

# SOBRE A QUESTÃO DE PEQUENAS ALTERAÇÕES NA REALIZAÇÃO DAS PARTES DE CONTRABAIXO DE BEETHOVEN

ON THE QUESTION OF MINOR ALTERATIONS IN THE DOUBLE BASS PARTS OF BEETHOVEN

Stuart Sankey (ISB Journal - 1975)<sup>1</sup>

Fausto Borém (Trad. e Rev. - UFMG)  
fborem@ufmg.br

**Resumo:** Estudo aplicado sobre problemas pontuais nas partes sinfônicas do contrabaixo, gerados pela escrita não idiomática de Beethoven. Inclui análise e alternativas de performance para trechos problemáticos do contrabaixo nas nove *Sinfonias*, no *Concerto para Piano N.4*, na *Abertura Leonora N.3* e na *Abertura Consagração da Casa*. Especificamente, discute 33 excertos musicais relacionados à tessitura do instrumento, oitavação/compressão/mudança de intervalos, arcadas, dinâmicas, andamentos, *divisi* com violoncelos e dentro naipes de contrabaixos, omissão de ornamentos, ligaduras de expressão, afinação das cordas e ponto de contato do arco nas cordas do contrabaixo.

**Palavras-chave:** Beethoven; Contrabaixo; Música orquestral; Composição musical; Práticas de performance musical; Escrita idiomática.

---

**Abstract:** Applied study on local problems in Beethoven's symphonic double bass parts resulting from his non-idiomatic writing for the instrument. It includes analysis and performance alternatives for problematical excerpts from the nine *Symphonies*, the *Piano Concerto N.4*, the *Leonore Overture N.3* and the *Consecration of the House Overture*. Specifically, it discusses 33 musical excerpts related to the double bass tessitura, octaving/compressing/changing of intervals, bowings, dynamics, tempos, *divisi* with cello and within the double bass section, omission of ornaments, expression slurs, tuning of the strings and bow contact point on the double bass strings.

**Keywords:** Beethoven; Double bass; Orchestral music; Music composition; Music performance; Idiomatic writing.

---

## Notas preliminares do tradutor

Stuart Sankey (1927-2000) é considerado um dos maiores pedagogos da história do contrabaixo. Ao longo de sua brilhante trajetória, foi membro do corpo docente de importantes instituições musicais norte-americanas, como *Juilliard School of Music*, *University of Texas at Austin*, *University of Michigan* e *Aspen Music Festival*. No oriente, atuou como pedagogo no *Central Conservatory of Music* em Beijing e no *Toho Academy* em Tóquio. Foi Primeiro Contrabaixista da *American Symphony Orchestra* de Nova Iorque sob a regência de Leopold Stokowski, tendo tocado

também em muitas das principais orquestras dos Estados Unidos, com importantes maestros e compositores como Serge Koussevitsky, Sir Thomas Beecham, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Sir George Solti, Ernest Ansermet, Pablo Casals, Aaron Copland, Otto Klemperer, Michael Steinberg e Igor Stravinsky. Participou de concertos de câmara com o *Juilliard Quartet*, *Cleveland Quartet* e *Paganini String Quartet*, entre outros. Publicou mais de 45 trabalhos, que incluem artigos sobre o contrabaixo, partituras originais (como o *Concerto para Contrabaixo* e a obra de câmara *Chitarrone*), além de importantes transcrições de obras solísticas e edições de estudos para seu instrumento. Em 1990, Sankey recebeu o prêmio *Outstanding Teacher Award* da *International Society of Bassists*.

No presente artigo, ressalto a coragem e sabedoria acumuladas ao longo de décadas por Stuart Sankey, ao abordar uma temática polêmica e cotidiana, mas que é evitada pela maioria dos contrabaixistas, maestros e compositores. As observações entre colchetes ao longo do texto, bem como as notas no final são de minha autoria.

## Introdução

O significado da lenda, e provavelmente apócrifa, afirmação de Ludwig van Beethoven (1770-1827) de não dar a mínima atenção à escrita das cordas é geralmente percebida como verdadeira pelo contrabaixista consciente. Ao mesmo tempo em que a música de Beethoven se encontra no topo do repertório orquestral considerado o mais elevado artisticamente, inclui, em abundância, muitas das mais ineficazes passagens do repertório tradicional, com as quais o contrabaixista é obrigado a lidar. [Cabe aqui lembrar que Beethoven escreveu todo o seu repertório sinfônico dentro do período de transição entre a variedade de instrumentos de cordas graves do período clássico (no qual conviveram o *violone* vienense e o contrabaixo da família do violino) e o predomínio do contrabaixo moderno a partir do período romântico. Para maiores detalhes veja GLÖCKLER (2000)]. Quantidades enormes de tempo, esforço e habilidade são exigidos para que o instrumentista responda às demandas que o compositor coloca sobre o instrumento. Ainda assim, é provável que,

mesmo os contrabaixistas mais notáveis, não fiquem inteiramente satisfeitos com o resultado final na performance de certos trechos da obra de Beethoven.

Este artigo aborda problemas recorrentes e propõe soluções para algumas das passagens mais problemáticas, e muitas vezes vexaminosas, do repertório orquestral do contrabaixo beethoveniano. Não se pretende aqui divisar uma metodologia sistemática para a abordagem dessas questões, ou uma que seja apropriada para abordar toda e qualquer passagem problemática em Beethoven. Também não há aqui a ilusão de que as soluções apresentadas tenham uma aceitação universal. Ao contrário, pretendo apenas compartilhar experiências resultantes da aplicação de um raciocínio que tenho empregado na minha longa prática enquanto músico de orquestra e na minha longa prática de ensino do instrumento.

