 12, dois tipos de ligaduras, na grade há sempre a indicação de ligaduras curtas, que ligam notas de duas em duas. Na parte cava do contrabaixo acontece o inverso, ligaduras longas, compreendendo mais de duas notas ligadas, na maioria dos casos quatro notas numa mesma ligadura (exceto na tabela 11, que ocorre o oposto).



Grade	Parte cava
	

Tabela 7: 4º compasso do primeiro movimento da sonata *D-SWI* Mus. 5185 (Allegro Moderato)

Na figura da grade (tabela 7), observa-se uma escala descendente com a primeira nota solta e as notas posteriores ligadas de duas em duas, criando um efeito sincopado e concluindo em notas duplas. Na parte cava, inicia-se também com a primeira nota solta, porém, as notas ligadas são de três em três, e finalizando em notas duplas.

Em outros casos de figuras com notas ligadas de duas em duas, os dois trechos analisados coincidem coerentemente, tanto na grade quanto na parte cava.

No caso da tabela 8, nota-se uma figuração não-idiomática na linha melódica da parte cava no primeiro compasso, as notas que se antecipam foram juntamente ligadas, criando uma elisão que desarticula a figura proposta.



Grade	Parte cava
	

Tabela 8: compassos 70 e 71 do primeiro movimento *D-SWI Mus. 5185 (Allegro Moderato)*

Na tabela 9, as ligaduras são apresentadas de duas formas: na grade, de duas em duas enquanto que na parte cava, a primeira nota solta e as três notas seguintes ligadas, provavelmente, um descuido no momento da transcrição.



Grade	Parte cava
	

Tabela 9: compasso 79 do primeiro movimento (*Allegro Moderato*)

Na tabela abaixo, os intervalos característicos no movimento lento (*Adagio*) possuem uma intenção estilística com grande força de persuasão, ou seja, intervalos de segunda menor descendente (muito triste) e segunda maior (sério e pacífico).



Grade	Parte cava
	

Tabela 10: compasso 5 do segundo movimento (*Adagio – Dolce*)

A capacidade de executar notas ligadas foi ampliada substancialmente no final do século XVIII, particularmente na sua última década após o advento do arco desenvolvido por François Tourte (1747-1835) em Paris e as arcadas ligadas foram cada vez mais exploradas como meio de emular as características da voz humana, especialmente em movimentos lentos (STOWELL, 2004).


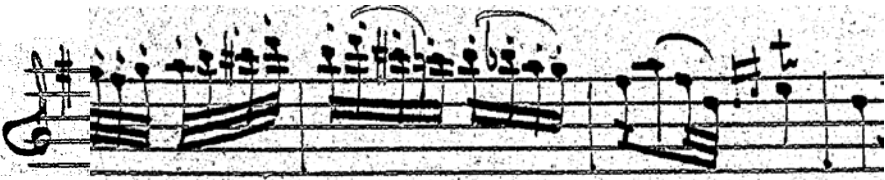
Grade

Parte cava


Tabela 11: compasso 38 do segundo movimento (*Adagio – Dolce*)

Na tabela 11, observa-se no compasso central da figura, um embelezamento cromático descendente. Nos dois exemplos há dois tipos de ligaduras, na grade a ligadura alcança as oito notas e na parte extraída quatro em quatro. Aqui, a ligadura serve para distinguir melodicamente o cromatismo, formado pelas primeiras cinco notas do compasso n. 38, das outras três notas. Por outro lado, há também a possibilidade de executar o trecho sem as ligaduras. A este respeito, averiguou-se a influência do tipo de arcadas nas características idiomáticas, Stowell afirma que:

The execution of slurred staccato, confused somewhat by the variety and ambiguity of notation, was necessarily governed by the music's tempo and character. Dots above or under the notes in slow movements normally indicated an on-the-string execution rather like a portato (STOWELL, 2004, p. 77) ⁸³



Grade

Parte cava


Tabela 12: compassos 93 a 97 do terceiro movimento (*Rondó – Moderato*)

No trecho acima, o contrabaixo assume o papel de acompanhamento realizando um *Basso di Alberti*. Além da discrepância entre as ligaduras curtas e longas, observamos também uma incongruência ainda no segundo compasso da grade, um agrupamento de quatro semicolcheias numa única ligadura, algo que foge do padrão visto anteriormente.

⁸³ A execução do staccato ligado, confundida um pouco pela variedade e ambiguidade da notação, foi necessariamente governada pelo ritmo e pelo caráter da música. Os pontos acima ou abaixo das notas em movimentos lentos normalmente indicam uma execução na corda, em vez de um *portato*.

Analisando essas duas possibilidades de articulação, com o intuito de compreender qual recurso idiomático melhor se aplica no momento da *performance*, surge então uma interrogação sobre qual tipo de arcada se adequaria. Uma alternativa poderia ser a execução das notas separadas, mas com *detaché*.

Sabemos que as ligaduras servem para articular duas ou mais notas numa mesma arcada, ou no caso de instrumentos de sopro, numa única coluna de ar, contudo, alguns escritores concordam e outros discordam sobre tal possibilidade, Stephanie Vial citou alguns desses escritores:

[...] Bernard Harrison describes in 1997 as “the interpretation of patterns of short slurs as a conventional way of notating continuous legato.” According to Harrison, writers such as Robin Stowell (1991), Hermann Keller (1955), and Paul and Eva Badura-Skoda (1957) consider that “short slurs should be treated in a cumulative manner” and “elided into a long legato line.” Harrison, however, maintains that this would ignore “one of the most characteristic features of eighteenth-century notation on the basis of later concepts of articulation.” (VIAL, 2008, p. 132).⁸⁴

Tomando como referência o texto citado sobre os “padrões de ligaduras curtas como forma convencional de notar *legato* contínuo” e aplicando à sonata de Sperger, poderíamos executar o trecho com arcadas soltas, porém com a intenção de notas ligadas, resultando numa linha melódica mais articulada.

2.4.2. Ausência de Ligaduras

Observou-se a ausência de algumas ligaduras na parte cava em relação à grade, fato esse que dentro da linguagem idiomática do contrabaixo podem ter conexão com o período barroco:

In the baroque period, the performer's interpretation was considered at least as important as the written score, and in many cases it was considered more important. It is easy to see, then, why musical scores from the period do not provide all the indications that belong to the

⁸⁴ [...] Bernard Harrison descreve em 1997 como "a interpretação de padrões de ligaduras curtas como forma convencional de notar *legato* contínuo". Segundo Harrison, escritores como Robin Stowell (1991), Hermann Keller (1955) e Paul e Eva Badura-Skoda (1957), consideram que "as ligaduras curtas devem ser tratadas de forma cumulativa" e "elidido até uma longa linha de *legato*". Harrison, no entanto, afirma que isso iria ignorar "um dos traços mais característicos da notação do século XVIII com base em conceitos posteriores de articulação".

*creative responsibility of the performer, such as slurs or articulations, dynamics, and ornamentation. (CYR, 1998, p. 23)*⁸⁵

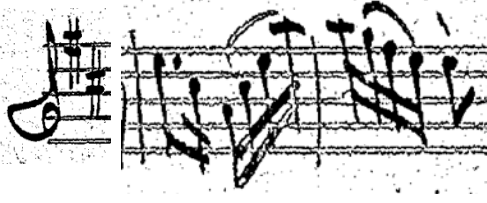

Grade	Parte cava
	

Tabela 13: compassos n. 35 e 36 do primeiro movimento da sonata *D-SWI Mus. 5185 (Allegro Moderato)*

No caso da tabela 13, além da omissão da ligadura nas semicolcheias do segundo tempo do compasso n. 38, há também um equívoco na figuração rítmica do primeiro tempo do segundo compasso, ao invés de semicolcheia usaram-se fusas, no entanto essas agrupações de quatro fusas são encontradas nos compassos 56 e 58 da grade, mas não como erro gráfico, ou seja, Sperger compôs utilizando essa figura rítmica.



Grade	Parte cava
	

Tabela 14: compasso 38 do primeiro movimento (*Allegro Moderato*)

O exemplo reportado na Tabela 14 representa uma possível gralha do copista. Interessante à subdivisão da sextina em duas tercinas. Mammi diz que “toda transcrição comporta a seleção de elementos sonoros considerados significativos, e a exclusão de

⁸⁵ No período barroco, a interpretação do performer era considerada pelo menos tão importante quanto a partitura escrita e, em muitos casos, era considerada mais importante. É fácil de ver, então, por que partituras musicais do período não fornecem todas as indicações que pertenciam à responsabilidade criativa do artista, como ligaduras ou articulações, dinâmica e ornamentação.

outros considerados irrelevantes, seleção que, em grande parte, não é anterior à escrita” (MAMMI, 1998-1999). Nesse caso, a parte cava se adéqua à colocação feita por Mammi, tendo em vista a exclusão de certas ligaduras ou simplesmente a negligência do copista no momento da reprodução das partes cavas.



Grade	Parte cava
	

Tabela 15: compasso 49 do segundo movimento (*Adagio – Dolce*)

Ainda na tabela 15, há uma alteração da clave: nessa época, a linha melódica para o contrabaixo solo era escrita na clave sol, para diferenciar do *basso continuo*. Sperger pode estar utilizando a clave de fá de forma simbólica para representar a tonalidade menor, suscitando uma descida para um plano melódico mais profundo. Note-se que tal trecho poderia ter sido escrito na clave de sol, não comprometendo a exequibilidade.

2.4.3. Sinais de Articulações

Na sonata Mus. 5183 os sinais de articulação, *staccato* e cunha, colocados sob as notas por vezes apresentam certas imprecisões gráficas. Em alguns trechos, Sperger diferencia de forma precisa a cunha, curtos traços verticais, do *staccato*, identificado por pequenos pontos arredondados. Porém, em outras ocasiões os traços são tão curtos, que se confundem com os pontos, como foi observado nos compassos 78 e 79, do primeiro movimento. Sobre a primeira nota (**b₂**) do compasso 78 está evidente que é uma cunha, no entanto, no terceiro tempo do mesmo compasso, na repetição das quatro colcheias, a cunha já não possui o mesmo aspecto da primeira e isso acontece também no compasso seguinte.



Figura 60: compassos n. 78 e 79 do primeiro movimento da sonata *D-SWI Mus. 5183*

Observa-se que o compositor, no trecho abaixo, se dedicou em grafar com exatidão os pontos de *staccato* nas semicolcheias no compasso 92.



Figura 61: compasso 92 do primeiro movimento da sonata *D-SWI Mus. 5183*

Neste mesmo contexto, a escritora Mary Cyr exemplifica o uso da cunha na obra *La Clement (IV^e Suite)*⁸⁶ em diferentes circunstâncias, como nos casos de golpes de arco separados, ocasionalmente dentro de uma ligadura e em notas individuais ou em acordes. Em alguns casos, Cyr afirma que o compositor “*marks a wedge on strongly accented notes that skip across strings, on the first note of a four-note slur, and on selected low pitches that require emphasis*”⁸⁷ (CYR, p. 221) e no caso do *staccato* alega que “*in other situations in the same piece, he marks staccato dots on eighth notes that are bowed as successive downbow strokes.*”⁸⁸ (CYR, p. 221). Sobre essa ambiguidade nos sinais de articulação entre cunha e *staccato*, Cyr conclui que “*in this context, the staccato dots indicate slightly less accent than the wedge mark*”. Todavia, o mesmo sinal possui diferentes interpretações de acordo com a articulação que o compositor almejou em dada circunstância.

Isto também se aplica no caso da sonata do Sperger: tentar interpretar cada sinal por diferentes vieses pode se tornar uma tarefa árdua, portanto escolhemos determinar

⁸⁶ Ver CYR, 2012, p. 221

⁸⁷ marca uma cunha em notas fortemente acentuadas que saltam através das cordas, na primeira nota de uma ligadura de quatro notas e em tons graves selecionados que requerem ênfase.

⁸⁸ em outras situações na mesma peça, ele marca pontos de *staccato* em notas oitavadas que são arcadas como golpes sucessivas de arco para baixo.

que as cunhas serão aplicadas e definidas em todas as colcheias e o *staccato* nas semicolcheias.

Por fim, verificou-se na linha do contrabaixo a ausência de uma pausa de colcheia no penúltimo compasso da grade do primeiro movimento da sonata *D-SWI* Mus. 5185a, porém na parte cava o copista inseriu a pausa no tempo fraco do segundo tempo, conforme as figuras a seguir:


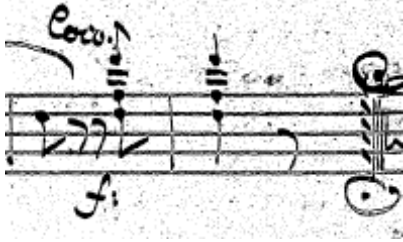
Grade	Parte cava
	

Tabela 16: Ausência da pausa no penúltimo compasso (cc.102-103) do primeiro movimento da sonata Mus. 5185a e deslocamento do acorde no penúltimo compasso (cc.102-103) do primeiro movimento da sonata Mus. 5185b

Contudo, ainda na mesma sonata, os acordes do contrabaixo que aparecem nos fins das seções são sempre na cabeça do segundo tempo.



Grade	Parte cava
	

Tabela 17: cc. 52-53 primeiro movimento da sonata Mus. 5185a e cc. 47-48 do terceiro movimento da sonata Mus. 5185a

Levando em consideração esses padrões rítmicos, corrigiu-se na edição com base nas figuras anteriores, o resultado rítmico foi este:



Figura 62: compasso 102 do primeiro movimento da sonata Mus. 5185 com a correção

3. ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS

As escolhas interpretativas aqui discutidas resultam das análises das sonatas através de duas correntes analíticas, uma mais antiga, a retórica, e a outra mais atual, a Teoria dos Tópicos segundo Leonard G. Ratner.

Em ambas análises buscou-se encontrar subsídios para a execução das obras de forma historicamente informada e orientada, onde tais decisões analíticas são pontos de vistas pessoais, no qual não se constitui de opinião oclusa.

3.1. Passos do discurso (Retórica musical)

Citando uma definição superficial de retórica por Patrick Saint-Dizier, diz que “*Basically, rhetoric is a discipline uses any type of discourse (e.g. spoken, written, gestural), with the aim of persuading an audience to approve or adhere to a fact, a decision or an attitude*” (SAINT-DIZIER, 2014, p. 2)⁸⁹.

Esta técnica emergiu por volta de 500 anos antes de Cristo, e foi empregada na poesia, nas artes plásticas e na música. A estrutura da retórica clássica está dividida em cinco partes:

- 1) *Inventio* (grego *heuresis*): o orador deve procurar pelos argumentos e a persuasão significa que ele precisa alcançar suas conclusões de uma forma otimizada.
- 2) *Dispositio* (grego *taxis*): o orador deve organizar seus argumentos de forma lógica e coerente para que suas conclusões pareçam óbvias e naturais. O resultado é uma espécie de plano.
- 3) *Elocutio* (grego *lexis*): Isso diz respeito à forma como o discurso é linguisticamente realizado. Isso inclui a escolha de palavras e as construções sintáticas. A retórica desenvolveu figuras de discurso que o orador pode usar para esse propósito.
- 4) *Pronunciatio* (grego *hypocrisis*): esta é a forma como o discurso é entregue para o público, com efeitos vocais, mímica, gestos, etc.

Estes são essenciais para a elaboração de um discurso eficiente. Eles podem não seguir necessariamente esta ordem: podem estar entrelaçados na preparação do discurso.

5) O Quinto passo é a *Memoria*: uma vez que é preferível não ler um texto na frente de

⁸⁹ Basicamente, a retórica é uma disciplina que usa qualquer tipo de discurso (por exemplo, falado, escrito, gestual), com o objetivo de persuadir uma audiência a aprovar ou aderir a um fato, uma decisão ou uma atitude.

uma plateia, mas apresentá-lo como se fosse natural e quase espontâneo.

López Cano declara que “*todas estas secciones, con excepción de la memoria fueron adaptadas a la música*” (CANO, 2012, p. 69)⁹⁰. Em princípio, a organização do discurso na música foi incorporada à *Dispositio*, sendo constituído por seis passos para o desenvolvimento do discurso: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* e *Peroratio*.

O *Dispositio*, para Saint-Dizier, é “*in modern terms, is the planning of the discourse. The objective is to organize the material to be presented in a logical way so that understanding is easy*” (SAINT-DIZIER, 2014, p. 9).⁹¹

Para López Cano “*la dispositio musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico [...]*” (CANO, 2012, p. 80)⁹². Contudo, isso não significa que a análise retórica realizada esteja enclausurada, podendo ser observada por outros pontos de vista. Por outro lado, o estudo desta corrente analítica retórico-musical aplicado às sonatas para contrabaixo e viola do compositor J. M. Sperger, até o dado momento, ainda não foram vistas no meio acadêmico, ou pelo menos não estão publicadas na internet.