As decisões de se fazer pequenas alterações na música orquestral decorrem exclusivamente de problemas técnicos de realização, não de uma necessidade musical. Àqueles que resistem à abordagem de interferir no texto musical original dos compositores e que desconhecem os limites do instrumento, fica o desafio inglório de uma realização que, ao final das contas, não chega a um resultado satisfatório. Estes pequenos desvios, antes de significarem deturpações da obra de gênios da música, como Beethoven, se traduzem em uma melhora considerável do resultado sonoro destas passagens. Uma consideração secundária, mas não menos importante deste procedimento, é a redução do desconforto causado por esta escrita ineficiente do ponto de vista técnico e a possibilidade do instrumentista se concentrar mais nas questões artísticas, e não técnicas, da música.

## **1. Discutindo a realização das partes de contrabaixo de Beethoven**

Antes de lidar com as abordagens que podem ser consideradas mais controversas, examinemos um problema mais imediato e embaraçoso que ocorre quando o contrabaixista lê a parte orquestral e se depara com notas abaixo da nota mais grave disponível no contrabaixo de quatro cordas, o que é o caso da maioria dos contrabaixos utilizados atualmente. Esta nota mais grave é o  $Mi_1$ , que corresponde à quarta corda solta e cujo som real<sup>2</sup> equivale ao  $Mi_{-1}$ , uma vez que o contrabaixo orquestral é um instru-

mento transpositor e soa sempre uma oitava abaixo do que está escrito. [N.T.: Para facilitar a compreensão deste artigo, as alturas das notas são designadas como na leitura das partes orquestrais do contrabaixo, ou seja, uma oitava acima do que realmente soam].

Não se observa, em Beethoven, uma consistência quanto à escrita de notas abaixo do  $Mi_1$ . Às vezes, as notas dos violoncelos e contrabaixos, escritas na mesma pauta, descem até o  $Dó_1$  [Nota essa que é a mais grave do violoncelo, ou uma terça maior abaixo da nota mais grave do contrabaixo de quatro cordas] Outras vezes, para a mesma passagem em um outro momento da obra (por exemplo, na re-exposição), violoncelos e contrabaixos vêm escritos em pautas separadas para evitar que o contrabaixo ultrapasse a corda solta  $Mi_1$ . Passagens desta natureza ocorrem, por exemplo, no trecho da “tempestade”, no 4º movimento da *Sinfonia N.6 - Pastoral*, em que Beethoven desce o contrabaixo até um  $Ré_1$  mas, diferentemente dos violoncelos, conclui a frase com um inexplicável salto de sétima ascendente (Ex. 1).

17 c. depois de G

Cb.

7ª maior

pp

Exemplo nº 1: Quebra da linha descendente do contrabaixo na “tempestade” do 4º Mov. da *Sinfonia N.6* de Beethoven.

Freqüentemente, a maneira com que a parte do contrabaixo é apresentada para evitar as notas mais graves resulta em linhas truncadas ou musicalmente não justificáveis, muitas vezes devido ao cruzamento de cordas resultante, como ocorre na *Abertura Leonora N.3* (Ex. 2a). O salto para a nota  $Sol_2$  torna a passagem muito difícil tecnicamente e, por isso, tocar o  $Sol_2$  e o  $Mi_2$  uma oitava abaixo tornaria a passagem mais confortável e não menos musical (Ex. 2b).

**Ex.2a** 13c. depois de A

**Ex.2b**

Exemplos n° 2a e n° 2b: Notas oitava abaixo para evitar linha truncada do contrabaixo na *Abertura Leonora N.3* de Beethoven.

Um outro exemplo de mesma natureza ocorre no *Finale* da *Sinfonia N.5* (Ex. 3a), cuja alteração proposta (Ex. 3b) permite imprimir um peso maior à passagem, mesmo quando o  $D\acute{o}_1$  não for disponível, tocando-se, pelo menos, o  $Mi_1$  uma oitava abaixo.

**Ex.3a** 7c. depois de A

**Ex.3b**

Exemplos n° 3a e n° 3b: Nota oitava abaixo para dar maior peso à linha do contrabaixo no 4° Mov. da *Sinfonia N.5* de Beethoven.

Nestes dois trechos do 5° mov. da *Sinfonia N.6 - Pastoral* mostrados no Ex. 4a e no Ex. 4 c, se há contrabaixos de cinco cordas ou de contrabaixos de quatro cordas com extensões até o  $D\acute{o}_1$  disponíveis, deve-se tocar todas as notas graves exatamente como ocorre na pauta dos

violoncelos. Entretanto, se estas notas não estiverem disponíveis, deve-se transpor o início dos fragmentos dos contrabaixos uma oitava acima, afim de não se perder o sentido musical descendente de suas linhas (Ex. 4b e Ex. 4d).

**Ex. 4a**

12c. depois de H

Ex. 4a shows two staves: Violoncello (Vc.) and Contrabaixo (Cb.). The Vc. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Cb. staff has a bass clef and the same key signature. The time signature is 3/4. The Vc. part consists of eighth and sixteenth notes. The Cb. part has two notes circled with arrows pointing down to Ex. 4b.

**Ex. 4b**

Ex. 4b shows the Contrabaixo (Cb.) staff with the two circled notes from Ex. 4a transposed one octave up. The rest of the staff is empty.

**Ex. 4c**

16c. depois de H

Ex. 4c shows two staves: Violoncello (Vc.) and Contrabaixo (Cb.). The Vc. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Cb. staff has a bass clef and the same key signature. The time signature is 6/8. The Vc. part consists of eighth and sixteenth notes. The Cb. part has two notes circled with arrows pointing down to Ex. 4d.

**Ex. 4d**

Ex. 4d shows the Contrabaixo (Cb.) staff with the two circled notes from Ex. 4c transposed one octave up. The rest of the staff is empty.

Exemplos n° 4a, n° 4b, n° 4c e n° 4d: Notas oitava acima para evitar quebra da linha do contrabaixo devido ao limite inferior do instrumento de quatro cordas no 5° Mov. da *Sinfonia N.6 - Pastoral* de Beethoven.

Já neste trecho do início do 1° mov. da *Sinfonia N.9* (Ex. 5a), como os violoncelos tocam um Ré<sub>1</sub> no c.2, os contrabaixos deveriam tocar o Fá<sub>1</sub> como Fa<sub>2</sub>, para preservar, assim, o motivo de fusa descendente característico do início desta obra-prima (Ex. 5b).



**Ex.7a** 16c. antes de L. *etc.*

**Ex.7b**

Exemplos n° 7a e n° 7b: Oitavação com preservação de notas-pedal dos contrabaixos no 1° Mov. da *Sinfonia N.3* de Beethoven.

Devido ao andamento rápido e a leveza da textura orquestral em torno deste fragmento ascendente de semicolcheias no 4° mov. da *Sinfonia N.4* (Ex. 8a), é aconselhável tocá-lo uma oitava acima nos contrabaixos de quatro cordas convencionais (Ex. 8b) e, mesmo naqueles de cinco cordas ou com extensão da quarta corda, deve-se pensar nesta alternativa em função do efeito desejado pelo compositor e da dificuldade de articulação no registro mais grave do contrabaixo.

**Ex.8a** 4c. depois da 2ª casa

**Ex.8b**

Exemplos n° 8a e n° 8b: Oitavação de fragmento melódico na parte dos contrabaixos no 4° Mov. da *Sinfonia N.4* de Beethoven.

Esta alternativa que prioriza a clareza pode também ser aplicada em alguns trechos escalares mais longos, mesmo que se disponha do  $Mib_1$ , como nestes dois excertos do *Finale* da *Sinfonia N.3 - Eroica* (Ex. 9a e Ex. 10a). Além de ser extremamente difícil de se obter uma articulação clara nesta passagem como está no original, estas notas mais graves (que incluem o  $Mib_1$ ), quando tocadas rapidamente, perdem a intensidade. Assim, sugiro que estas duas passagens sejam revistas, como mostrado nos Ex. 9b e Ex. 10b.

**Ex. 9a**

23c. antes de A

**Ex. 9b**

Exemplos n° 9a e n° 9b: Oitavação de trecho escalar, por motivo de clareza e dinâmica, na parte dos contrabaixos no *Finale* da *Sinfonia N.3* de Beethoven.

**Ex. 10a**

17c. antes do fim

**Ex. 10b**

Exemplos n° 10a e n° 10b: Oitavação de trecho escalar, por motivo de clareza e dinâmica, na parte dos contrabaixos no *Finale* da *Sinfonia N.3* de Beethoven.

Ao final do 1º mov. da *Sinfonia N.9*, aparece uma passagem envolvendo uma progressão cromática sobre um pedal recorrente de Ré<sub>1</sub> (Ex. 11a). Como é crucial que se ouça a nota Ré como a mais grave do trecho, deve-se tocar uma oitava acima também as notas que a antecedem (Ex. 11b) e não oitavar apenas o pedal (Ex. 11c).

**Ex. 11a**

17c. antes do fim

**Ex. 11b**
**Ex. 11c**

Exemplos n° 11a, n° 11b e n° 11c: Oitavação de trecho para preservar nota-pedal Ré na parte dos contrabaixos no 1º Mov. da *Sinfonia N.9* de Beethoven.

Há um exemplo curioso de confusão de oitavas no início da *Marcha Fúnebre*, que é o 2º mov. da *Sinfonia N.3 - Eroica*. Em todas as edições que conheço, as partes do contrabaixo invariavelmente trazem uma quebra da direção ascendente na linha do contrabaixo, que é independente daquela do violoncelo (Ex. 12a). Entretanto, observando-se a partitura com todos os instrumentos, nota-se a correta direção melódica, que revela como estes compassos devem ser tocados (Ex. 12b).

**Ex. 12a** 3c. do início

**Ex. 12b**

Exemplos nº 12a e nº 12b: Linha dos contrabaixos com erro de oitava e versão correta na *Marcha Fúnebre* da *Sinfonia N.3* de Beethoven.

Uma boa dose de discrição e cuidado deve ser exercitada quando se lida com muitas destas passagens com notas mais graves do que as disponíveis no contrabaixo comum. Nem sempre é eficiente a idéia de se transpor à oitava acima uma frase inteira, pois há muitos lugares em que a perda de profundidade do grave seria mais séria do que a fragmentação da linha melódica. Por isto, deve-se considerar o contexto de cada caso antes de decidir-se entre privilegiar a sonoridade ou a continuidade da linha melódica ou harmônica.

Passemos agora a uma área que pode gerar mais polêmicas, mas cuja alternativa de revisar as partes de contrabaixo do genial Beethoven é pertinente, em função de uma melhor produção sonora, de facilitação técnica e de diminuição da pressão psicológica a que muitos instrumentistas se submetem devido à escrita não-idiomática do compositor.

Os dois excertos dos 3º e 4º movimentos da *Sinfonia N.3 - Eroica* mostrados nos Ex. 13a e Ex. 13c têm em comum a dificuldade de realização de saltos de uma nota mais aguda na primeira corda para uma nota mais grave na terceira corda (intervalos de oitava), o que, em função dos andamentos rápidos e inflexíveis geralmente tomados pelos maestros,

gera, quase sempre, um “buraco” na continuidade da linha melódica. Por isto, apresento as alternativas de inverter estes intervallos nestas passagens, transformando-os em uníssonos (Ex. 13b, 13d).