Em seu trabalho *Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art*, a professora Jasmin Cameron (2005) fala acerca dos teóricos musicais alemães que basearam seus métodos recomendando que a organização da composição seja em torno da retórica, e cita Joachim Burmeister (1564 - 1629) e Johann Mattheson (1681-1764), apresentando suas ideias sobre a estrutura de uma composição.

3.1.1. Os Passos do Discurso e Figuras de Retórica

Os passos para a elaboração do discurso e as figuras de retórica das sonatas *D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185* foram observados em cada movimento, em seguida organizados e sequenciados primeiramente na sonata *Mus. 5183* e por último a sonata *Mus. 5185*.

O primeiro passo é o *Exordium* (cc. 1–8), podendo ser uma introdução ou

⁹⁰ todas essas seções, com exceção da memória, foram adaptadas à música.

⁹¹ Em termos modernos, é o planejamento do discurso. O objetivo é organizar o material a ser apresentado de forma lógica para que o entendimento seja fácil.

⁹² o *dispositio* musical é uma infra-estrutura, uma ordem subjacente que permite que cada momento musical seja entendido como parte funcional de um todo orgânico.

simplesmente o princípio da melodia. O início desta sonata possui a mesma característica melódica da sonata Mus. 5185, ou seja, a melodia sobe em graus disjuntos, enfatizando os intervalos da tonalidade. A figura de retórica que aparece nos primeiros compassos é uma *synonimia*, a repetição do fragmento transportado uma terça acima.



Figura 63: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Synonimia* no contrabaixo, primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 1-2.

Finalizado o *Exordium*, segue-se o *Narratio* (cc. 8-18) onde é apresentado um relato, podendo até ter uma relação com a etapa anterior. Neste caso, o compositor reaproveita os mesmos padrões motivicos, uma espécie de variação do tema principal, marcado pelos arpejos e saltos de cordas. A principal figura de retórica deste estágio é a *traductio*, pois a melodia é repetida com uma pequena modificação, evidenciada com notas vermelhas, nas quatro semicolcheias do compasso 11.



Figura 64: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Traductio* no contrabaixo, primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 8-12.

Uma figura de repetição que aparece nos dois primeiros passos (*Exordium* e *Narrativo*) é a *epistrophe*. Cano define essa figura como “*la repetición del mismo fragmento musical al final de diversas unidades: (...X/...X/ etc.)*” (Cano, 2000, p. 112)⁹³.

⁹³ a repetição do mesmo fragmento musical no final de diferentes unidades: (... X / ... X / etc.).



Figura 65: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Epistrophe* no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 4.



Figura 66: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Epistrophe* no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 14.

O compositor utiliza a mesma célula rítmica no próximo estágio.

Em seguida o *Propositio* apresenta o conteúdo da oração musical (cc. 19 – 52). No capítulo 3 do livro *Musica y retórica en el Barroco*, encontra-se a definição do *Propositio* resumidamente, que diz ser a “*enunciación de la tesis fundamental que se sostiene en el discurso*”⁹⁴ (CANO, 2012, p. 77). Já no livro *Musical Rhetoric*, capítulo 2, Saint-Dizier fala a respeito do *Propositio* afirmando que:

[...] can metaphorically be viewed as the part of the piece where the theme is developed, possibly with the adjunction of new material, countersubjects, etc. The goal is to strengthen the theme by showing a number of its facets. Baroque music works are often centered on a single theme which is developed. Secondary themes or countersubjects are possible, but are less prominent. (SAINT-DIZIER, 2014, p. 53).⁹⁵

A transição do *Narratio* para o *Propositio* é marcada por um *forte* e que mais adiante as teses serão argumentadas no *Confirmatio*. As figuras de repetição encontradas

⁹⁴ enunciação da tese fundamental que se sustenta no discurso.

⁹⁵ pode metaforicamente ser visto como a parte da peça em que o tema é desenvolvido, possivelmente com a adjunção de material novo, contra sujeitos, etc. O objetivo é fortalecer o tema mostrando uma série de suas facetas. Obras de música barroca são muitas vezes centradas em um único tema que é desenvolvido. Temas secundários ou contra sujeitos são possíveis, mas são menos proeminentes. (SAINT-DIZIER, 2014, p. 53)

na *Propositio* são: *palillogia*, *anadiplosis* e *trductio*. A primeira é uma *palillogia*, quando um trecho é repetido sem nenhuma modificação (CANO, p. 117), conforme figura abaixo:



Figura 67: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola DWSI Mus. 5183. *Palillogia* no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 19-22.

A figura acima está interseccionada com a próxima figura de repetição que é uma *anadiplosis*, a repetição do mesmo fragmento musical que fecha uma unidade principiando a seguinte unidade (CANO, p. 113). A alteração na melodia no final do compasso 24, para o próximo compasso, se conecta com o início do novo argumento que será apresentado.



Figura 68: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Anadiplosis* no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 23-25.

Nos novos argumentos apresentados, Sperger faz uso das mesmas figuras retóricas de repetição vistas nas figuras 64 e 67.



Figura 69: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia* no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 26-29.



Figura 70: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Treductio* no contrabaixo, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 38-41.

O seguinte passo do discurso é o *Confutatio*, de acordo com Mattheson o *Confutatio* pode ser expressa em melodia, seja através da combinação, ou mesmo por meio da citação e refutação de ideias de aparições estrangeiras (citado por CAMERON, p. 39). Esta etapa está demarcada pelo ritornelo (cc. 53 – 81), também considerada com desenvolvimento, onde combinações são feitas com recursos apresentado no *Exordium*.

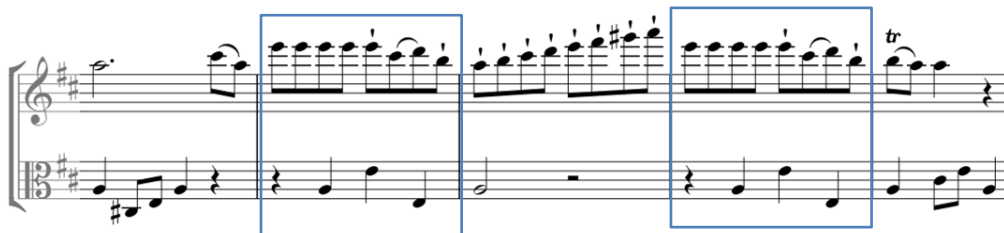


Figura 71: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia* no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 55 e 57.

Basicamente, a figura mais recorrente no *Confutatio* é a *palillogia*, porém a figura retórica *epizeuxis* também é encontrada. Para Cano “*es la repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad*”⁹⁶ (CANO, 2000, p. 114).



Figura 72: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Epizeuxis* no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 65-66.

⁹⁶ é a repetição imediata de um fragmento musical dentro da mesma unidade.



Figura 73: Spberger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. Epizeuxis no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), c.78.

Percorrendo para a seguinte etapa, temos o *Confirmatio*, uma corroboração artística do discurso e nas melodias, é comumente encontrada nas repetições bem concebidas que são usadas além das expectativas. Para Saint-Dizier: “*this is probably the most important step. The orator presents his arguments, in a certain order, so as to show the soundness and the validity of the conclusions he wants to reach*”⁹⁷ (SAINT-DIZIER, 2014, p. 11).

Spberger inicia o *Confirmatio* com uma nova melodia em cordas duplas na linha do contrabaixo na primeira parte do trecho (c. 82 – 89) e também faz uso da *palillogia*.



Figura 74: Spberger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia* no contrabaixo e viola, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc.81-83 e cc.85-87.

A partir de então, Spberger repetiu (cc. 90 - 110) praticamente todas as figuras de retóricas e os esquemas de contrapontos vistos no *Propositio*, com exceção de um único trecho.

<i>Propositio</i>		<i>Confirmatio</i>	
<i>palillogia</i>	cc. 19-22	<i>palillogia</i>	cc. 90-93
<i>anadiplosis</i>	cc. 22-25	<i>anadiplosis</i>	cc. 94-96
<i>palillogia</i>	cc. 25-29		
<i>epizeuxis</i>	c.30		
<i>anabasis</i>	c.33	<i>anabasis</i>	c. 97

⁹⁷ Este é provavelmente o passo mais importante. O orador apresenta seus argumentos, em certa ordem, para mostrar a solidez e a validade das conclusões que deseja alcançar.

<i>catabasis</i>	cc.35-36	<i>catabasis</i>	c. 99-100
<i>palilogia</i>	cc. 38-41	<i>palilogia</i>	cc. 102-105
<i>anabasis</i>	cc. 42-32	<i>anabasis</i>	cc. 106-107
<i>Coda</i>	cc.46-51	<i>Coda</i>	cc. 110-116

Tabela 18: *Propositio* e *Confirmatio* do primeiro movimento da Sonata D-SWI Mus. 5183

O último passo do primeiro movimento é o *Peroratio*: a conclusão do discurso (cc. 110 – 116). As recomendações dos tratadistas indicam que devem se produzir uma impressão especialmente enfática, mais do que todas as outras partes, logo, a execução deste final requer maior ênfase (CAMERON, p. 39).

Podem-se aplicar tais recomendações nos dois últimos compassos do movimento, devido à dinâmica escrita, tanto na linha do contrabaixo, quanto na linha da viola.

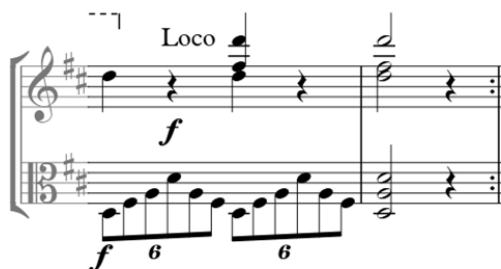


Figura 75: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Peroratio*, primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 105-106.

1º Movimento	
<i>Exordium</i>	1 – 8
<i>Narratio</i>	8 – 18
<i>Propositio</i>	19 – 52
<i>Confutatio</i>	53 – 81
<i>Confirmatio</i>	82 – 110
<i>Peroratio</i>	110 – 116

Tabela 19: Passos do discurso do primeiro movimento da Sonata D-SWI Mus. 5183

No segundo movimento da sonata o reconhecimento dos primeiros passos pode

ser de duas maneiras: *Exordium* e *Narratio* juntos (cc. 1-8) ou, separadamente, o *Exordium* somente os dois primeiros compassos até a pausa de semicolcheia e o *Narratio* como próximo estágio. Pode-se dizer que a segunda alternativa seja a que mais se adéqua, pois, a mesma figuração rítmica do terceiro compasso se repete no décimo compasso, porém o compositor ao invés de usar uma pausa de semicolcheia, utilizou uma pontuação na colcheia para que não houvesse interrupção, promovendo continuidade na melodia.

Outras figuras retóricas são inseridas neste movimento associadas à proposta do andamento lento e da fluidez melódica. Inicialmente, a figura *catabasis* aparece nos primeiros compassos; esta figura expressa imagens ou afetos descendentes, humildes ou negativos (BARTEL, p. 214).



Figura 76: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Catabasis*, segundo movimento (Adagio), c.1-2.

O próximo estágio do discurso é o *Narratio*: neste momento o significado e o caráter do discurso são apontados como uma breve narração (cc. 2 -8). Para Mattheson o *Narratio* se relaciona com o *Exordium* que o precede por meio de uma conexão habilidosa (CAMERON, p. 38). Pode-se observar essa conexão no segundo compasso. As figuras retóricas aqui destacadas são: *circulatio*, *anticipatio* e *gradatio*.



Figura 77: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Circulatio*, segundo movimento (Adagio), c.3.

Na figura 78, observa-se uma *anticipacio* descendente na linha do contrabaixo, de acordo com Dietrich Bartel a definição de *anticipatio* é “an additional upper or lower

neighboring note after a principal note, prematurely introducing a note belonging to the subsequent harmony or chord”⁹⁸ (BARTEL, p. 192).



Figura 78: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Anticipatio*, segundo movimento (Adagio), c.4-5.

Na figura 79 o compositor utiliza a figura *gradatio*: a repetição sequenciada de um fragmento, ascendente ou descendente por grau conjunto (CANO, 2000, p. 121).



Figura 79: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Gradatio*, segundo movimento (Adagio), cc. 6-7.

No *Propositio*, vê-se a variação dos três compassos do *Exordium* caminhando para uma modulação de tonalidade (cc. 8-6) contendo brevemente o conteúdo ou objetivo da oração musical. A princípio, Sperger utiliza a primeira metade do fragmento do tema principal agregando com a figura *gradatio*, conforme o compasso central da figura 80:



Figura 80: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Gradatio* e *catabasis*, segundo movimento (Adagio), cc. 8-10.

⁹⁸ uma nota vizinha superior ou inferior após uma nota principal, introduzindo prematuramente uma nota pertencente à harmonia ou acorde subsequente.

O fim deste passo se dá com a inserção da segunda tese (cc. 12-16) apontada pelas cordas duplas indo até o ritornelo. Neste trecho usou-se *palillogia*.



Figura 81: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia*, segundo movimento (Adagio), cc. 12-16.

No *Confutatio* (cc. 16-28), Sperger realiza logo no princípio uma alteração na melodia indicando o retorno para a tonalidade principal. Na figura 82, as figuras de *palillogia* e *gradatio* marcam este episódio modulatório.



Figura 82: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia* e *gradatio*, segundo movimento (Adagio), cc. 20-24.

Os seguintes passos do discurso *Confirmatio* (cc. 28-36) e *Peroratio* (cc. 36-41) apresentam os mesmos argumentos do *Exordium*, *Narratio* e *Propositio*, pode-se também dizer que a figura *distributio recapitulativa* defina esse retorno às teses. Logo, as figuras retóricas são imitadas neste momento final do segundo movimento.

2º movimento	
<i>Exordium</i>	1 – 2
<i>Narratio</i>	2 – 8

<i>Propositio</i>	8 – 16
<i>Confutatio</i>	16 – 28
<i>Confirmatio</i>	28 – 36
<i>Peroratio</i>	36 – 41

Tabela 20: Passos do discurso do segundo movimento da Sonata *D-SWI* Mus. 5183

O último movimento da sonata *D-SWI* Mus. 5183 é um Rondó⁹⁹. No início do *Exordium* (cc. 1-8) está escrito *dolce* na parte do baixo e *piano* na parte da viola, podendo haver uma conexão com o movimento anterior. O compositor utilizou tal ferramenta para estimular ou até mesmo confundir o ouvinte. Saint-Dizier afirma que o *Exordium* (ou *introduction*) possuem três propósitos: *to introduce the subject of the talk; to stimulate the interest of the audience e to attract his goodwill and indulgence*¹⁰⁰ (2014, p. 9).

O tema principal está dividido em dois pares melódicos separados por ritornelos. Uma das características do Rondó é a repetição do refrão, como afirma Fillion:

Regardless of formal type, the core rhetorical marker for the rondo is the multiple tonic reprise of a catchy, amiable rondo theme or refrain [R], usually a 2/4 or 6/8 contredanse performed at a relatively quiet dynamic level, beginning with a playful, often humorous rhythmic upbeat. (FILLION, 2012, p. 190)¹⁰¹

Tais definições se aplicam perfeitamente ao Rondó de Sperger que se inicia com uma melodia calma e apojeturas em notas curtas que denota um caráter gracioso e divertido.

Quanto às figuras retóricas, as de repetição são recorrentes neste movimento, devido ao propósito das figuras que aqui estão intrinsecamente relacionadas ao estilo do Rondó.

⁹⁹ A palavra Rondó é derivada da palavra francesa, *rondeau*, que é um poema no qual as linhas de abertura e fechamento são idênticas. A forma musical do Rondó baseia-se neste princípio de repetição de material [...] nas quais um refrão ou coro é repetido após cada verso. Seu design característico e plano é o retorno do tema principal, alternando com temas e seções secundárias (WALTON, 2005, p. 45).

¹⁰⁰ para introduzir o assunto da conversa; estimular o interesse do público e atrair sua boa vontade e indulgência.

¹⁰¹ Independentemente do tipo formal, o marcador retórico central para o Rondó é a reprise tônica múltipla de um cativante e amável tema rondo ou refrão [R], geralmente um 2/4 ou 6/8 contradança, realizado em um nível dinâmico relativamente calmo, começando com um otimista rítmico brincalhão, muitas vezes bem-humorado.

A figura *palillogia*, por exemplo, aparece ao menos 6 vezes até o fim do movimento, conforme demonstradas nas figuras 81 e 82.