**Ex. 13a** Mov. III - 8c. antes do Trio

**Ex. 13b** *ff*

**Ex. 13c** Mov. IV - 2c. antes de A

**Ex. 13d** *f*

Exemplos n° 13a, n° 13b, n° 13c e n° 13d: Alternativas para dois excertos com saltos não-idiomáticos dos contrabaixos nos 3°e 4° Movts. da *Sinfonia N.3* de Beethoven.

Do ponto de vista da performance, defendo esta posição mais pragmática, porque estas alterações nas notas mais graves destes saltos resultam na possibilidade de uma execução menos “negligente”, pois, a não ser que as passagens sejam tocadas em um andamento mais cômodo, estas notas graves soam como um “arranhado” de frequência indefinida. Pior, as notas vizinhas destes saltos não-idiomáticos também sofrem com a perturbação causada pela tentativa de tocá-las com estão escritas.

Muitas destas mudanças são motivadas pelo parâmetro andamento e resultam do excesso de entusiasmo de alguns maestros. Muitas vezes, a rapidez com que movem a pequena e ágil batuta não tem correspondência na produção sonora dos instrumentos musicais. Em diversos casos, alterações deste tipo não seriam necessárias se andamentos mais realistas do ponto de vista dos instrumentistas fossem adotados.

Boa parte das alterações que sugiro nas partes de contrabaixo de Beethoven envolve a redução de intervallos mais amplos em intervallos menores (por inversão ou oitavação). Não há dúvidas que os saltos bruscos fazem parte do estilo composicional de Beethoven, que geralmente os utiliza nos diversos registros orquestrais do contrabaixo e com dinâmicas inten-

sas, duas demandas que se mostram, muitas vezes, incompatíveis. Saltos rápidos combinados com uma distribuição das notas ao longo do espelho do instrumento e a ocorrência de muitos cruzamentos de corda invariavelmente reduzirão muito a quantidade e qualidade de som que o instrumento pode produzir. Nos quatro exemplos a seguir proponho mudanças que só não se justificariam se o andamento adotado nessas passagens fosse abaixo do razoável. Assim, as transposições de oitava evitam a perda de intensidade inerente aos saltos que ocorrem na versão original.

No Ex. 14a, extraído do 1º Mov. da *Sinfonia N.2*, a redução dos intervalos de oitava para o uníssono (Ex. 14b) facilita uma realização mais precisa, em função do andamento rápido, tanto de uma articulação separada das notas quanto da dinâmica *ff*. [Note-se que ao final do trecho, Sankey mantém os saltos de oitava porque o Lá grave pode ser tocado como corda solta]

**Ex. 14a**

26c. antes do fim

**Ex. 14b**

Exemplos n° 14a e n° 14b: Redução do intervalo de 8ª para uníssono, para evitar cruzamentos de cordas não idiomáticos, na parte dos contrabaixos no 1º Mov. da *Sinfonia N.2* de Beethoven.

No Ex. 15, extraído do 4º mov. da *Sinfonia N.5*, a redução de oitavas ao uníssono no início das quiáteras também reduz o número de cruzamento de cordas, evitando angulações radicais do arco - como o salto entre o Dó<sub>3</sub> (na primeira corda) o Sol<sub>1</sub> (na quarta corda) -, e possibilita uma obtenção mais fácil da dinâmica *più f*.

**Ex. 15a**

9c. depois de G

**Ex. 15b**

Exemplos n° 15a e n° 15b: Redução do intervalo de 8ª para uníssono, para evitar cruzamentos de cordas não idiomáticos, na parte dos contrabaixos no 4º Mov. da *Sinfonia N.5* de Beethoven.

A linha entrecortada do Ex. 16a, extraído do 3º Mov. da *Sinfonia N.3 - Eroica*, apresenta grandes dificuldades de articulação, o que é agravado pelo fato de que a direção do arco se alterna a cada compasso (ora “para cima”, ora “para baixo”). Se a solução proposta no Ex. 16b comprime os intervalos de oitava ou sexta maior originais de Beethoven ( $Láb_1$ - $Láb_2$ - $Láb_1$ ,  $Sol_2$ - $Sol_1$ - $Sol_2$ ,  $Láb_1$ - $Fá_2$ - $Láb_1$ ,  $Sib_1$ - $Sol_2$ - $Sib_1$ ,  $Sib_2$ - $Sib_1$ - $Sib_2$ ) a intervalos de uníssono ou terça menor, facilita, por outro lado, a realização da articulação em *staccato*, típica do *scherzo*.

**Ex. 16a** 14c. antes do *Alla Breve*



**Ex. 16b**



Exemplos nº nº 16a e nº 16b: Compressão de intervalos de oitava ao intervalo de uníssono, para evitar cruzamentos de cordas não-idiomáticos, na linha entrecortada dos contrabaixos no 3º Mov. da *Sinfonia N.3* de Beethoven.

No Ex. 17a, extraído do 4º mov. da *Sinfonia N.2*, proponho (da mesma forma que no Ex. 14a acima), uma redução dos intervalos de oitava (mais difíceis porque são realizados entre cordas não-adjacentes) aos intervalos de uníssono (mais fáceis por que são realizados na mesma corda), como mostra o Ex. 17b.

**Ex 17a**



**Ex 17b**



Exemplos nº nº 17a e nº 17b: Redução do intervalo de 8ª para uníssono, para evitar cruzamentos de cordas não idiomáticos, na parte dos contrabaixos no 4º Mov. da *Sinfonia N.2* de Beethoven.

Ainda em função da dificuldade de combinar um andamento rápido com os típicos saltos beethovenianos, temos a possibilidade de, por

meio da criação de *divisi* no naipe de contrabaixos, evitar movimentos angulares extremos, como o que ocorre entre o  $D\acute{o}_3$  na primeira corda e o  $F\acute{a}_1$  na quarta corda, no 3º mov. da *Sinfonia N.7* (Ex. 18a). Este problema pode ser resolvido se um dos contrabaixistas em cada estante tocar somente as duas notas ligadas e o outro contrabaixista tocar somente as notas em *staccato*, de forma que a diferença de articulação resulte mais precisa em função deste *divisi* (Ex. 18b). Esta alternativa pode ser também aplicada ao trecho da *Abertura Leonora, N.3*, mostrado nos Ex. 19a e Ex. 19b.

**Ex. 18a**

20c. antes da 1ª casa

**Ex. 18b**

*divisi* etc.

Exemplos nº 18a e nº 18b: Alternativa de *divisi* para o naipe de contrabaixos para saltos não-idiomáticos no 3º Mov. da *Sinfonia N.7* de Beethoven.

**Ex. 19a**

30c. antes de C

**Ex. 19b**

*divisi*

Exemplos nº 19a e nº 19b: Alternativa de *divisi* para o naipe de contrabaixos para saltos não-idiomáticos na *Abertura Leonora, N.3* de Beethoven.

Beethoven jamais escreveu para os contrabaixos acima da nota  $L\acute{a}_3$ , uma escrita que tem como referência a primeira oitava (que coincide com o harmônico natural da oitava) da corda mais aguda do violoncelo<sup>3</sup>. Isto ocorreu em grande parte devido ao fraco e irregular desenvolvimento técnico do contrabaixo<sup>4</sup> na região do *capotasto* antes do período romântico. Entretanto, se tocarmos o trecho da *Abertura Leonora, N.3* do Ex. 20a uma oitava acima, como mostrado no Ex. 20b, o perfil correto da frase fica mais aparente, ao mesmo tempo em que torna a passagem muito mais fácil de ser realizada.

**Ex. 20a**

12c. depois de F

**Ex. 20b**

Exemplos n° 20a e n° 20b: Oitavação em *capotasto* para o naipe de contrabaixos para favorecer continuidade da linha melódica e evitar saltos não-idiomáticos na *Abertura Leonora, N.3* de Beethoven.

Durante minha longa experiência profissional como músico de orquestra, jamais encontrei alguém que me inspirasse admiração ao tocar esta passagem do *Concerto para Piano N.4* tal como está escrita (Ex. 21a), seja no contrabaixo comum, seja no contrabaixo de cinco cordas, seja no contrabaixo com extensão mecânica em  $Dó^5$ . Por isso, ao contrário de um arroubo virtuosístico que não levaria a uma realização compreensível do trecho (tanto do ponto de vista do público quanto do próprio instrumentista) e dentro de uma perspectiva mais realista, sugiro transpor uma oitava acima os grupos de semicolcheias que contém a nota  $Láb_1$  antecedida ou seguida de cruzamento de corda, e o  $Mib_1$  (situado abaixo da tessitura do contrabaixo sem extensão ou cinco cordas), como mostra o Ex. 21b.

**Ex. 21a****Ex. 21b**

Exemplos n° 21a e n° 21b: Oitavação de trecho para facilitar passagem rápida não-idiomática no registro grave dos contrabaixos no *Concerto para Piano N.4* de Beethoven.

Da mesma forma, o original do trecho da *Abertura Consagração da Casa* do Ex. 22a desafia o mais hábil dos contrabaixistas. Tendo em vista a velocidade que os maestros geralmente adotam na sua realização, fico à

vontade para sugerir a oitavação do Sol<sub>1</sub>, juntando-o aos outros Sóis<sub>2</sub> em colcheia que concluem o trecho (Ex. 22b).

Ex. 22a



Ex. 22b



Exemplos n° 22a e n° 22b: Oitavação da nota Sol nos contrabaixos na *Abertura Consagração da Casa* de Beethoven.

Beethoven concede aos violoncelos e contrabaixos a voz principal numa frase escalar que se dirige ascendentemente para o Lá<sub>3</sub>, trecho que deveria predominar sobre o restante da textura orquestral e, por isto, constituir-se no foco de atenção do ouvinte. Entretanto, na sua escrita, o compositor inclui dois saltos sucessivos cuja realização, o que, além de ser tecnicamente instável e resultar quase inaudível, coloca em risco o restante da passagem que se dirige em graus conjuntos para o agudo, onde as notas são mais perceptíveis acusticamente (Ex. 23a). Assim, sugiro uma redução das oitavas Fá#<sub>2</sub> - Fá#<sub>1</sub> e Si<sub>1</sub> - Si<sub>2</sub> ao intervalo de uníssono (Ex. 23b), ainda que a eliminação dessas oitavas prejudique o sentido cadencial da primeira frase.

Ex. 23a



Ex. 23b



Exemplos n° 23a e n° 23b: Redução do intervalo de oitavas ao uníssono nos contrabaixos na *Abertura Consagração da Casa* de Beethoven.

O Lá agudo (acima da primeira oitava da primeira corda) que ocorre logo antes do *Trio* do *Scherzo* da *Sinfonia N.9* é um incômodo na rotina orquestral dos contrabaixistas, devido ao salto de décima maior Fá<sub>2</sub> - Lá<sub>3</sub> (Ex. 24a). Existe a alternativa de se tocar o Lá<sub>3</sub> como harmônico natural na

segunda corda, mas isto não produz a intensidade necessária à passagem. Uma alternativa mais efetiva é tocar o compasso que o antecede uma oitava acima, ou seja, as notas Ré<sub>3</sub> - Mi<sub>3</sub> - Fá<sub>3</sub> (Ex. 24b).