Rondo

The image shows a musical score for Cb. (Cello) and Vla. (Viola) in 3/4 time, key of D major. The Cb. part is in the upper staff and the Vla. part is in the lower staff. The score is divided into two sections: 'Dolce' (measures 1-4) and 'Catabasis' (measures 5-8). The 'Dolce' section is marked with a piano (*p*) dynamic, and the 'Catabasis' section is marked with a forte (*f*) dynamic. Blue boxes highlight the palillogia figures in both staves, which consist of repeated rhythmic patterns.

Figura 83: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia e catabasis*, terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 1-7.

O *Narratio* (cc. 9-16) ocorre com a entrada ou início da parte concertada mais significativa (CAMERON, p. 38), este passo é notório com a entrada das cordas duplas em *forte* em ambas as partes.

The image shows a musical score for Cb. and Vla. in 3/4 time, key of D major. The score is divided into two sections: 'Narratio' (measures 9-12) and 'Catabasis' (measures 13-16). The 'Narratio' section is marked with a forte (*f*) dynamic, and the 'Catabasis' section is also marked with a forte (*f*) dynamic. Blue boxes highlight the palillogia figures in both staves, which consist of repeated rhythmic patterns.

Figura 84: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia*, terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 9-14.

A *epistrophe* ou *epiphora*, repetição da conclusão de uma passagem no final das passagens subsequentes (BARTEL, p. 260), aparecem sempre nos finais das seções, inicialmente nos compassos 7 e 8 e repete nos compassos 15 e 16.

The image shows a musical score for Cb. and Vla. in 3/4 time, key of D major. The score is divided into two sections: 'Narratio' (measures 9-12) and 'Catabasis' (measures 13-16). The 'Narratio' section is marked with a forte (*f*) dynamic, and the 'Catabasis' section is also marked with a forte (*f*) dynamic. Blue boxes highlight the palillogia figures in both staves, which consist of repeated rhythmic patterns.

Figura 85: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Epistrophe*, terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 15-16.

Com a mudança da tonalidade, delimita-se o *Propositio* (cc. 17-36). Nesta etapa, as figuras *epizeuxis* e *catabasis* estão presentes na linha do contrabaixo (Fig. 86). Em seguida, ainda no *Propositio*, as figuras *anabasis* e *catabasis*, apresentadas na imagem 87.



Figura 86: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Epizeuxis* e *catabasis* terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 17-20.



Figura 87: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Anabasis* e *catabasis* terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 29-30.

A volta ao refrão ou tema A, pode ser visto como *Confirmatio* e que também pode estar associado ao próximo passo, o *Confutatio* (cc. 37-64). As principais figuras encontradas são: *traductio*, *circulatio*, *tirata* e *palillogia*.



Figura 88: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Traductio* terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 37-44.



Figura 89: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Circulatio* e *tirata* na linha do baixo e *palillogia* no contrabaixo e viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 37-44.

De acordo com Bartel, *circulatio* ou *circulo* é geralmente uma série de oito notas em uma formação de onda circular (BARTEL, p. 216), observado no primeiro compasso da figura 94. O *circulatio* está unido com a figura seguinte, a *tirata*, que é uma rápida passagem escalar, abrangendo uma quarta a uma oitava ou mais (BARTEL, p. 409). Naturalmente, um maior número das figuras retóricas foi encontrado na linha do contrabaixo, porém, por vezes algumas figuras atuam nas duas vozes, como é o caso de *palillogia* no penúltimo compasso da figura 89 e posteriormente na figura 91.

Por fim, o último passo do terceiro movimento o *Peroratio* (cc. 65 – 72) pode também estar anexado com o *Confirmatio*, na volta ao tema do Rondó. Sperger utilizou as mesmas figuras vistas anteriormente (fig. 89) justapondo-as com *traductio* e *palillogia*, conforme figura 90.



Figura 90: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Circulatio*, *traductio* e *palillogia*. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 65-70.

Finalmente, a figura retórica que mais caracteriza este movimento é a *palillogia*. Devido a estrutura formal do Rondó, a repetição do tema pode ser analisada também como uma grande *palillogia*, na figura abaixo o compositor aplicou novamente a figura em ambas as vozes, confirmando e reforçando o seu discurso.



Figura 91: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5183. *Palillogia* no contrabaixo e viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 70-72.

3º Movimento	
<i>Exordium</i>	1 - 8
<i>Narratio</i>	9 - 16
<i>Propositio</i>	17 - 36
<i>Confirmatio</i>	1 - 16
<i>Confutatio</i>	37 - 64
<i>Peroratio</i>	65 - 72
<i>Confirmatio</i>	1 - 16

Tabela 21: Passos do discurso do terceiro movimento da Sonata *D-SWI Mus. 5183*

Analisando agora a sonata *D-SWI Mus. 5185* o *Exordium* vai do compasso 1 a 7, nesse passo o contrabaixo apresenta primeiramente um desenho melódico mais elaborado em relação ao *Narratio*, com uma ornamentação escrita, seguido de outros desenhos melódicos em cordas duplas e, finalizando, uma escala descendente em fusas. Como afirma Saint-Dizier: “the introduction or exordium, similar to classical text rhetoric, aims to attract the audience's attention and introduce what is going to be presented and possibly the conclusions the composer wants to reach.”¹⁰² (SAINT-DIZIER, 2014, p. 53).

As figuras retóricas encontradas no *Exordium* são *syninimia*, *catabasis* e *anticipatio*, conforme figuras 92 e 93.

¹⁰² a introdução ou exórdio, semelhante à retórica do texto clássico, visa atrair a atenção do público e introduzir o que vai ser apresentado e, possivelmente, as conclusões que o compositor deseja alcançar.

Allegro Moderato

Contrabaixo

Viola

Figura 92: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Synonimia* no contrabaixo. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 1-2.

Figura 93: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Catabasis e anticipatio* no contrabaixo. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 3-7.

Transcorrendo para o próximo passo, no *Narratio* o compositor narra os fatos de forma breve e objetiva, trazendo argumentos que já foram vistos no *Exordium*, porém aplicando uma variação na figura rítmica (c. 8). Sperger utiliza o *Narratio* (cc. 7-14) para apresentar o tema.

Figura 94: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Narratio* e figura *anticipatio*. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 7-14.

A figura *anticipatio* aparece novamente no compasso 13, porém em relação ao compasso 6 (fig. 93) foi aplicada um *diminutio* que “*signifies a dissolving or breaking up*

of a longer note into numerous faster and smaller notes”¹⁰³(PRAETORIUS, *Syntagma Musicum* III p. 232, apud BARTEL, p. 238).

No *Proposito*, onde são apresentadas as principais ideias (cc. 15 - 53), observa-se três momentos onde o compositor enfatiza a argumentação desejada, isso fica claro quando aparecem as sextinas (Figuras 100, 101 e 103).

Pode-se observar a figura *synonimia* na linha do contrabaixo, tal figura é realizada inicialmente pelo arpejo de ré maior e repete-se transportada em lá maior.



Figura 95: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI* Mus. 5185. *Synonimia* no contrabaixo. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 14-18.

A figura *palillogia* também é vista em vários trechos, conforme figuras 96, 97 e 98.



Figura 96: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI* Mus. 5185. *Palillogia* no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 25-28.

¹⁰³ significa uma dissolução ou quebra de uma nota mais longa em várias notas mais rápidas e menores.



Figura 97: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Palilogia* no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 7-14.



Figura 98: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Palilogia* no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 40-44.

O *Confutatio* inicia-se a partir do ritornelo, que vai do compasso 54 ao 74. A apresentação do argumento está baseada na mesma figura retórica exibida no *Exordium*, *synonymia*, porém, faz-se a refutação com uso da adição, variando o tema principal.



Figura 99: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Exordium*. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 1-2.



Figura 100: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Confutatio*. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 54-55.

Os contra-argumentos são introduzidos onde o compositor faz a modulação com o propósito de criar a sensação de dúvida no público. Essa negação de sua própria tese é esclarecida por Lopéz Cano: “*Con frecuencia es el mismo orador el que formula las posibles antítesis de su propia tesis para adelantarse a su adversário*”¹⁰⁴ (CANO, 2012, p. 77).

Nas figuras 101 e 102, pode-se notar o uso da mesma figuração para fazer a refutação da tese enunciada no *Propositio*.



Figura 101: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Argumentos apresentados no *Propositio* em lá maior. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 36-38.



Figura 102: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Argumentos apresentados no *Confutatio* em lá menor. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 60-62.



Figura 103: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. *Palilogia* no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 66-70.

O regresso à tese fundamental dar-se-á por meio do *Confirmatio* (cc. 74 - 94). A

¹⁰⁴ Muitas vezes é o mesmo orador que formula as possíveis antíteses de sua própria tese para chegar à frente de seu adversário.

volta ao tema principal configura uma *distributio recapitulativa*: uma breve repetição das frases musicais expostas ou desenvolvidas anteriormente. Nessa ocasião, o compositor retorna ao tema principal, que vai do compasso 74 a 81. Lopéz Cano diz que “*el orador reexpone su punto de vista original, pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva*”¹⁰⁵ (CANO, 2012, p. 77-78).

Essa carga afetiva é representada por um novo material como argumento adicional (compasso 80 a 90), tendo um embelezamento cromático na melodia e uma certa flutuação harmônica. Saint-Dizier alega que, o orador “*he may also introduce additional arguments and facts in order to anticipate and refute future counter-arguments that the audience may raise*”¹⁰⁶ (SAINT-DIZIER, 2014, p. 11).



Figura 104: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Exclamatio, catabasis e Anabasis* com modulação. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 80-86.

Por fim, o *Peroratio* visa resumir os principais argumentos e proporcionar ao público uma formulação clara da(s) conclusão(ões), como muitas vezes apresentado inicialmente na introdução. Nesse caso, o *Peroratio* enfatiza fragmentos do discurso que já tinham sido expostos (cc. 49-53), e segue combinando elementos mais emocionais (*pathos*), de forma enérgica, para levar o público além da convicção.

O início do *Peroratio* nota-se com as escalas ascendentes, o que produz um discurso enfático, até chegar ao *piano* na voz da viola e posteriormente na voz do contrabaixo. Esse breve relaxamento caminha para um *crescendo* e finaliza em *forte* nos acordes.

¹⁰⁵ O orador reexpõe seu ponto de vista original, mas, nessa ocasião, usa uma carga afetiva maior.

¹⁰⁶ ele também pode introduzir argumentos e fatos adicionais a fim de antecipar e refutar futuros contra-argumentos que o público possa levantar.

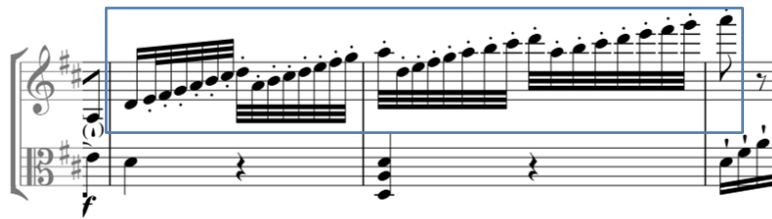


Figura 105: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Synonimia* no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 94-97.

Na figura 106, observa-se uma *polypoton*, a repetição de um mesmo fragmento em outra voz (CANO, p. 124), neste caso, a melodia em semicolcheia na voz do contrabaixo repete-se na parte da viola.



Figura 106: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Palillogia* no contrabaixo e *Polypoton* no contrabaixo e na viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 99-103.

1º Movimento	
<i>Exordium</i>	1 - 7
<i>Narratio</i>	8 -14
<i>Propositio</i>	15 - 53
<i>Confutatio</i>	54 -74
<i>Confirmatio</i>	75 - 95
<i>Peroratio</i>	95 - 104

Tabela 22 Passos do discurso do Primeiro movimento da Sonata D-SWI Mus. 5185

No segundo movimento da sonata é introduzido o discurso: o *Exordium*. Dois momentos separam a fase inicial do movimento marcado por notas prolongadas na voz

do contrabaixo e acompanhado por um singelo contraponto na linha da viola, indicando o *Captatio Benevolentiae*¹⁰⁷ (cc. 1-4). Em seguida, o contrabaixo começa a manifestar argumentos que serão utilizados no discurso, como grupos de fusas ascendentes e escalas em sextinas, sinalizando o *Partitio*¹⁰⁸ (cc. 4 – 7).

Sperger inicia esse movimento com uma exclamação, um salto de quarta na melodia que se configura como *exclamatio*, e novamente com um salto de oitava, logo após, grupos de fusas ascende evocando uma *anabasis*.

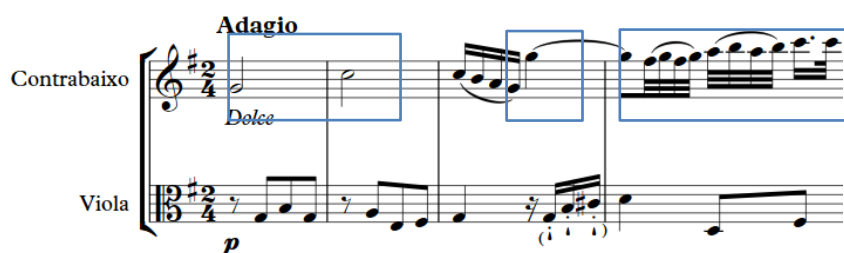


Figura 112: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. *Exclamatio* e *anabasis* no contrabaixo. Segundo movimento (Adagio), cc. 1-4.

O *Exordium* finaliza-se com uma figuração retórica que será rerepresentado outras vezes nos outros passos do discurso, as sextinas descendentes, e também fará variações ascendente da mesma fórmula rítmica.



Figura 107: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. *Catabasis* no contrabaixo. Segundo movimento (Adagio), cc. 5-7.

No estágio seguinte da elaboração do discurso, no *Narratio* apresentam-se os fatos, o contexto e as circunstâncias do caso a ser discutido. Este deve ser eficiente, claro, curto e persuasivo. Seguindo tais recomendações, a proposta sugerida observada na sequência cc. 8 – 12, apresentou-se com a retomada da melodia (fato), já visto

¹⁰⁷ É quando o falante seduz e ganha a confiança do ouvinte. Essa parte varia sua estratégia de acordo com a relação existente entre o tema do discurso (a causa) e a opinião atual (doxa) (CANO, p. 83).

¹⁰⁸ Anuncia o conteúdo, organização e plano de acordo com que irá desenvolver o discurso (CANO, p. 83).

anteriormente (*Exordium*) e que se repetirá posteriormente enfatizando o argumento (*Confirmatio*).



Figura 108: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Narratio. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 8-12.

Finalizado o *Narratio* apresentam-se os argumentos. Para Saint-Dizier o *Propositio* é provavelmente o passo mais importante (DIZIER, p. 11). O orador introduz seu primeiro argumento utilizando uma *anabasis* (cc. 15-16), figura que possui valor de orientação positiva, e em seguida, ver-se-á uma *anticipatio* (cc. 16-17). Dois argumentos principais foram detectados, o primeiro vai do compaço. 12 ao 29 e o segundo argumento do compaço 29 ao 40.



Figura 109: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Anabasis e anticipatio na voz do contrabaixo. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 14-19.

Na figura 110, identificou-se uma *gradatio* e uma *epizeuxis* na voz do contrabaixo.



Figura 110: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. *Gradatio* e *epizeuxis* na voz do contrabaixo. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 18-23.

Além das figuras inseridas neste movimento, o compositor faz menção de figuras retóricas de repetição entre os movimentos. Por exemplo, no exemplo 111 Sperger utiliza escalas ascendentes em fusas, porém essa mesma figuração rítmica já tinha sido vista no primeiro movimento (fig. 112). E também se observou *palillogia* nos compassos 15 e 16, do primeiro movimento, em relação ao compasso 48, do segundo movimento.



Figura 111: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Gradatio* entre os movimentos na voz do contrabaixo. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 25-29.



Figura 112: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Synonymia* no contrabaixo e viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 94-97.

No *Confutatio* os contra-argumentos são introduzidos (cc.41 – 50). Gregory G. Butler afirma que “o objetivo retórico da *Confutatio* é refutar objeções à tese principal do argumento; o propósito musical é resolver a oposição ao *thema*” (BUTLER, 1977, p. 85). O *Confutatio* fica evidente a partir da ruptura do som indicado pela figura retórica *pausa* (c. 40) e podem ser divididas em duas categorias: aquelas que significam um rompimento ou ruptura da linha musical (*abruptio, ellipsis, tmesis*) e aquelas que significam o silêncio que se segue (*aposiopesis, homioptoton, homiooteleuton, suspiratio*) (BARTEL, p. 362).



Figura 113: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Pausa* no contrabaixo e viola. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 40-45.

Inicia-se uma fase de oposições às melodias em tom maior contrastadas por acordes menores (ré menor no início da frase). Bartel alega que “a *confutatio* faz uso de suspensões, cromatismos ou passagens contrastantes que, quando resolvidas adequadamente, fortalecem o tema original” (BARTEL, 1997, p. 81), nesse estágio notam-se claramente essas características.