**Ex. 24a** 4c. antes do *Presto*

**Ex. 24b**

Exemplos n° 24a e n° 24b: Oitavação de três notas, para uma condução e dinâmica mais efetiva da linha melódica, no *Scherzo* da *Sinfonia N.9* de Beethoven.

A frase no Ex. 25a da seção *Alla marcia* do 4° mov. da *Sinfonia N.9* (que aparece no c.11 depois de M e que se repete nos c.27 e no c.43 depois de M) assim como a frase mostrada no Ex. 25c (que aparece no c.21 depois de M e que se repete no c.37 depois de M) apresentam problemas decorrentes do constante cruzamento de cordas, os quais podem ser resolvidos, sem grandes perdas, com as alterações de oitava sugeridas nos Ex. 25b e Ex. d, respectivamente.

**Ex. 25a** c.11, 27 e 43 depois de M

**Ex. 25b**

**Ex. 25c** c.21 e 37 depois de M

**Ex. 25d**

Exemplos n° 25a e n° 25b: Compressão de intervalos para evitar cruzamentos de cordas não-idiomáticos nos contrabaixos no 4° Mov. da *Sinfonia N.9* de Beethoven.

Um pouco mais à frente, no mesmo 4º mov. da *Sinfonia N.9* (Ex. 26a), ocorre um trecho em andamento rápido (mínima igual a 126) cuja realização fica muito mais facilitada com a oitavação de três notas apenas (Si<sub>1</sub>, Sol<sub>1</sub> e Mi<sub>2</sub>), uma mudança que não chama a atenção e cuja realização do ponto de vista do resultado sonoro é muito mais precisa ritmicamente (Ex. 26b).

Ex. 26a 9c. antes do Tempo 1

Ex. 26b

Exemplos nº 26a e nº 26b: Oitavação de notas para evitar cruzamentos de cordas não-idiomáticos nos contrabaixos no 4º Mov. da *Sinfonia N.9* de Beethoven.

Algumas vezes, os problemas de realização decorrem da presença de ornamentos. No *Scherzo* da *Sinfonia N.7*, se as apojeturas de terça maior (Ex. 27) não resultarem efetivas e coordenadas no naipe de contrabaixos, talvez seja melhor omiti-las.

Ex. 27 8 c. antes do Assai meno presto

Exemplo nº 27: Alternativa de omitir apojeturas originais para favorecer articulação e coordenação dos contrabaixos no 3º Mov. da *Sinfonia N.7* de Beethoven.

Há muitas instâncias na música orquestral de Beethoven em que a escolha das arcadas define o resultado final de sua performance. No 5º mov. da *Sinfonia N.6 - Pastoral* (Ex. 28b), o *legato* está implícito na longa ligadura de expressão do texto original, mas mudanças de arco devem obviamente ser feitas. Entretanto, o sentido musical de continuidade e suavidade do *legato* será preservado se as mudanças de direção do arco coincidirem com os grandes saltos descendentes do texto original (Ex. 28b), ao invés de se fazer a mudança de direção das arcadas nos tempos fortes de cada compasso.

**Ex. 28a** 15 c. depois de O

*Cb.* *p*

**Ex. 28b**

*Cb.*

Exemplos n° 28a e n° 28b: Separação de arcadas para sublinhar sentido musical de frases ascendentes nos contrabaixos no 5° Mov. da *Sinfonia N.6* de Beethoven.

O mesmo tratamento pode ser dado ao trecho do 4° mov. da *Sinfonia N.8* mostrado no Ex. 29b, em que a inversão de sentido da frase (de descendente para ascendente, e envolvendo um cruzamento de corda) sugere solução semelhante (Ex. 29b).

**Ex. 29a** 18c. de I

*Cb.* *p*

**Ex. 29b**

*Cb.*

Exemplos n° 29a e n° 29b: Separação de arcada para sublinhar mudança de direção das frases dos contrabaixos no 4° Mov. da *Sinfonia N.8* de Beethoven.

Outra questão que deve ser observada no repertório sinfônico das cordas orquestrais em geral é a utilização correta da região do arco (talão, meio e ponta). No 3° mov. da *Sinfonia N.7*, a importância das pontuações conclusivas na linha do contrabaixo, que intercalam as longas notas-pedal de Fá<sub>1</sub> e, depois, Mi<sub>1</sub> (Ex. 30a), demanda um grande cuidado com a sua articulação. Nesta situação, ao final de cada longa nota, o mais estratégico é levar o arco para a região do talão e, mesmo, desligar as semínimas seguintes que têm uma função anacrústica cadencial (Ex. 30b).

**Ex. 30a** 3c. de D *pizz.*

Cb. *ff* *p*

**Ex. 30b**

Cb. *ff* *p*

Exemplos n° 30a e n° 30b: Separação da nota-pedal Fá<sub>1</sub> das notas repetidas Mi<sub>1</sub> para melhor articular conclusão de frase dos contrabaixos no 3° Mov da *Sinfonia N.7* de Beethoven.

O trecho do 3° mov. da *Sinfonia N.4* mostrado no Ex. 31a não apresenta, de fato, um problema técnico na sua realização. Entretanto, não há razão para que os violoncelos e contrabaixos não o toquem como uma linha descendente única, emparelhamento que também ocorre em uma passagem semelhante nas cordas mais agudas – violinos e violas (Ex. 31b).

**Ex. 31a** c.6

Cb. *p*

**Ex. 31b**

Cb. *p*

Exemplos n° 31a e n° 31b: Regularização da direção descendente da frase de contrabaixos e violoncelos, a partir do modelo dos violinos e violas no 3° Mov. da *Sinfonia N.4* de Beethoven.

Qualquer contrabaixista experiente e habilidoso pode dedicar uma enorme quantidade de tempo e esforço na prática dos dois compassos do 1° mov. da *Sinfonia N.9* mostrados no Ex. 32a, e jamais ficar satisfeito com o resultado, uma vez que envolve cruzamentos de cordas inteiramente não-idiomáticos. A seguinte solução deste problema é ignorada pela maioria dos contrabaixistas e maestros. Se considerarmos a parte do contrabaixo a partir do início da sinfonia, observamos que a nota mais grave utilizada até aí por Beethoven é o Fá<sub>1</sub>, cuja função aqui é servir de nota pedal para a linha descendente à qual está ligado. Assim, não haveria nenhuma perda se, antes de iniciar a sinfonia, os contrabaixistas afinassem a quarta corda

de seus instrumentos não em  $Mi_1$ , mas sim, um semitom acima, em  $F\acute{a}_1$ . A reafinação do  $F\acute{a}_1$  de volta ao  $Mi_1$  (meio-tom abaixo) poderia então, ser feita a partir do c.162, onde os segundos violinos, os violoncelos e a primeira trompa sustentam uma nota  $Mi$  por oito compassos, nos quais os contrabaixos quase não tocam. Mas para este procedimento de *scordatura* ser efetivo, os contrabaixistas deveriam reaprender as novas posições das notas na quarta corda afinada em  $F\acute{a}_1$ , do início da sinfonia até este local.<sup>6</sup> [NOTA DO TRADUTOR: Para facilitar este procedimento, uma alternativa, trabalhosa, seria reescrever um semitom abaixo todas as notas a serem tocadas na corda IV ( $L\acute{a}s\ b$ ,  $S\acute{o}is$  naturais,  $F\acute{a}s\ \#$ ,  $F\acute{a}s$  naturais e  $Mis$  naturais) e indicá-las, como mostra o Ex. 32b. Neste exemplo, todas as notas tocadas na corda IV são cordas soltas, que soam como  $F\acute{a}s$  naturais].

Ex. 32a

2c. antes de  $D$

Cb.

*cresc.*

$f$

Ex. 32b

Cb.

IV III IV III *simile*

Exemplos n<sup>o</sup> 32a e n<sup>o</sup> 32b: Alternativa de *scordatura* (Corda  $Mi$  afinada em  $F\acute{a}$ ), para evitar cruzamento de cordas não-idiomático, para o naípe de contrabaixos no 1<sup>o</sup> Mov. da *Sinfonia N.9* de Beethoven.

Chegamos agora a uma alternativa que alguns chamariam de “desonesta” ou “mentirosa”, mas cujo resultando é eficiente e confortável para o contrabaixista. Neste trecho em que os contrabaixos descrevem a “tempestade” no 4<sup>o</sup> mov. da *Sinfonia N.6 - Pastoral*, ao longo dos anos, passei a tocar o  $L\acute{a}b_1$  como  $L\acute{a}_1$  natural. Torna-se óbvio, quando se observa o *divisi* entre violoncelos e contrabaixos, que Beethoven intencionalmente quis expressar o rumor grave e de frequência indefinida dos trovões, ao superpor quiálteras de cinco semicolcheias dos violoncelos aos grupos de quatro colcheias dos contrabaixos (Ex. 33a). Assim, talvez possamos classificar o  $L\acute{a}_1$  natural desta alternativa (Ex. 33b) não como um “sacrilégio”, mas simplesmente uma “malandragem”.

**Ex. 33a**

letra C

**Ex. 32b**

Exemplos n<sup>os</sup> 33a e 33b: “Malandragem” como alternativa na mudança da nota Lá<sub>1</sub> bemol para Lá<sub>1</sub> natural dos contrabaixos no 4<sup>o</sup> Mov. da *Sinfonia N.6* de Beethoven.

Finalmente, há este excerto retirado do 4<sup>o</sup> mov. da *Sinfonia N.4*, cuja clareza de articulação e dinâmica, em função do registro e andamento, desafiam o mais hábil dos contrabaixistas (Ex. 34a). A alternativa proposta pode ser considerada por muitos como um ajuste muito radical na parte original de Beethoven. Mas o *divisi* proposto<sup>7</sup> libera o instrumentista do excesso de cruzamentos de cordas e permite que ele se concentre em um número menor de notas, tocando-as com maior eficiência (Ex. 34b). O próprio *divisi* faz com que o naipe soe como se tivesse a metade do seu número de instrumentistas, o que só facilita o ajuste à dinâmica *pianissimo* exigida por Beethoven.

**Ex. 34a**

20c. antes de H

**Ex. 34b**

Exemplos n<sup>os</sup> 34a e 34b: Alternativa de *divisi* para clareza do naipe de contrabaixos no 4<sup>o</sup> Mov. da *Sinfonia N.4* de Beethoven.

## Conclusão

As limitações do escopo deste estudo impedem que sejam abordados todos os tipos de problemas encontrados pelo contrabaixista na música orquestral de Beethoven. O instrumentista experiente sabe que dentro

da genial música do compositor ainda há muitas outras passagens cujo resultado sonoro pode ser frustrante mesmo para o músico *expert* e aplicado. Assim, ao invés de se pretender exaustivo, este artigo busca levantar questões de ordens diversas que poderão, prontamente, ser aplicadas a repertórios orquestrais do próprio Beethoven e de outros compositores.

Independentemente das polêmicas que estas discussões possam causar, seja no âmbito interno do naipe de contrabaixos, seja na relação do chefe de naipe com o maestro e, principalmente nos próprios diálogos internos do contrabaixista, que levarão ou não a uma aceitação individual destas alternativas, chega-se ao dilema em que se opõem a sacralização da obra do compositor, imutável tal como nos legou, e a liberdade de nos sentirmos co-autores na sua realização e, assim, nos permitirmos fazer alterações que visem a melhor expressão de suas idéias.