No *Confirmatio*, o compositor emprega repetições variadas e astutas para reforçar o *propositio*. Bartel (1997) diz que “*confirmatio* e *confutatio*, podem ser considerados como processos contrastantes com o mesmo propósito final: fortalecer a proposição confirmando o argumento ou refutando ou, resolvendo quaisquer objeções a ele” (p. 81). Mattheson e Forkel referem a confirmação do argumento como um tipo de repetição do *thema* (BUTLER, p. 94), que pode ser observada com a retomada do tema principal.



Figura 114: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Confirmatio*. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 51-55.

Na seção final do *Dispositio*, *Perotatio* ou *Conclusio*, Butler cita Johann Mattheson (1681-1764) e Johann Forkel (1749-1818) alegando que, para eles o *Peroratio* envolve repetição e enfatizam a necessidade de uma expressão especialmente eficaz nesta seção (1977, p. 97). Essa repetição de que ambos os teóricos falam, pode ser sugerida pela utilização do mesmo argumento (cc. 59 - 61) apresentado no *Propositio* (cc. 29-31). Por outro lado, Bartel defende que o *clímax*, como definido por Johannes Nucius (c. 1556 - 1620) e Joachim Thuringus (nascido no fim do século XVI), também pode ter sido

entendido como uma figura cadencial, na qual somos diligentes em deter o ouvinte que aguarda ansiosamente o fim (BARTEL, p. 82).



Figura 115: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Peroratio*. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 67-69.

No penúltimo compasso do movimento, a progressão harmônica incita uma cadência, tal figura retórica é classificada como *paragoge*, *manubrium* ou *supplementum*: “a cadenza or coda added over a pedal point at the end of a composition”¹⁰⁹ (BARTEL, p. 344). Nessa ocasião, foi elaborada, durante a realização da gravação, uma pequena cadência utilizando elementos musicais presentes no próprio movimento.

2º movimento	
<i>Exordium</i>	
<i>Captatio Benevolentiae</i>	1 – 4
<i>Partitio</i>	4 - 7
<i>Narratio</i>	8 - 14
<i>Propositio</i>	14 – 40
<i>Confutatio</i>	41 – 50
<i>Confirmatio</i>	51 – 59
<i>Peroratio</i>	59– 69

Tabela 23: Passos do discurso do segundo movimento da Sonata *D-SWI Mus. 5185*

¹⁰⁹ uma cadência ou *coda* adicionada sobre um ponto de pedal no final de uma composição.

O terceiro movimento da sonata *D-SWI Mus. 5185* é um Rondó e sua estrutura formal é A-B-A-C-A-D-A. López-Cano afirma que “*es importante señalar que la dispositio no es un esquema formal preestablecido que divide al discurso en secciones perfectamente bien delimitadas*”¹¹⁰ (CANO, 2012, p. 78). Partindo deste princípio, considerou-se os dois passos iniciais *Exordium* e *Narratio*¹¹¹ (cc. 1-17) emparelhados exercendo a função de tema A.

As figuras retóricas ilustradas abaixo são: *anabasis*, *palillogia* e *epizeuxis*.



Figura 116: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. *Anabasis* no contrabaixo e palillogia no contrabaixo e viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondó), cc. 1-8.



Figura 117: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. *Anabasis* e *epizeuxis*. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 12-16.

No *Propositio* apresentam-se os dois principais argumentos (cc. 17-30) em forma de variações das seções vistas anteriormente (*Exordium* e *Narratio*).

Para compor o primeiro argumento (fig. 118), Sperger utilizou, basicamente, a estrutura melódica exposta pela viola no início do movimento (fig. 116) repetindo-a com uma forte variação que configura uma *paranomasia*.

¹¹⁰ É importante notar que o *dispositio* não é um esquema formal pré-estabelecido que divide o discurso em seções perfeitamente bem definidas.

¹¹¹ Para Butler (1977) o *Narratio* é frequentemente considerado opcional. Sua função é assumida até certo ponto pela *Propositio*, que envolve uma declaração formal ou enunciação do(s) argumento(s) principal(is) em questão (BUTLER, p. 66).



Figura 118: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Paranomasia e Palillogia*. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 17-25.

Ainda no *Propositio*, outra figura detectada é *variatio*, geralmente conhecida como *coloratura*, ocorre quando um intervalo é alterado através de numerosas notas mais curtas, de tal maneira que várias notas mais curtas se inclinam para a seguinte nota (principal) através de todos os tipos de passagens rápidas e saltos (BERNHARD, *Tructatus*, p. 73 *apud* BARTEL, p. 434).



Figura 119: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Variatio* no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 25-30.

Em seguida, Sperger escreve um pequeno trecho, como uma cadência escrita, que pode ser nominada como *transitus* (cc. 30 – 32), López-cano afirma que “*en ocasiones, para pasar de un momento a otro, se utilizan períodos de transición (transitus)*”¹¹²(CANO, 2012, p. 78). A transição do *Peroratio* para o *Confirmatio* é realizada por intermédio deste pequeno trecho, e que sempre antecede o retorno ao tema Rondó.



Figura 120: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Transitus* no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 30-32.

¹¹² Às vezes, para passar de um momento para outro, períodos de transição são usados (*transitus*).

Com a volta do tema, o *Confirmatio* recapitula as argumentações do *Exordium* e *Narratio* fortalecendo a proposição e confirmando o argumento (BARTEL, 1997).

No *Confutatio*, um novo argumento é lançado servindo para contrapor as teses ditas anteriormente. Percebe-se essa oposição na mudança de tonalidade modulada para a dominante (lá maior). Outro fator que evidencia essa objeção é que, toda a melodia do contrabaixo nesse trecho (cc. 50 - 71), está sublinhada para ser executada uma oitava acima e a maioria desta passagem necessita ser tocada em harmônicos.

Na figura 121 ilustra uma *tr ductio*, onde o fragmento repete-se transportado com algumas modificações, e nas figuras 128 e 129 é exemplificada a *palillogia*.



Figura 121: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Tr ductio* no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 50-32.



Figura 122: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Palillogia* no contrabaixo. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 54-58.



Figura 123: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Palillogia* no contrabaixo e na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 60-63.

Além dos passos do discurso convencionais, outras modalidades podem surgir em dada ocasião, por exemplo, neste movimento Sperger também acrescentou desvios que foram identificados como *Digressio* (cc. 72 - 80). Essas digressões são pequenos trechos, que de certo modo, possuem um caráter *cantabile* e servem para atenuar ou aumentar a tensão do discurso, refrescar, recriar ou, talvez, distrair a atenção do ouvinte (CANO, 2012). De fato, o compositor adicionou fragmentos do primeiro (c. 55) e do segundo movimento (c. 13) para refrescar a memória do ouvinte.



Figura 124: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Digressio e imitatio* no contrabaixo e na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 72-80.

Uma figura retórica ainda não vista anteriormente, pode ser identificada como *imitatio*, ou seja, a repetição dos grupos de três semicolcheias, inicialmente na linha da viola (sem a primeira semicolcheia) e em seguida, as notas duplas na linha do contrabaixo, conforme figura 124.

Transcorrendo para os próximos passos do discurso, novamente observa-se a volta do tema A que é o *Confimatio*. Logo após é apresentado novos argumentos, que foi classificado como *Confutatio*, pois a viola assume o papel de solista enquanto o contrabaixo de acompanhamento.



Figura 125: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185. Confutatio*, solo da viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 89-98.

Após o término do *Confutatio*, os estágios *Digressio* e *Transitus* são bisados devido a estrutura do Rondó (cc. 81 - 130). Logo após esse bloco, o tema A reforça uma última vez o discurso, *Confirmatio* (cc. 131 - 139).

Finalmente, o *Peroratio* é a conclusão da composição, podendo ser finalizada de maneira enfática (cc. 139 – 149). Supõe concluir através de uma espécie de resumo, uma *coda* ou um *stretto* de fuga podem desempenhar esse papel (SAINT-DIZIER, 2014). Neste caso, uma *coda* encerra o movimento, nota-se também o termo *flaschinet*¹¹³ abaixo da melodia presumindo um final surpreendente e vivo: uma exibição de habilidade do intérprete.

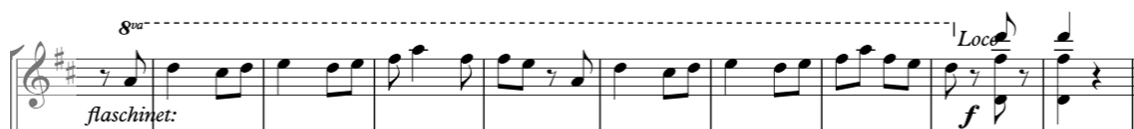


Figura 126: Spenger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. *Coda* no contrabaixo e na viola. Terceiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 139-148.

3º Movimento	
<i>Exordium- Narratio</i>	1 - 17
<i>Propositio</i>	17 – 30
<i>Transitus</i>	30 – 32
<i>Confirmatio</i>	32 - 49
<i>Confutatio</i>	50 - 71
<i>Digressio</i>	72 - 80
<i>Transitus</i>	80
<i>Confirmatio</i>	81 – 89
<i>Confutatio</i>	90 - 122
<i>Digressio</i>	122 - 130
<i>Transitus</i>	130
<i>Confirmatio</i>	131 – 139
<i>Peroratio</i>	139 – 149

Tabela 24: Passos do discurso do terceiro movimento da Sonata *D-SWI Mus. 5185*

¹¹³ O termo em alemão *flaschinet* ou *flaschinett* faz referência à *Flageolett* ou *Flageolet*, um termo geral para os harmônicos. (BAKER, 1895, p. 73)

3.2. Teoria dos tópicos

Leonard G. Ratner (1916–2011), em seu livro *Classic Music* (1980) descreve a teoria dos tópicos. São assuntos para o discurso musical, define Ratner, e foram divididos em três categorias: tipos, estilos e pictorialismo (*word-painting*). Os Tipos são as danças e as marchas. Entre os estilos estão: música militar e de caça, estilo *cantabile*, estilo brilhante, abertura francesa, Pastoral (*Musette*), música turca, tempestade e tensão, sensibilidade (*Empfindsamkeit*), estilo estrito e estilo aprendido, fantasia. A terceira categoria, o pictorialismo e o *word-painting*, que representam esforços para imitar ou simbolizar, na música, ideias específicas da poesia ou de outros tipos de literatura (RATNER, 1980).

A distinção entre tipos e estilos é flexível (RATNER, 1980, p. 9). As definições de tópicos foram ampliadas por outros pesquisadores, Danuta Mirka, por exemplo afirma que os estilos e gêneros musicais são retirados do seu próprio contexto e usados em outros (MIRKA, 2014, p. 2).

Devido ao contato com a adoração, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, o militar, a caça e a vida das classes mais baixas, a música no início do século XVIII, desenvolveu uma enciclopédia de figuras características, que formaram um valioso legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras estavam associadas a vários sentimentos e afetos (RATNER, 1980, p. 9).

3.2.1. Estilo Militar

As características da marcha e a tópico militar são demasiadamente intrínsecas, Raymond Monelle (1937-2010) afirma que a marcha não é mais que o outro componente principal da tópica militar (MONELLE, 2000, p. 35).

*Military and hunt music was familiar throughout the 18th century. Noble houses had their own court guards, parading to the fanfare of trumpets accompanied by the tattoo of drums; German towns had their Stadtpfeiffer (town bands) that performed for festivals, birthdays, weddings, and trade fairs; the hunt was a favorite diversion of the nobility; horn signals echoed and re-echoed throughout the countryside.*¹¹⁴ (RATNER, 1980, p. 18)

¹¹⁴ Musica Militar e caça era familiar durante todo o século XVIII. Casas nobres tinham seus próprios guardas da corte, desfilando para a fanfarra de trompetes acompanhados pelo tamborilar dos tambores; as

Das várias citações diretas que Monelle faz de Peter Panoff (s.d.) em um de seus trabalhos (*The musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, 2006, p. 113), uma delas esclarece perfeitamente as significações entre marcha e tópico militar, diz que “*Without the march, military music is unthinkable, the two are inseparably bound together*”¹¹⁵.

Nas sonatas de Sperger, analisadas neste trabalho, encontram-se três principais tópicos mencionados anteriormente: estilo militar, caça e *cantabile*. Assim, é possível observar que, além dos andamentos dos movimentos serem iguais, em alguns momentos, tais tópicos se relacionam quase que identicamente, entre os movimentos das sonatas, por exemplo, os primeiros movimentos das duas sonatas iniciam com o mesmo estilo militar. Considerando a figura rítmica na linha do contrabaixo, em ambos os compassos iniciais das sonatas, pode-se dizer que é um tópico de marcha. Possui um caráter festivo, nos remetendo a uma parada militar. Compasso binário moderadamente rápido, notas pontuadas e a maneira corajosa que acelera o espírito (RATNER, 1980, p. 16).

Allegro Moderato

Figura 127: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Tópico de marcha. Primeiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 1-4.

Allegro Moderato

Figura 128: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Tópico de marcha. Primeiro movimento (Moderato - Rondo), cc. 1-3.

A marcha lembra o ouvinte a autoridade, o cavalheirismo e as virtudes masculinas

idades alemãs tinham seus *Stadtpeiffer* (bandas da cidade) que se apresentavam em festivais, aniversários, casamentos e feiras; a caça era uma diversão favorita da nobreza; sinais de trompa ecoaram e ecoaram pelo campo.

¹¹⁵ Sem a marcha, a música militar é impensável, os dois estão inseparavelmente ligados entre si.

atribuídas a ele. Diferentes categorias de marcha foram reconhecidas por Ratner: rústica, cívica (*Bürgerlich*), religiosa, militar, funeral. A teoria dos tópicos foi explorada posteriormente por outros pesquisadores. Monelle foi um desses pesquisadores que esquadrinhou em seu trabalho os tópicos de caça, militar e pastoral.

O propósito do conceito do termo “marcha”, Monelle diz que originalmente foi metonimicamente aplicado ao sinal de tambor ou trompete que comandava o movimento. Além disso, as primeiras marchas musicais datam de meados do século XVII. Algumas coleções modernas, no entanto, apresentam marchas dos *landknechts* - soldados mercenários - do século XVI, mas todas essas coleções foram compiladas e escritas no período romântico (MONELLE, 2006, p. 115).

Neste contexto, observar-se que uma grande parte dos exemplos de marcha apresentados por Monelle em seu livro, são constituídos por melodias arpejada ou ritmo com notas pontuadas. Destarte, Sperger mesclou pequenos fragmentos em arpejos ascendentes ou descendentes na voz da viola com o tópico militar.

Allegro Moderato

0



Figura 129: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Fragmentos de marcha na viola. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 1-2.



Figura 130: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Fragmentos de marcha na viola. Segundo movimento (*Adagio*), c. 8.



Figura 131: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Fragmentos de marcha na viola. Terceiro movimento (*Moderato - Rondo*), c. 49.



Figura 132: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Fragmentos de marcha na viola. Primeiro movimento (Allegro Moderato), c. 14.

De fato, a marcha militar como um gênero é noticiada pela primeira vez no século XVIII, especialmente após a Revolução Francesa, marchas foram distinguidas por várias evocações e finalidades (MONELLE, p. 113).

Evidentemente existem marchas que não são essencialmente militares: marchas fúnebres, marchas nupciais, marchas de padres, caçadores, peregrinos (MONELLE, p. 125). Outra variação de marcha pode ser vista no segundo movimento das duas sonatas, tal modalidade reflete a marcha como um fenômeno cerimonial, para Monelle este tipo de marcha é definido como processional:

But it emerges from this survey of ceremonial practices before 1700 that the march was not, in the first place, a military phenomenon alone. Assumedly, marches might be played for the entry of a visiting aristocrat, for the procession of the town council, for an orderly processional in church, or for a state funeral. The “military march” that we have been discussing in this chapter was a special case of a general ceremonial style that might be adapted for many different occasions. It may be that we should identify another topic, that of the processional march, with references to ceremony, solemnity, or high occasions. (MONELLE, 2006, p. 127)¹¹⁶

No entanto, o tópico de marcha processional é supostamente tocado em muitas marchas operísticas: marchas para sacerdotes (na Flauta Mágica), para peregrinos (Haroldo na Itália, Berlioz), para líderes de guildas (Os mestres cantores de Nuremberg). Tais peças tendem a ser lentas, assim como a maioria das marchas antes de 1770 (MONELLE, p. 127). Neste contexto, inicialmente a marcha possuía caráter calmo, como alega Monelle dizendo que “*march tunes were not played in time with marching troops, anyway, they were originally ceremonial pieces, played by small ensembles in a rather sedate style*”¹¹⁷ (MONELLE, p. 113).

¹¹⁶ Mas emerge dessa pesquisa de práticas cerimoniais anteriores a 1700 que a marcha não era, em primeiro lugar, apenas um fenômeno militar. Supostamente, marchas poderiam ser tocadas para a entrada de um aristocrata visitante, para a procissão do conselho da cidade, para uma procissão ordenada na igreja, ou para um funeral de estado. A “marcha militar” que discutimos neste capítulo foi um caso especial de estilo cerimonial geral que pode ser adaptado para muitas ocasiões diferentes. Pode ser que devamos identificar outro tópico, o da marcha processional, com referências a cerimônias, solenidades ou altas ocasiões.

¹¹⁷ As músicas marciais não eram tocadas a tempo com as tropas em marcha, de qualquer maneira, elas eram originalmente peças cerimoniais, tocadas por pequenos grupos em um estilo bastante calmo.

As figuras 133 e 134 são trechos retirados dos segundos movimentos que ilustram a marcha processional. Nestas passagens o contrabaixo desempenha uma melodia solene e sem saltos significativos.



Figura 133: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Tópico de marcha “processional”. Segundo movimento (Adagio), cc. 12-16.



Figura 134: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Tópico de marcha “processional”. Segundo movimento (Adagio), cc. 29-35.

No acompanhamento, a marcação de semicolcheias numa mesma nota é desenvolvida pela viola, como significante das batidas da caixa marcial, sobre isto, Monelle afirma que:

When early writers speak of the march, they usually mean a drum rhythm beaten as a command to march—in other words a signal. Until very late (the last decade of the eighteenth century, for the Prussian army) troops marched, mainly, to the beat of the drum, or without any accompaniment. (MONELLE, 2006, p. 113)¹¹⁸

Instrumentos como tambor e trompete possuem uma forte relação com o tópico de marcha, onde tais significações destes temas militares são complexas. Quanto ao significante, os dois aspectos principais - a marcha militar e a chamada do trompete -, cada um tem sua própria história, embora estejam intimamente interligados (MONELLE,

¹¹⁸ Quando os primeiros escritores falam da marcha, elas geralmente significam um ritmo de bateria batido como um comando para marchar - em outras palavras, um sinal. Até muito tarde (a última década do século XVIII, para o exército prussiano) as tropas marchavam, principalmente, ao ritmo do tambor ou sem acompanhamento algum.

p. 113).

Inserido no t3pico militar, o primeiro uso registrado do trompete para sinais militares ocorreu no s3culo XII, Monelle afirma que pode parecer estranho, que haja t3o poucos registros dos sinais tocados antes de meados do s3culo XVIII (MONELLE, p. 135).

Durante a segunda metade do s3culo XVIII, as tropas militares austr3icas e seus soldados encontravam-se em Viena, em posse de instrumentos musicais marciais, Monelle afirma acerca disto:

The Austrian military were hard on the heels of the Prussians. In 1751 the Austrian Exercier-Reglements begin to appear in Vienna, eventually containing full sets of trumpet and drum signals both for cavalry and infantry. These continue until the First World War, the signals changing very little. (MONELLE, 2006, p. 137)¹¹⁹

O divisor de 3guas ocorreu em 1787, quando Frederico Guilherme II da Pr3ssia (1744 – 1797) ordenou que os sinais do seu ex3rcito fossem padronizados. Os sinais de trompetes, como marchas, poderiam ser associados 3 cerim3nia c3vica (MONELLE, p. 163).

Na sonata *D-SWI Mus. 5183* no primeiro e no terceiro movimento surgem elementos da chamada do trompete. Sperger transporta esses sinais do trompete para o contrabaixo, onde aparecem como melodias arpejadas passando principalmente pelo registro agudo do contrabaixo ou aparecem como notas longas que se repetem.



Figura 135: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Chamada do trompete. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 25-32.

¹¹⁹ Os militares austr3icos foram duros nos calcanhares dos prussianos. Em 1751, os Regionais de Exerc3cios Austr3icos comeam a aparecer em Viena, eventualmente contendo conjuntos completos de sinais de trompete e tambor, tanto para a cavalaria, quanto para a infantaria. Estes continuam at3 a Primeira Guerra Mundial, os sinais mudando muito pouco.

Na imagem acima, é evidente a chamada do trompete, justamente pelo desenho melódico em arpejos e saltos de notas sempre curtas e pela indicação da execução da melodia uma oitava acima.

Já na figura 136, as três mínimas também podem representar o toque do trompete e as notas repetidas no último compasso, como representação das batidas da caixa marcial; os arpejos ascendentes na voz da viola estão incorporados ao tópicos militar como foi dito anteriormente.



Figura 136: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Chamada do trompete. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 52-55.

A figura 137 ilustra uma grande passagem onde o compositor emprega novamente esses rudimentos, provando a evocação militar do trompete de fanfarras, que certamente persiste em gestos semelhantes em itens sem título e sem palavras (MONELLE, 2006, p. 164).



Figura 137: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Chamada do trompete. Primeiro movimento (*Allegro Moderato*), cc. 66-77.

Por fim, no terceiro movimento da sonata *D-SWI Mus. 5183*, nota-se a melodia em notas duplas, que naturalmente se reporta ao uso de dois ou mais trompetes nas fanfarras e bandas militares.



Figura 138: Spenger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Chamada do trompete. Terceiro movimento (Moderato Rondo), cc. 37-44.

3.2.2 Tópico De Caça

O tópico de caça também se faz presente nas duas obras em exame. Ratner afirmou que “a música militar e de caça eram familiares em todo o século XVIII” e que “a caça era uma das diversões favoritas da nobreza; sinais de trompa ecoaram e re-ecoaram pelo campo” (RATNER, 1980, p. 18). Tais afirmações foram refutadas por Monelle, que alegou:

Presumably this observation is merely an inference from the ubiquity of the hunt topic in music. Ratner offers no description of contemporary hunting, and apparently does not know of the hunting manuals which give copious details of this. We may observe intuitively that hunting music evoked the nobility, the outdoors, the forest, adventure, and action. But the brilliance, the heroism, the manliness of the musical hunt may not necessarily be inherent in the hunt of the day—that is, of the eighteenth century. (MONELLE, 2006, p 35)¹²⁰

A forma mais comum do significado de caça é uma simples melodia triádica, tocada no terceiro registro da trompa de caça e talvez remanescente do tipo antigo de chamada de caça (MONELLE, 2006, p. 43). Um acontecimento relevante no início do século XVIII foi a criação de uma trompa de caça em **D**, que naturalmente servia aos propósitos como entretenimento durante as caçadas, afirma Alexander L. Ringer:

¹²⁰ Presumivelmente, essa observação é meramente uma inferência da ubiquidade do tópico de caça na música. Ratner não oferece nenhuma descrição da caça contemporânea, e aparentemente não sabe dos manuais de caça que dão detalhes copiosos disso. Podemos observar intuitivamente que a música de caça evocava a nobreza, o ar livre, a floresta, a aventura e a ação. Mas o brilhantismo, o heroísmo, a masculinidade da caça musical, podem não ser necessariamente inerentes à caça do dia - isto é, do século XVIII.

[...] creation in 1729 of the D horn which quickly made its way first under the name of Dauphine and later, though incorrectly, Dampierre. While Morin's *divertissement* has few outstanding musical qualities, it may claim the firm establishment of 6/8 time as the basic hunting rhythm of the future. (RINGER, 1953, p. 151)¹²¹

Nas figuras abaixo, pode-se notar a figuração da triádica ascendente que simboliza a trompa de caça utilizada no século XVIII. Na figura 139, a melodia em sextinas se repete nos próximos compassos como se fosse um eco, conforme declarou Ratner anteriormente.



Figura 139: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Tópico de caça. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 14-17.

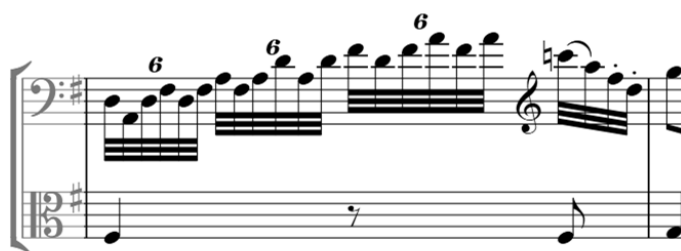


Figura 140: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Tópico de caça. Segundo movimento (Adagio), cc. 48.

Monelle afirma também que em alguns momentos houve um pouco de confusão entre a chamada do trompete (tópico militar) e a chamada da trompa (tópico de caça). Algumas distinções geralmente podem ser traçadas entre referências de caça e militares. O fator mais óbvio é a métrica. Chamadas de caça são quase exclusivamente em 6/8, tanto na França quanto na Alemanha (MONELLE, p. 82-85).

No entanto, a métrica 6/8 deve ser considerada um elemento primário no tópico

¹²¹ criação em 1729 da trompa em **D** que depressa fez o seu caminho primeiro sob do nome de *Dauphine* e depois, embora incorretamente, *Dampierre*. Embora o entretenimento de Morin tenha poucas qualidades musicais excelentes, ele pode reivindicar o firme estabelecimento do tempo 6/8 como o ritmo básico de caça do futuro.

de caça. O tempo é consistentemente 6/8 ou 12/8 ao longo dessas obras, que são mais ou menos trechos para exibição. Os sinais do trompete de cavalaria, por outro lado, estavam frequentemente no tempo binário.

Logo, a primeira aparência simultânea das características tonais e rítmicas da *chasse* do século XVIII são: uma trompa específica para caça em **D** e a métrica de 6/8, que possivelmente pode ser reformulada dentro de um trecho como tercinas ou sextinas. Na figura 141, com a inserção das sextinas em colcheias, dar-se-á sensação da mudança de 4/4 para 12/8 e na figura 142 a reformulação de 2/4 para 6/8, possivelmente Sperger simulou tais mudanças para a utilização do tópicos de caça.



Figura 141: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Tópico de caça. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 38-41.



Figura 142: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Tópico de caça. Segundo movimento (Adagio), cc. 25-28.

3.2.3. Estilo *Cantabile*

O último tópicos encontrado nas sonatas é o *cantabile*. Ratner falou sobre o estilo, citando quatro características e um exemplo. Para ele, o estilo apresenta uma “veia lírica, com um ritmo moderado e uma linha melódica apresentando valores de notas relativamente lentas e um alcance bastante estreito” (RATNER, 1980, p. 19).

Posteriormente seus argumentos foram contestados por Monelle devido à simplicidade do conceito e pela pouca informação apresentada a respeito do estilo. Apesar de Ratner ter citado teóricos como Koch e Daube, Monelle alega que Ratner citou

somente um tipo de estilo *cantabile*, sendo que Koch havia mencionado dois tipos (MONELLE, 2000, p. 26).

As principais características do estilo *cantabile* são: monodia acompanhada, sinuosidade melódica, andamento comumente parcimonioso; melodia bastante desenvolvida com evidente centro tonal e progressão para dominante; baixo de encaminhamento mais lento e periodicidade na construção melódica; quando em *Allegro*, tende a não ser excessivamente rápido e a acelerar o baixo proporcionalmente, mas não a progressão harmônica.

Tais particularidades podem ser encontradas em todo o segundo movimento de ambas as sonatas. Nas figuras 143 e 144, em princípio, nota-se que a indicação de andamento é igual (*Adagio*), naturalmente, compartilham de uma mesma sonoridade que dispõe de uma melodia intimista (*Dolce*).

The image shows a musical score for two instruments: Cello (Cb.) and Viola (Vla.). The title is "Adagio" and the tempo/mood is "Dolce". The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score starts with a piano (*p*) dynamic. The Cello part features a melodic line with slurs and grace notes, while the Viola part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Figura 143: Spenger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Estilo *cantabile*. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 1-4.

The image shows a musical score for two instruments: Cello (Cb.) and Viola (Vla.). The title is "Adagio" and the tempo/mood is "Dolce". The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score starts with a piano (*p*) dynamic. The Cello part features a melodic line with slurs and grace notes, while the Viola part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Figura 144: Spenger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Estilo *cantabile*. Segundo movimento (*Adagio*), cc. 1-5.

Está claro que o tópico principal dos segundos movimentos das sonatas é o estilo *cantabile*, podendo surgir citações do tópico de marcha no decorrer destes movimentos, lento como já foi afirmado.

A autora Sarah Day-O’Connel diz que o “estilo *cantabile* pode ser entendido como centrado na compreensibilidade, uma qualidade extramusical que está disponível para migrar para a música instrumental sob muitos disfarces” (DAY-O’CONNELL, 2004,

p. 238).

Outra indicação que pode ser associada ao estilo *cantabile* é o termo *Dolce*, algumas vezes abreviado por *Dol:*, pois aparece 9 vezes ao longo da sonata *D-SWI Mus. 5183* e também 9 vezes na sonata *D-SWI Mus. 5185*. O termo *Dolce* mostra-se somente uma única vez no segundo movimento da *D-SWI Mus. 5185* e as outras oito vezes, nos movimentos rápidos. Isto indica duas possibilidades interpretativas apresentadas por duas autoras diferentes. Nessa ocasião, Wye J. Allanbrook aponta o *Dolce* como dinâmica (ALLANBROOK, 2014 p. 123). Por outro lado, Mary Hunter relaciona à um timbre muito particular dos instrumentos de cordas (HUNTER, 2012 p. 282).

Nos movimentos rápidos, o compositor normalmente correlaciona o termo *Dolce* na voz do contrabaixo, com a dinâmica *piano* na linha da viola (fig. 145). Num outro momento, faz o mesmo procedimento de modo invertido, *piano* no contrabaixo e *Dolce* na viola juntamente com a palavra *solo* (fig. 146).



Figura 145: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183*. Estilo *cantabile*. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 14-18.



Figura 146: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5185*. Estilo *cantabile*. Primeiro movimento (Moderato Rondo), cc. 89-93.

Constata-se que o termo utilizado pode sim possuir características timbrística, sobretudo, é evidente a citação do estilo *cantabile* em outros tópicos. Apesar do estilo *cantabile* estar vinculado com o canto, ou seja, a simulação da voz humana, outros autores afirmam que pode haver a justaposição deste estilo com outros.

Monelle diz,

There is a characteristic of “singing allegro” themes which could scarcely have been noticed by such as Daube or Koch. If one examines the opening melodies of Mozart piano concertos—of K. 453, K. 488, K. 595, and many others—it is clear that they are not obviously vocal themes at all. If they were, they would more closely resemble the style of comic opera; the juxtaposition of a singing allegro with a buffo tune. (MONELLE, 2000, p. 31)¹²²

No caso dos movimentos rápidos, os estilos principais são: militar (marcha) e de caça, mesmo assim, a citação do estilo *cantabile* estão presentes nestes movimentos, a totalidade do estilo não configura, portanto, todo o movimento.



Figura 147: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Estilo *cantabile*. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 45-49.



Figura 148: Sperger. Sonata para contrabaixo e viola D-SWI Mus. 5185. Estilo *cantabile*. Primeiro movimento (Allegro Moderato), cc. 81-85.

Similarmente, Kofi Agawu exemplificou a mistura dos tópicos de marcha e *cantabile*:

This topic is march, now presented with greater timbral specificity as a proper wind-band march (measures 7 and 8). But this, too, is short-lived, as the singing style returns in the middle of measure 8 and continues until the beginning of measure 11, at which point the march for wind band returns. Measures 1-12 may therefore be described with reference to a binary

¹²² Há uma característica dos temas “*Allegro cantabile*” que dificilmente poderiam ser notados por Daube ou Koch. Se examinarmos as melodias de abertura dos concertos para piano de Mozart - de K. 453, K. 488, K. 595 e muitos outros - fica claro que eles não são, obviamente, temas vocais. Se fossem, eles se pareceriam mais com o estilo da ópera cômica; a justaposição de um *allegro cantabile* com uma música *buffa*.

opposition between march and singing style. (AGAWU, 1991, p. 35)¹²³

Neste contexto, a citação de Agawu, se aplica perfeitamente, devido ao estilo de marcha e caça se misturarem com o estilo *cantabile*. Vale ainda ressaltar que, em certas passagens, sinais de outros estilos podem ser caracterizados, como por exemplo, escalas rápidas e trechos difíceis podem ser vistos como estilo brilhante; melodias na tonalidade menor remete ao estilo sensível e, em excertos mais graciosos, como estilo cômico ou *buffo*.

Ratner elucidou o *Allegro* do primeiro movimento da Sinfonia de Praga, K. 504 de 1786, afirmando que “Mozart foi o maior mestre na mistura e coordenação de tópicos, muitas vezes no espaço mais curto e com contraste surpreendente” e que este movimento “é um panorama de tópicos, antigos e novos, nos quais uma mudança de assunto ocorre a cada poucos compassos” (RATNER, 1980, p. 27).