## Notas:

- <sup>1</sup> Artigo publicado anteriormente como *On the question of minor alterations in double bass parts of Beethoven* em *International Society of Bassists Annual Journal*, v. 1, n. 4, Spring 1975. Cincinnati, Ohio, EUA. p. 95-99. Os exemplos musicais foram revisados e editados por Alberto Santos e Fausto Borém.
- <sup>2</sup> A indicação de “som real” costuma aparecer nas partituras como *suono reale, real sound, actual pitch* etc.
- <sup>3</sup> Desde o início do período Barroco, devido à estética de uma melodia acompanhada por uma linha sólida no baixo, o dobramento das partes do violoncelo pelo contrabaixo tornou-se uma norma com raras exceções. Compositores associados com a vida musical vienense, como Haydn, Mozart e Beethoven, gradativamente, começaram a desvincular o par violoncelo-contrabaixo (1) para liberar o violoncelo para realizar *solí*, (2) pela necessidade de mais vozes na textura contrapontística, (3) como recurso timbrístico ou (4) para realizar efeitos de conteúdo programático.
- <sup>4</sup> O contrabaixo não deve ser confundido como o *violone vienense*, instrumento da família das violas da gamba, cujo desenvolvimento técnico-musical teve seu ápice na segunda metade do século XVIII, especialmente em Viena (veja Glöckler, 2000, p.25-39).
- <sup>5</sup> As extensões para a quarta corda do contrabaixo e o contrabaixo de cinco cordas foram criadas para estender seu registro grave até o  $D\acute{o}_1$ , soando uma oitava abaixo da corda mais grave do violoncelo. Entre os vários modelos criados, há as extensões mecânicas (com chaves individuais para fechar a corda  $D\acute{o}_1$  nas notas  $Mi_1$ ,  $Mib_1$ ,  $R\acute{e}_1$  e  $R\acute{e}b_1$ ) e as extensões dedilhadas (um prolongamento do espelho para a quarta corda, na direção da voluta do instrumento). Tanto o contrabaixo de quatro cordas com extensão quanto o contrabaixo de cinco cordas podem descer ainda mais, até o  $Si_{-1}$  ou  $Sib_{-1}$  (como solicitado por Richard Strauss em *O Cavaleiro da Rosa* ou Wagner na ópera *Rienzi*; Cohen, 1967).
- <sup>6</sup> Como revisor deste artigo, comento que este procedimento só seria seguro, do ponto de vista de se afinar um naipe durante a realização da sinfonia com, digamos, oito contrabaixos, se suas cravelhas fossem mecanicamente muito eficientes e houvesse uma prática anterior minuciosa em ensaios de naipe. O risco de o naipe permanecer desafinado em todo o 1º mov. da *Sinfonia N.9*, ou não ter tempo de re-afinar antes do 2º mov., é grande. Esta alternativa

também obrigaria os contrabaixistas a reaprenderem as posições das notas na quarta corda (que deveriam ser tocadas meio-tom abaixo do que está escrito!), do início da sinfonia até este local, tarefa cujo esforço poderia não atrair muitos simpatizantes. Uma outra possível alternativa a ser experimentada para esta passagem bastante problemática seria a realização de *divisi* do trecho, com os Fás1 graves em uma voz e a linha descendente em contratempo na outra voz (Ex. 31b), tomando-se o cuidado de manter a intenção do *legato* da frase.

<sup>7</sup> Este tipo de *divisi* aparece posteriormente na literatura do contrabaixo orquestral em obras de compositores como Tchaikovsky e Mahler, entre outros.

## Referências:

BEETHOVEN, Ludwig van. **The complete double bass parts: Beethoven Nine Symphonies and Leonore N.3 Overture**. Ed. Oscar G. Zimmerman. Rochester: Oscar G. Zimmerman, 1970.

COHEN, Irving Hersch. **The historical development of the double bass**. New York: New York University, 1967. (Tese de Doutorado em Educação).

GLÖCKLER, Tobias. Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz e contrabaixo obligato e a reabilitação de uma prática de performance de “afinação equivocada”. Trad. Fausto Borém e Larissa Cerqueira. **Per Musi**. n. 1, p. 25-39. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

SANKEY, Stuart. *On the question of minor alterations in double bass parts of Beethoven*. **International Society of Bassists Annual Journal**. v. 1, n. 4, Spring 1975, p. 95-99. Cincinnati, Ohio, EUA.

---

**Stuart Sankey** – Professor da *Juilliard School of Music, University of Texas at Austin, University of Michigan, Apen Music Festival, Central Conservatory of Music* em Beijing e *Toho Academy* em Tóquio. Primeiro Contrabaixista da *American Symphony Orchestra* de Nova Iorque e de grupos de câmara com o *Juilliard Quartet, Cleveland Quartet* e *Paganini String Quartet*. Publicou mais de 45 trabalhos, que incluem artigos sobre o contrabaixo, partituras originais e dezenas de transcrições de obras solísticas e edições de estudos para seu instrumento.

**Fausto Borém** – Professor de Contrabaixo, Música de Câmara, Pesquisa em Música e Práticas de Performance na UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a *Revista Per Musi*. Pesquisador do CNPq desde 1994, publicou um livro, três capítulos de livro e dezenas de artigos em destacados periódicos nacionais e internacionais nas áreas de performance, composição, análise e musicologia histórica (veja *Currículo Lattes* no site [www.cnpq.br](http://www.cnpq.br)). Como solista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior e se apresenta nos principais congressos mundiais de contrabaixo.

---