	<i>Measures</i>
1. Singing style, <i>alla breve</i>	37-40
2. Brilliant style, learned	41-42
3. Fanfare I	43-44
4. Singing style, learned	45-48
5. <i>Alla breve</i> , brilliant style	49-50
6. Brilliant style, learned	51-54
7. Brilliant style, modified <i>stile legato</i>	55-62
8. Fanfare II	53-65
9. Brilliant style	66-68
10. Cadential flourish (new material)	69-70
11. Singing style	71-74
12. <i>Alla breve</i> , brilliant style	75-76
13. Learned, brilliant, <i>alla breve</i> , [‡]	77-87
14. Storm and Stress	88-94
15. Singing style, later set in learned style	95-120

Figura 149: Ratner, 1980. Ex. 2-25. Tópicos. Mozart, *Prague Symphony*, K. 504, 1786, 1º movimento.

Em seguida apresentamos um resumo dos tópicos das sonatas *D-SWl* Mus. 5183 e 5185:

¹²³ Este tópico é marcha, agora apresentado com maior especificidade timbral como uma apropriada marcha de banda de sopros (compassos 7 e 8). Mas isso também é de curta duração, já que o estilo *cantabile* retorna no meio do compasso 8 e continua até o início do compasso 11, altura em que a marcha pela banda de sopros retorna. Os compassos 1-12 podem, portanto, ser descritos com referência a uma oposição binária entre o estilo de marcha e o *cantabile*.

Sonata D-SWI Mus. 5183 - Primeiro Movimento

Tópicos	Compassos
Marcha	1-4
Marcha, brilhante	8-15
<i>Cantabile</i>	15-18
Marcha, estilo cômico	19-25
Marcha, <i>cantabile</i>	25-37
Caça, chamada da trompa	38-52
Marcha, chamada do trompete	54-60
Chamada do trompete	66-81
Marcha, <i>cantabile</i>	81-89
Marcha, estilo cômico	90-96
<i>Cantabile</i>	97-102
Caça, chamada da trompa	102-105
Marcha, brilhante	106-116

Sonata D-SWI Mus. 5183 - Segundo Movimento

Tópicos	Compassos
<i>Cantabile, Dolce</i>	1-12
Marcha processional	12-16
Estilo aprendido	16-28
<i>Cantabile</i>	28-36
Marcha processional	36-40

Sonata D-SWI Mus. 5183 - Terceiro Movimento

Tópicos	Compassos
Marcha, <i>cantabile</i>	1-8
Marcha	9-16
Marcha solene, <i>cantabile</i>	17-28

Marcha, Brillhante	28-36
Chamada do trompete, <i>cantabile</i>	37-48
Chamada do trompete, <i>cantabile</i>	49-64
Brilhante	65-72

Sonata D-SWI Mus. 5185 - Primeiro Movimento

Tópicos	Compassos
Marcha	1-14
Caça, chamada da trompa	14-22
Sensível	22-24
Caça, chamada da trompa	25-32
<i>Cantabile</i>	33-36
Caça, chamada da trompa	37-44
<i>Cantabile</i> , marcha	54-52
Marcha	54-60
Sensível, estilo aprendido	60-73
Marcha	73-80
<i>Cantabile</i> , caça	80-90
<i>Cantabile</i> , brilhante	91-99
Macha, <i>cantabile</i>	99-103

Sonata D-SWI Mus. 5185 - Segundo Movimento

Tópicos	Compassos
<i>Cantabile</i>	1-7
Brilhante	25-29
Marcha processional	29-35
Sensível, caça	41-50
<i>Cantabile</i> , estilo aprendido	51-59
Marcha processional	59-65

Sonata D-SWI Mus. 5185 - Terceiro Movimento

Tópicos	Compassos
Marcha, brilhante	1-29
<i>Cantabile</i>	30-32
Marcha, brilhante	33-49
Chamada do trompete, cômico	50-71
Estilo aprendido	72-80
<i>Cantabile</i>	80
Marcha, brilhante	81-89
<i>Cantabile</i>	89-122
Estilo aprendido	122-130
<i>Cantabile</i>	130
Brilhante, marcha	131-148

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de consolidação da afinação vienense (com cinco cordas afinadas: **F₁-A₁-D-F#-A**), levou quase oitenta anos até se concretizar. Esse processo foi observado em alguns tratados escritos durante o século XVII. O *Syntagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius, o *Musicalischer SchliSSL* (1677) de Johann Jacob Prinner e o manuscrito *Christ Church Library Music Mus. 1187* (final do séc. XVIII) de James Talbot, são algumas das fontes bibliográficas que expõem o percurso histórico da afinação.

Já no século XVIII, os tratados de Diderot-D'Alembert (1751), La Borde (1780) e Albrechtsberger (1790), descrevem esta peculiar afinação. Desse modo, observou-se o percurso editorial deste último tratado para tentar identificar e delimitar a difusão do uso do contrabaixo vienense que, saindo da área austro-germânica passou por Paris, com duas edições. A primeira de 1814, no qual expõe a afinação vienense como sendo a principal do contrabaixo, e a segunda edição de 1830, onde tal afinação foi eliminada do texto e onde afirma-se ainda que o modelo prevalente na Alemanha é aquele de quatro cordas.

Em Londres o tratado foi traduzido e publicado por duas diferentes editoras, entre 1834 e 1870. Concluímos que o uso da afinação vienense do contrabaixo se destacou em uma área significativa da Europa e teve uma difusão ao longo de pelo menos um século a partir da década 50 do século XVIII. A afinação vienense terá sido substituída pela afinação moderna de quatro cordas, afinadas por intervalos de quartas, de forma progressiva ao longo das décadas sucessivas ao ano de 1814 na França, e na Alemanha, mantendo-se ainda na Áustria, por mais alguns anos.

Compreendemos que foi em meados do século XVIII, em Viena, que se deu início a uma nova tendência estilística, que colocou o contrabaixo em destaque. Resultado deste destaque, foi a grande produção de obras fomentando a maior parte do repertório *solo* escrito para o contrabaixo vienense que conhecemos hoje, escritos por inúmeros compositores do período galante.

Procuramos indícios de um possível uso do contrabaixo vienense no espaço luso brasileiro: o resultado se mostrou insuficiente para sustentar a hipótese da expansão dessa afinação em Portugal.

Para o êxito da presente dissertação foi primordial a realização, de forma objetiva e estruturante de uma análise interpretativa das sonatas para contrabaixo e viola *D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185* de Johannes Matthias Sperger, a fim de reconhecer os conteúdos extramusicais.

Inicialmente nesse processo analítico, constatamos divergências nos sinais de articulação entre a grade e partes cavas da sonata *D-SWI Mus. 5185*, deixando assim em aberto para criação e execução do intérprete. No manuscrito da sonata *D-SWI Mus. 5183*, onde constam somente as partes cavas, notou-se imprecisões gráficas nos sinais de articulações, cunha e *staccato*, necessitando assim o estabelecimento de certos parâmetros para a padronização destes sinais. Determinou-se assim que as cunhas serão aplicadas e definidas em todas as colcheias e o *staccato* nas semicolcheias.

Para a análise interpretativa, fez-se por uma descrição sequencial das etapas da construção retórica do discurso, juntamente com as figuras retóricas, investigando os tópicos a partir da teoria de Ratner. Como consequência dessa análise apresenta-se o produto artístico desta pesquisa que se constitui numa gravação das duas sonatas para contrabaixo e viola (*D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185*).

Estas sonatas encontram-se, hoje em dia, publicadas em edições para a afinação moderna do contrabaixo. A proposta do produto artístico visa a sua execução com o contrabaixo vienense, cuja interpretação foi norteadada pela análise retórico musical e a teoria dos tópicos, descrita no capítulo III e utilizando o contrabaixo adaptado descrito no final do capítulo I.

Os resultados obtidos, poderão ser de auxílio nas escolhas interpretativas das obras em exame e de outras do mesmo autor, numa ótica historicamente informada. Eles também representam um esforço de traçar um panorama analítico das obras escritas para o contrabaixo na segunda metade do século XVIII.

BIBLIOGRAFIA

AGAWU, V. Kofi. **Playing with signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music.** Princeton University Press, New Jersey, 1991.

BAGNASCO, Federico. **Kontrabach: Percorso storico musicale di un binomio possibile.** Note intorno al rapporto tra il contrabbasso e la musica di J. S. Bach. Padova (Italia): ARMELIN MUSICA, 2012.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.** University of Nebraska Press, 1997.

BENDER, Narim. **Guercino: 96 Paintings.** Osmora Incorporated, 2015.

BREWER, Daniel. **The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing.** Cambridge University Press, 2006.

BROWN, Clive. **Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900.** Oxford University Press, 2004.

BRUN, Paul. **A new history of the double bass.** France: Paul Brun Productions, 2000.

BRYAN, Paul Robey. **Johann Wainhal, Viennese symphonist: his life and his musical environment.** Pendragon Press, 1997.

CAMERON, Jasmin. *Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art*, 28-72, in **Words and Music** / ed. John Williamson. Liverpool University Press, 2005.

CANO, Rubén López. **Música y retórica en el barroco.** México: Amalgama Edicions, 2012.

COMPTE, Korneel Le. **Music from an island: The Viennese Double bass in the 18th Century.**

CYR, Mary. **Performing Baroque Music.** Hong Kong: Amadeus Press, 1998.

_____. **Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music.** England: Ashgate Publishing Limited, 2012.

FILLION, Michelle. *Form, rhetoric, and the reception of Haydn's rondo finales*, 187-210, in **Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism** / ed. Mary Hunter; Richard Will. Cambridge University Press, 2012.

FOWLER, James. **New Essays on Diderot.** Cambridge University Press, 2011.

GJERDINGEN, Robert O. **Music in the Galant Style.** New York: Oxford University Press, 2007.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. 5a ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven**: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics. Indiana University Press, 1994.

HUNTER, Mary. *Haydn's string quartet fingerings: communications to performer and audience*, 281 - 301 in **Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism** / ed. Mary Hunter; Richard Will. Cambridge University Press, 2012.

JENKINS, John. **The lyra viol consorts**. USA: A-R Editions, Inc., 1992.

KASSLER, Michael. **A.F.C. Kollmann's Quarterly Musical Register (1812)**: An Annotated Edition with an Introduction to His Life and Works. England: Ashgate Publishing Ltd, 2008.

KREBS, Carl. **Dittersdorfiana**. Berlin: Paetel, 1900.

LAWSON Colin, STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music**: An Introduction. Cambridge University Press, 2004.

LÜTGENDORFF, W. L. von. **Die Geige und Lautenmacher vom Mittelalter bis zu gegenwart**. Frankfurt am Main, 1904.

MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The sense of music**: semiotic essays. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

_____. **The Musical Topic**: Hunt, Military and Pastoral. USA: Indiana University Press, 2006.

MURRAY, Sterling E. **The Career of an Eighteenth-century Kapellmeister**: The Life and Music of Antonio Rosetti. Boydell & Brewer, 2014.

NARDOLILLO, Jo. **All Things Strings: An Illustrated Dictionary**. Scarecrow Press, 2014.

DAY-O'CONNELL, Sarah. *The Singing Style*, 238 - 258 in **The Oxford Handbook of Topic Theory** / ed. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014

PALMER, Fiona M. **Vincent Novello (1781-1861)**: Music for the Masses. England: Ashgate, 2006.

PLANYAVSKY, Alfred. **The Baroque Double Bass Violone**. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998.

RATNER, Leonard G. **Classic music: expression, form, and style**. London: Schirmer Books, 1980.

SAINT-DIZIER, Patrick. **Musical Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes**. USA: John Wiley & Sons, 2014.

STOWELL, Robin. **The Early Violin and Viola: A Practical Guide**. Cambridge University Press, 2004.

VIAL, Stephanie. **The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical "period"**. USA. University of Rochester Press. 2008.

WALKER, Paul Mark. **Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach**. USA: University of Rochester Press, 2000.

WALTON, Charles. **Basic Forms in Music**. Alfred Music, 2005.

Teses, dissertações e artigos

AGUIAR, Adriano. **O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX em Lisboa: Perspectiva histórica e analítica, edição crítica, Volume I**. Évora, 2015. Tese. 212 f. Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora.

ANDJELIC-ANDZAKOVIC, Darija. **The Contrabass Sonatas of Johann Matthias Sperger**. Dissertação. 426 f. The University of Auckland, 2011

BAINES, Francis. **The five string fretted double-bass**. The Galpin Society Journal. Vol. 41 (out. 1988), pp. 107-109.

BOCCIA, Leonardo V. **Relações canto-diálogo para um modelo de “singspiel”**. Salvador: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XII, 1999, Anais.

BORÉM, Fausto. **Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz, contrabaixo obrigato e orquestra e a reabilitação de uma prática de performance “de afinação equivocada”**. Belo Horizonte: Per Musi, v.1, 2000. pp. 25-39.

BUTLER, Gregory G. **Fugue and Rhetoric**. Journal of Music Theory, Vol. 21, No. 1 (Spring, 1977), pp. 49-109

CHAPMAN, David. **Thoroughbass Pedagogy in Nineteenth-century Viennese Composition and Performance Practices**. New Jersey, 2008. Dissertação. The State University of New Jersey.

DUARTE, Maria Sónia. **‘vivendo de sua fazenda e da sua arte de pintor’**: relações entre as imagens de música e a vila de borba, a partir da obra pictórica de José de Sousa de Carvalho (1741 — 1795). IHA/FLUL, ARTIS. 2018. FICHA TÉCNICA. ARTis ON, n. 7 (dezembro), pp. 20-33.

FOCHT, Josef. **Solo music for the viennese double bass and Mozart's compositions with obligato passages for double bass.** International Society of Bassists. Vol. XVIII. No. 2, 1992.

FRANÇA, Ricardo Bessa M. **Os solos para violone em sinfonias de Haydn e a prática da Performance Historicamente Informada por contrabaixistas brasileiros.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. Dissertação. 253 f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.

GLÖCKLER, Tobias. **O Concerto N.1 para contrabaixo e orquestra de F. A. Hoffmeister: aspectos históricos, analíticos e de performance.** Trad. Fausto Borém. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.14, 2006, pp. 93-107.

HALFPENNY, Eric. **Diderot's Tunings for the Violin Family.** The Galpin Society Journal. Vol. 27 (maio, 1974), pp. 15-20.

JONES, David Wyn. **Vanhal, Dittersdorf, and the Violone.** Early Music, Vol. 10, No. 1, The Recorder: Past and Present (Jan. 1982), pp. 64-67.

LEVERENZ, William C. **The Viennese Violone: The Development, Blossoming, and decline of a Musical Instrument in 18th Century Vienna.** 2016. 43 f. Tese. Performance Studies Division of the College-Conservatory of Music, University of Cincinnati.

LUCAS, Mônica. **Retórica e estética na música no século XVIII.** Uberlândia: *Art Cultura*, v. 9, n. 14, pp. 223-234, jan.-jun. 2007.

MAMMI, lorenzo. **A Notação Gregoriana: Gênese e Significado.** São Paulo: Revista Música, v. 9 e 10, pp. 21-50, 1998-1999.

MEIER, Adolf. **The Vienna Double Bass and Its Technique During the Era of the Vienna Classic.** International Society of Bassists. Vol. XIII No.3, 1987. pp. 10-16.

RINGER, Alexander L. **The "Chasse" as a Musical Topic of the 18th Century.** Journal of the American Musicological Society, Vol. 6, No. 2 (Summer, 1953), pp. 148-159.

SBAFFI, Edoardo. **Estudo sobre autoria, elementos de análise e considerações interpretativas do manuscrito DKmu 7501.2432: Concerto per Violoncello Obligato com Violini e Basso Dell Sigre: Antonio Pollicarppi.** *Per Musi*. Ed. por Fausto Borém et al. Belo Horizonte: UFMG. pp. 1-19, 2017.

TRUMPF, Klaus. **Johann Sperger.** International Society of Bassists. Vol. 1, No. 04 (Spring, 1975), pp. 86 – 90.

Tratados

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg. **Gründliche Anweisung zur Composition: mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente.** Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.

_____. **Méthode élémentaire de composition, avec des exemples très-nombreux et très-étendus pour apprendre de soi-même a composer toute espèce de musique.** Tradução de M. A. Choron. 2 vols. Paris: M^{me} V^e Courcier, 1814.

_____. **Méthode élémentaire de composition, avec des exemples très-nombreux et très-étendus pour apprendre de soi-même a composer toute espèce de musique.** Tradução de M. A. Choron. Nova Edição. Paris: Chez Bachelier, Libraire pour les Sciences, 1830.

_____. **Methods of Harmony, Figured Base and Composition, Adapted for Self-Instruction.** Tradução de Arnold Merrick. 2 vols. London: Robert Cocks, 1834.

_____. **J. G. Albrechtsberger's Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-instruction.** Tradução de Sabilla Novello. London: Alfred Novello and Company, Limited, 1855.

_____. **J. G. Albrechtsberger's Collected Writings on Thorough-Bass, Harmony, and Composition, for Self-instruction.** Tradução de Sabilla Novello. 3 vols. London: Novello, Ewer & Co., 1877.

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg; SEYFRIED, Ignaz Xaver Ritter von. **Sämmtliche Schriften über Generalbass.** Wien: A. Strauss, 1826.

DIDEROT, Denis. **L'Encyclopédie. [2] Lutherie:** recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication. Paris, 1751.

LA BORDE, Jean-Benjamin de. **Essai sur la musique ancienne et moderne.** Paris: Ph.-D. Pierres, imprimeur ordinaire du Roi, 1780.

MOZART, Leopold. **Versuch einer gründlichen Violinschule.** Augsburg: Lotter, 1756.

_____. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing.** Trad. Editha Knocker. 2^a ed. New York: Oxford University Press, 1951.

PRAETORIUS, Michael. **Syntagma Musicum:** Tomus Primus (De Musica Sacra) e Tomus Secundum (De Organographia). Wolfenbüttel. Elias Holbein. 1619.

QUANTZ, Johann J. **Ensayo de un método para tocar la flauta travesera.** Trad. Alfonso Sebastián Alegre. Dairea Ediciones, 2016.

_____, Johann J. **On Playing the Flute.** Trad. Edward R. Reilly. 2^a ed. Faber & Faber, 2011. Original: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752.

PRINNER, Johann Jacob. **Musicalischer Schlißl.** Manuscrito de 1677, conservado na Library of Congress, Music Division, ML 95.P79, Washington.

Partituras

DITTERSDORF, Carl Ditters von. 2. **Konzert für Kontrabaß and Orchester Ausgabe in D-Dur**. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag. 1992. 1 Partitura. (15 p.) Contrabaixo. Prefácio por Klaus Trumpf.

SPERGER, J. M. **Sonata per il Contrabasso et viola**. Partitura. *D-SWI* Mus. 5183

SPERGER, J. M. **Sonata per il Contrabasso et viola Obligato**. Partitura. *D-SWI* Mus. 5185

Sítios da internet e mídia eletrônica

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg. **Méthode élémentaire de composition**. Tome 1 / , avec des exemples très-nombreux et très-étendus pour apprendre soi-même à composer toute espèce de musique ; par J. Georg Albrechtsberger,... traduit de l'allemand... par M. A. Choron,...Disponível no sítio da web <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64622464>>, acessado em 25 de novembro de 2016.

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg; SEYFRIED, Ignaz, Ritter von. **J. G. Albrechtsberger's collected writings on thorough-bass, harmony and composition for self-instruction...**Disponível no sítio da web <<https://archive.org/details/jgalbrechtsberge01albruoft>>, acessado em 27 de novembro de 2016.

BOYDEN, David D.; WALLS, Peter. **Bariolage**. Disponível no sítio da web: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02060>, acessado em 19 de julho de 2018.

FEND, Michael. **La Borde [La borde], Jean-Benjamin (-François) de**. Grove Music Online, 2001. Disponível no sítio da web: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15760>>, acessado em 04 de dezembro de 2017.

MERRICK, Arnold. **Methods of harmony, figured base, and compositions, adapted for self-instruction** / by John George Albrechtsberger ; translated from the last German ed., as augm. and by his pupil, the Chevalier von Seyfried, with the remarks of M. Choron ; translated from the last Paris. Disponível no sítio da web <<https://catalog.hathitrust.org/Record/001460379>>, acessado em 25 de novembro de 2016.

ORON, Aryeh. **Johann Georg Albrechtsberger**. Disponível no sítio da web <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Albrechtsberger-Johann-Georg.htm>, acessado em 13 de novembro de 2016.

UNIVERSALIS. **Albrechtsberger Johann Georg (1736-1809)**. Disponível no sítio da web <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/johann-georg-albrechtsberger/>>, acessado em 27 de novembro de 2016.

ANEXOS

Anexos A

Manuscritos das sonatas para contrabaixo viola *D-SWI Mus. 5183* e *D-SWI Mus. 5185* de Johannes Matthias Sperger, conservadas na biblioteca estadual Mecklenburg-Vorpommern, em Schwerin, Alemanha.

5183

2

Sonata
per il
Contrabasso
et
Viola

del Sig. Giovanni Sperger.

Allegro moderato

Sonata per il Contrabasso e Viola.

Da Giovanni Spenger.

The first system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with some rests and slurs. The lower staff continues with a consistent accompaniment pattern.

The third system shows a change in texture. The upper staff has a more rhythmic, eighth-note pattern. The lower staff has a more active accompaniment. The word *Dolce* is written below the lower staff.

The fourth system continues with similar rhythmic patterns. The word *grm* is written above the lower staff.

The fifth system features a melodic line in the upper staff with some slurs. The lower staff has a steady accompaniment. The word *Dolce* is written below the lower staff.

The sixth system continues the melodic and accompaniment lines. The word *loco* is written above the lower staff.

The seventh system shows a more complex melodic line in the upper staff with many slurs and ties. The lower staff accompaniment is also more active.

The eighth system continues with the established melodic and accompaniment patterns. The word *grm* is written above the lower staff.

The ninth system features a melodic line in the upper staff with some slurs. The lower staff accompaniment is steady. The number 52 is written at the end of the system.

The tenth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with a final flourish. The lower staff accompaniment ends with a steady rhythm. The number 52 is written at the end of the system.

Spenger

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a multi-staff instrument such as a harpsichord or spinet. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of complex, dense chordal textures, possibly representing arpeggiated figures or tremolos. Performance instructions are written in cursive: "Staccato" appears in the second system, and "Solce" (likely "Solce" or "Solce") appears in the third system. The manuscript is written in black ink on aged, slightly textured paper. The overall style is characteristic of 17th or 18th-century musical manuscripts.

Solce

Adagio *Solce*

Solce

A handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is organized into several systems, with some staves grouped by brackets. The tempo and mood markings are as follows:

- Moderato* (top right)
- Allegro* (top left)
- Dolce* (multiple locations)
- Poco* (middle right)
- Allegro da Capo Senza Replica* (middle right)
- gmo* (bottom left)

Moderato

Allegro

Dolce

Dolce

Dolce

*Allegro da Capo
Senza Replica*

Poco

Dolce

Dolce

gmo

Loco

*Allegro Da Capo
Senza replica*

Fine

5185a

Allegro moderato

Sonata per il Contrabasso, e Viola obbligato

Contrabasso

et
Alto Viola

The image displays a handwritten musical score for Contrabasso and Alto Viola. The score is written on ten staves. The top two staves are for the Contrabasso and Alto Viola, respectively. The remaining eight staves are for the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked *Allegro moderato*. The title is *Sonata per il Contrabasso, e Viola obbligato*. The score is written in black ink on aged paper.

5185a

Handwritten signature and page number 7

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The first two staves are connected by a brace on the left. The third and fourth staves are also connected by a brace. The fifth and sixth staves are connected by a brace. The seventh and eighth staves are connected by a brace. The ninth and tenth staves are connected by a brace. The notation is complex, with many beamed notes and some unusual markings. There are several dynamic markings: *pp* (pianissimo) appears on the fourth, fifth, and eighth staves; *bd.* (basso continuo) appears on the fifth staff; and *Dolet* appears on the eighth staff. The overall style is that of a historical manuscript.

Handwritten musical score on a page with multiple staves. The top two staves contain musical notation with various dynamics and markings. The first staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The second staff contains a more rhythmic accompaniment with some slurs and dynamic markings. The third and fourth staves are mostly empty, with only a few notes and slurs visible on the left side. The bottom half of the page consists of several more empty staves. The page is numbered '3' in the top right corner and '3' in the bottom right corner.

loco

Solee

pp:

pp:

cres f:

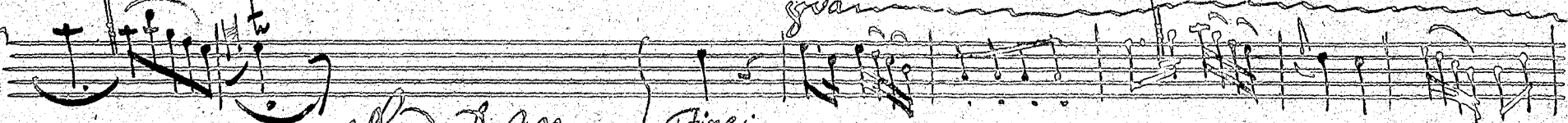
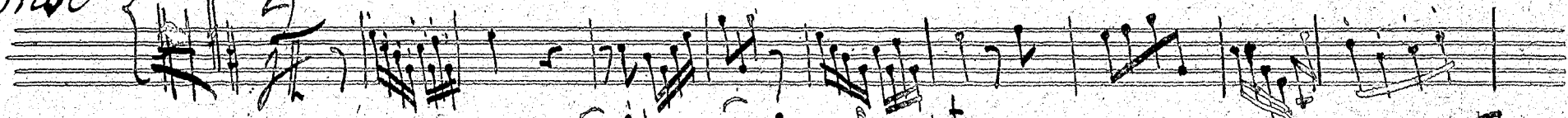
Adagio.

A handwritten musical score for piano, consisting of seven staves. The music is written in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The word "Dolce" is written in cursive above the first few notes. The second staff starts with a bass clef and a piano dynamic marking "p". The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and complex chordal textures. There are several instances of the number "6" written above notes, possibly indicating sixteenth notes. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

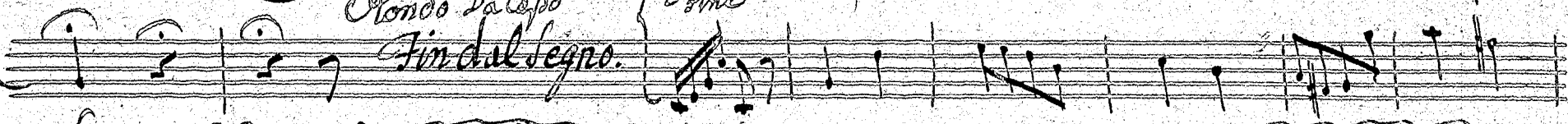
A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *grov.* (grave). The score is written in a cursive, handwritten style. The music appears to be a single melodic line, possibly for a violin or flute. The notation includes many slurs, ties, and complex rhythmic patterns. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through from the reverse side.

V. d.:

Longo *Moderato*



Longo Da Capo
Fin dal Segno.



A handwritten musical score consisting of ten systems of two staves each. The notation is dense, featuring many beamed notes and complex rhythmic patterns. The score includes several dynamic and tempo markings: *Loco* at the top right, *Andante* in the second system, *a Tempo* in the third system, *Solo* in the fifth system, and *Dolce* in the sixth and seventh systems. There are also markings for *pp*, *cres:*, and *forz:*. The handwriting is in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for flute and piano. The score is written on four staves. The top two staves are for the flute, and the bottom two are for the piano. The music is in 6/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo markings are *Andante* and *a Tempo*. The piano part includes dynamic markings such as *grva* (grave), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The word *flascinet:* is written below the piano part. The score concludes with a *Fine* marking.

Andante

a Tempo

grva

flascinet:

pp

ff

Fine



Sonata in *D.*

per il

Contra Basso.

e
Viola Obblig.

Del Sig. Giovanni Sferger.

5185 b

1226

1

allegro moderato.
Sonata. *Contra Basso*

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with the tempo marking *allegro moderato.* and the title *Sonata. Contra Basso*. The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. The second staff contains a large bracketed section. The third staff has a *rit.* marking. The fourth staff has a *rit.* marking. The fifth staff has a *rit.* marking. The sixth staff has a *rit.* marking and a *rit.* marking. The seventh staff has a *rit.* marking and a *rit.* marking. The eighth staff has a *rit.* marking and a *rit.* marking. The ninth staff has a *rit.* marking and a *rit.* marking. The tenth staff has a *rit.* marking and a *rit.* marking.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The score concludes with a double bar line and a repeat sign on the tenth staff. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Adagio. *And.*

Sua

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and complex chordal structures. The first three staves show dense, rhythmic passages with many beamed notes and chords. The fourth staff contains fewer notes, including some rests and a fermata.

Moderato.

Rondo

Handwritten musical notation on two staves. The tempo marking *Moderato.* and the form *Rondo* are written above the first staff. The notation continues with complex rhythmic patterns and chords.

Handwritten musical notation on two staves, continuing the complex rhythmic and chordal patterns from the previous staves.

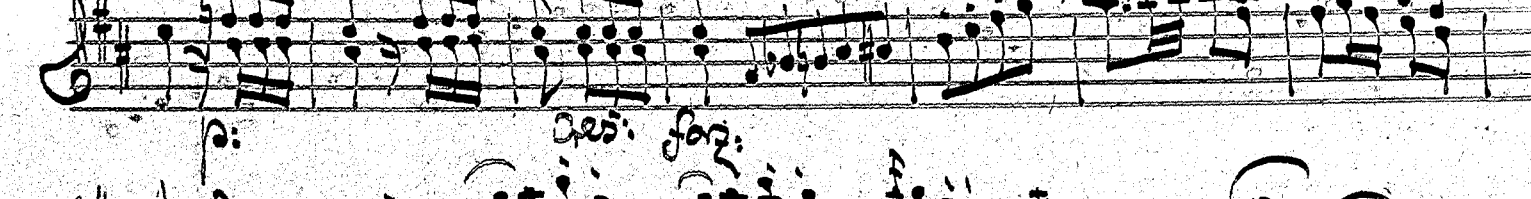
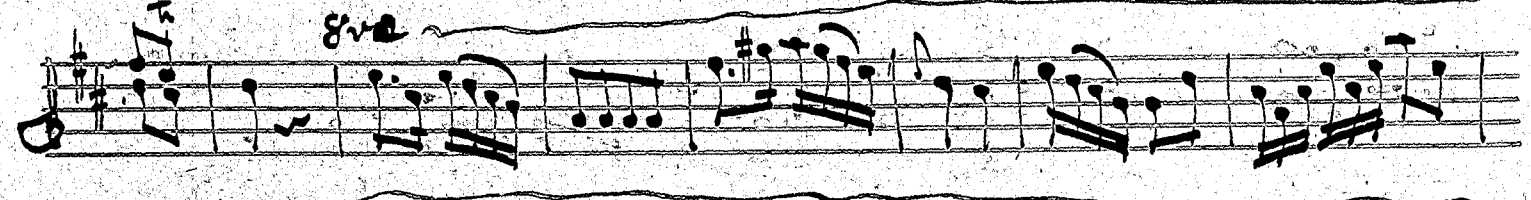
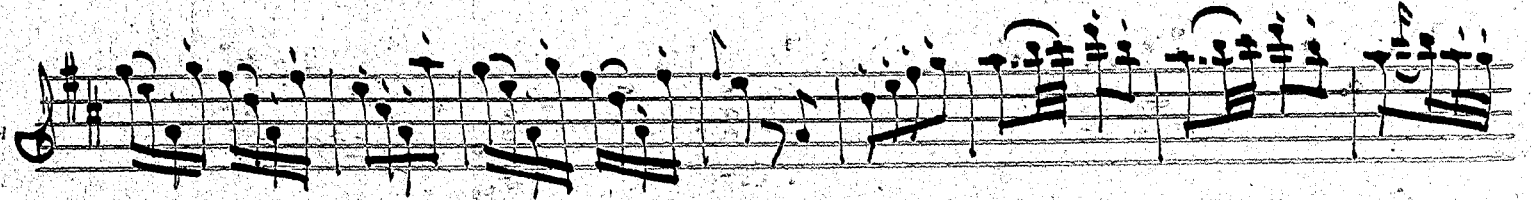
Handwritten musical notation on two staves, continuing the complex rhythmic and chordal patterns from the previous staves.

Andante.

Moderato.

Handwritten musical notation on one staff. The tempo markings *Andante.* and *Moderato.* are written above the notation. The staff contains complex rhythmic patterns and chords.

Op. 5



8va

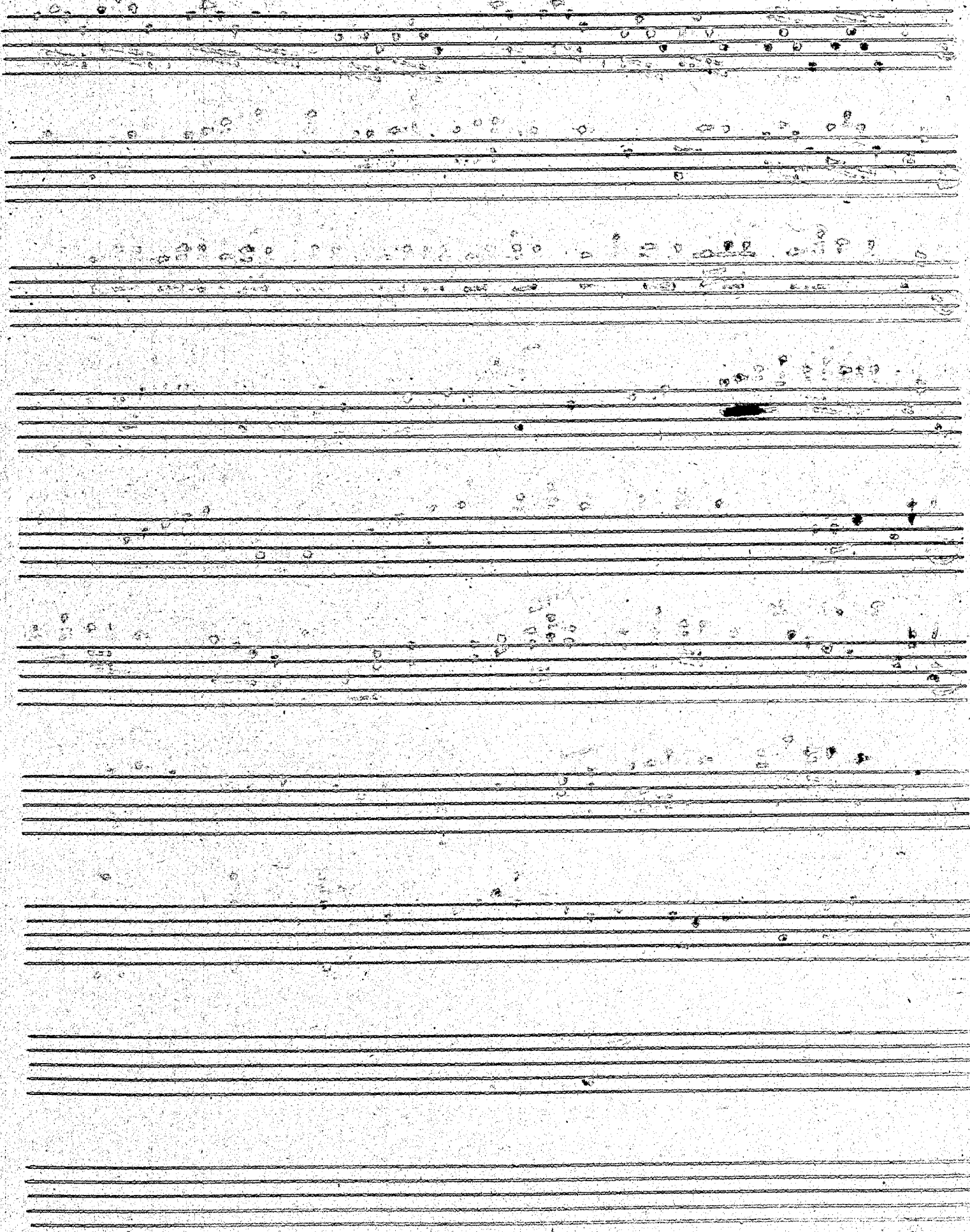
Loco.

andante. a tempo.

pes. for.

Handwritten musical score on eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "Dol.", "a Tempo.", "cresc.", "fashinet.", and "loco.".

Fine.



Allo: moderato

Alto Viola obbligato

This page contains a handwritten musical score for the Alto Viola obbligato part. The score is written on 12 staves. The tempo is marked *Allo: moderato*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f*, *p*, *pp*, and *eres:* are used throughout. There are also some markings that appear to be *ff* and *fz*. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Handwritten musical score for a piece titled "Adagio". The score is written on 12 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking "Adagio" is written in a large, cursive hand across the first two staves. The music consists of a melodic line with various dynamics: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cres.* (crescendo), and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. At the bottom of the page, there is a section marked "Fondo" in a different time signature, 9/8, with a bass clef.

Moderato.

Fondo.

Handwritten musical score for 'Fondo' in Moderato tempo. The score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music is written in a cursive hand and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings: 'p' (piano) appears on the 7th and 10th staves, and 'eres: f.' (crescendo to forte) is written on the 10th staff. The piece concludes with a final cadence on the 12th staff.

Solo

Dolce

Solo

fi

mf

Fine

Alto Viola obf.

Anexos B

Transcrição musicológica das sonatas de Johannes Matthias Sperger para contrabaixo
viola *D-SWI* Mus. 5183 e *D-SWI* Mus. 5185

Sonata per il Contrabbasso e Viola

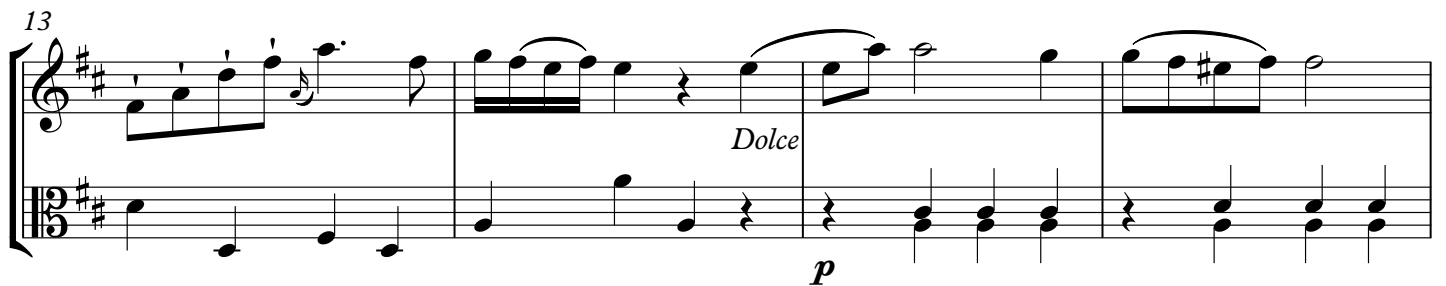
Da Giovanni Sperger


Allegro Moderato

Cb. 

5 

9 

13 

17 

21 

26 (8)

p

31 (8) Loco

f

36 *tr* *f* 6 6 6 6

f

40 6 6 6 6

44 *tr* 8va-

49 (8) 6 3 6 6 *f*

52

59

64

69

74

78

*As alterações que aparecem entre parênteses não estão nos manuscritos, pois o compositor notava uma única vez até a próxima mudança

82

p

This system contains measures 82 through 86. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex texture with many beamed eighth notes and chords. The left hand has a simpler accompaniment with some rests and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

87

f

This system contains measures 87 through 90. The right hand continues with intricate patterns, including a prominent sixteenth-note run in measure 89. The left hand provides a steady accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is placed in the right hand at the start of measure 89.

91

This system contains measures 91 through 94. The right hand features a series of sixteenth-note runs and chords. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

95

Dolce
p

This system contains measures 95 through 99. The right hand has a more melodic and flowing line, with some grace notes. The left hand accompaniment is also more relaxed. A *Dolce* (sweet) marking is placed in the right hand, and a piano (*p*) dynamic marking is in the left hand.

100

f
f

tr

This system contains measures 100 through 103. The right hand features sixteenth-note runs with trills (marked *tr*) and sixteenth-note chords (marked with a '6'). The left hand has a simple accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in both hands.

104

This system contains measures 104 through 107. The right hand continues with sixteenth-note runs and chords, maintaining the *f* dynamic. The left hand accompaniment is consistent with the previous systems.

108

tr

8va

p

sf

113 (8)

f

f

Loco

Adagio

Cb. *Dolce*

Vla. *p*

5

8

13

17

6

*A ligadura entre parênteses não está no manuscrito, nessa ocasião levou-se em consideração a repetição da passagem

21

Musical score for measures 21-24. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a rhythmic pattern of eighth-note chords in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a repeating eighth-note chordal pattern, while the left hand has a more melodic line with some rests.

25

Musical score for measures 25-29. The right hand continues with eighth-note chords, but with some melodic movement. The left hand has a more active bass line with eighth notes and some rests.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand has a dense texture of eighth-note chords. The left hand has a steady bass line with eighth notes.

34

Musical score for measures 34-36. The right hand has a melodic line with eighth notes and some rests. The left hand has a bass line with eighth notes. The word *Dolce* is written in the right margin.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand has a melodic line with eighth notes and some rests. The left hand has a bass line with eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Moderato

Rondo

Cb. *Dolce*

Vla. *p* *f*

5

9 *f*

12

Dolce *f*

p *f*

23 *Dolce* *f*

p *f*

29

f

33

Rondo Da Capo
Senza replica

37

8va
Dolce
p

43

(8)
Loco
f

49

Dolce
p

55

8va

59 (8)

65 Loco

69

Rondo Da Capo
Senza replica

*A articulação entre parêntese não está no manuscrito, nessa ocasião, levou-se em consideração todo o trecho com as cunhas

Sonata Per il Contrabasso e Viola obbligato

Johannes Mathias Sperger
(1750 - 1812)

Allegro Moderato

Cb.

5

10

15

20

25

f 6 6

6 6

6 6

6 6

29

tr

8va

Dol:

f *p*

**

35

(8) *loco.*

6

39

tr

f 6 6 6 6

f

43

6 6 6 6

8va

Dolce

p

*Na sonata D-SWI Mus. 5185, as articulações e ligaduras que estão entre parênteses aparecem somente na parte cava do manuscrito

**A passagem na pauta Ossia indica mudança de oitava entre a parte cava e a grade

47 (8)

tr
p
pp

52 (8)

f
cres:
f

57

61

66

69

tr
p *pp* *f*
p *pp* *f*

74

79

tr
Dol.
p
tr

84

88

tr
p
Dolce

92

f

96

tr

6

6

99

8va

Dolce

p

pp

cres:

f

Adagio

Cb. *Dolce*

Vla. *p*

6

11

16

21

25 *8va*

28 *loco* *tr*

33

37 *tr*

41 *6*

45 *6*

49

Musical score for measures 49-54. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Measure 54 ends with a fermata over a chord.

55

Musical score for measures 55-59. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, including a trill in measure 58. The left hand maintains its accompaniment. Measure 59 concludes with a fermata.

60

Musical score for measures 60-64. The right hand features two sixteenth-note runs marked with a '6' (fingerings). The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 64 ends with a fermata. A piano (*p*) dynamic marking is present at the start of measure 60.

65

Musical score for measures 65-69. The right hand includes a trill in measure 66. The left hand features a sixteenth-note run in measure 67 marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 69 ends with a fermata. A forte (*f*) dynamic marking is also present at the start of measure 65.

Moderato

Rondo

Cb.
 Vla.

Musical notation for the first system, measures 1-5. The Clarinet Bass (Cb.) part is in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The Viola (Vla.) part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

6

Musical notation for the second system, measures 6-11. The Clarinet Bass part includes a trill (tr) in measure 10. The Viola part continues with rhythmic accompaniment.

12

 fine
 fine

Musical notation for the third system, measures 12-17. The Clarinet Bass part includes a trill (tr) in measure 16. Both parts end with a *fine* marking.

18

Musical notation for the fourth system, measures 18-23. The Clarinet Bass part features sixteenth-note runs with a '6' (sixteenth notes) marking above measures 18 and 21. The Viola part continues with rhythmic accompaniment.

24

Musical notation for the fifth system, measures 24-29. The Clarinet Bass part features sixteenth-note runs with '6' markings above measures 24, 27, and 28. The Viola part continues with rhythmic accompaniment.

2 30 **Andante** **Moderato**

35

41

47 *p* *8va*

54 (8) 6 6

60 (8) 3

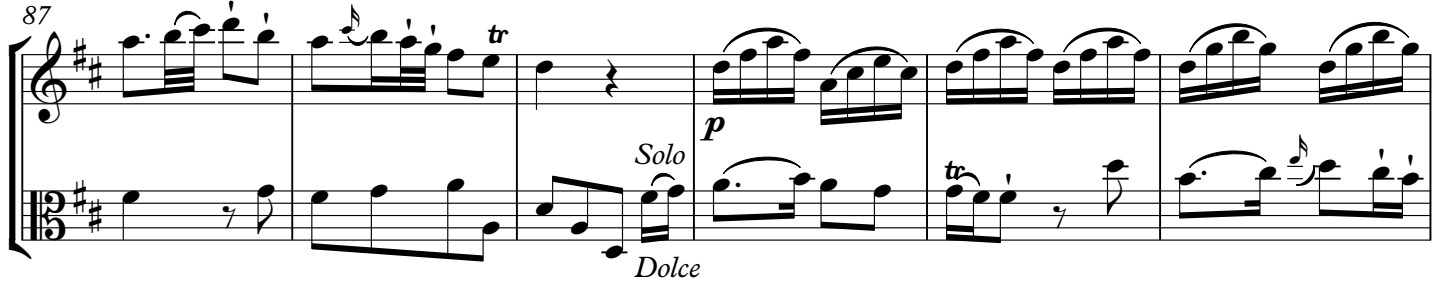
65 (8)

70 (8) loco.

76 Andante

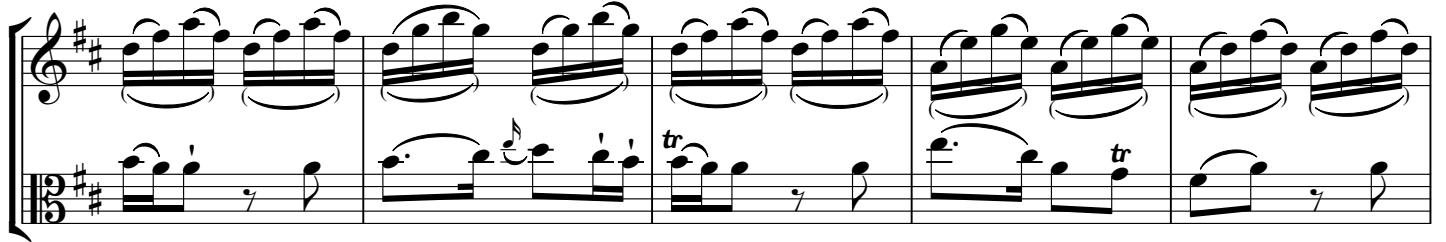
81 A tempo

87



tr *p* *Solo* *Dolce*

This system contains the first five measures of the piece. The right hand features a melodic line with slurs and trills. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and trills. Performance markings include *tr*, *p*, *Solo*, and *Dolce*.



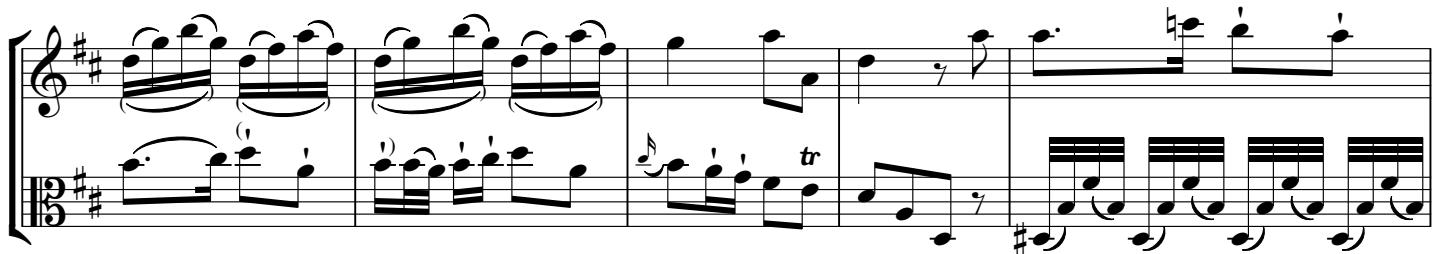
This system contains measures 6 through 10. The right hand continues with a melodic line of slurs and trills. The left hand accompaniment includes slurs and trills.



This system contains measures 11 through 15. The right hand continues with a melodic line of slurs and trills. The left hand accompaniment includes slurs and trills.



This system contains measures 16 through 20. The right hand continues with a melodic line of slurs and trills. The left hand accompaniment includes slurs and trills.



This system contains measures 21 through 25. The right hand continues with a melodic line of slurs and trills. The left hand accompaniment includes slurs and trills.

136

tr

8va

flaschinet:

p

142

Loco

f

f

Anexos A

Manuscritos das sonatas para contrabaixo viola *D-SWl Mus. 5183* e *D-SWl Mus. 5185* de Johannes Matthias Sperger, conservadas na biblioteca estadual Mecklenburg-Vorpommern, em Schwerin, Alemanha.