

## Século XIX: o fim e recomeço para a viola da gamba

Kristina Augustin

Universidade Federal Fluminense (UFF)

### Resumo

A viola da gamba foi um instrumento protagonista no cenário musical da Renascença e do Barroco europeu, adentrando no período Clássico com alguns gambistas de renome. Por décadas, músicos e musicólogos afirmaram que a viola e seu repertório morreram com o último gambista Carl Friederich Abel, quando faleceu em 1787. De uma perspectiva moderna é difícil compreender como um instrumento que teve tão grande aceitação nas cortes e longa atuação nos palcos e salões europeus possa ter sido totalmente esquecido e abandonado no século XIX. O artigo apresenta reflexões e traça um possível caminho histórico que a viola da gamba percorreu ao longo do século XIX na cena musical europeia.

**Palavra-chave:** viola da gamba; Música Antiga; Carl Friederich Abel; século XIX

A maioria das pessoas que estão familiarizadas com a história e trajetória da viola da gamba, ainda acreditam que a prática do instrumento desapareceu com a morte de Carl Friedrich Abel (1723-1787) e foi revivida por Arnold Dolmetsch (1858-1940) no início do século XX. Em nossos dias, ainda é comum o pensamento de que o instrumento e sua sonoridade não pertencem ao século XIX. É como se existisse uma fronteira imaginária que não permitisse aos gambistas da atualidade ultrapassarem esse limite cronológico. Partindo de uma perspectiva moderna, é difícil compreender como a viola da gamba, que foi um instrumento com grande protagonismo nas cortes europeias e na própria história da música ocidental, possa ter sido abandonada no século XIX.

São vários os registros da época que comentam sobre a agradável sonoridade da viola da gamba e a equiparam à voz humana, que segundo os antigos, era o mais belo instrumento. Martin Agricola (1486-1556) escreveu em seu tratado que não

existia um instrumento que imitasse a voz humana tão melodiosamente como as violas (AGRICOLA, 1545, p.36). Já o teórico francês Marin Mersenne (1588-1648) afirmou que a viola da gamba era, sem dúvida alguma, o instrumento mais próximo da voz humana, aquele que a imitava em todas as suas nuances, capaz de realizar um fraseado natural que reproduzia a tristeza, a alegria, a agilidade, a gentileza: a expressão de todas as emoções (MERSENNE, 1636, livro IV, p. 195). Jean Rousseau (1644-1699) também registrou a capacidade da viola em imitar a voz humana.

[...] pois todos sabem que é graças às suas instruções, mas particularmente ao belo Port de main<sup>1</sup> que você nos ensinou, que a viola supera com vantagem todos os outros instrumentos, pois recebeu por este meio, o de imitar perfeitamente os mais belos aspectos, e toda a delicadeza do canto. (ROUSSEAU, 1687, p. 2).<sup>2</sup>

O instrumento contou entre seus defensores com grandes músicos profissionais que eram ao mesmo tempo compositores e professores, como era de costume na época. Também fez parte de suas origens o fascinante e ainda pouco conhecido universo dos músicos amadores. Pertencentes à nobreza, estes amadores, muitas vezes dotados de excelente destreza instrumental, eram capazes de ler uma partitura ou a tablatura e muitas vezes estavam preparados para improvisar. Nesse sentido, a viola da gamba compartilhou essa ambivalência entre o músico profissional e o amador desde o início do século XVI, contribuindo para a sua difusão nas diversas cortes europeias assim como nas casas abastadas das cidades provincianas, dando origem a uma música altamente expressiva e a uma escrita cada vez mais idiomática. Na busca da compreensão sobre o desaparecimento e respectivo fim da viola da gamba no cenário musical europeu faz-se necessário entender que, em cada país, o abandono ou fim do uso da viola ocorreu de forma diferenciada.

Hoje é comumente aceito que a viola da gamba surgiu em torno de 1490 quando um instrumento de cordas friccionadas de tamanho único, um pouco maior que o violino, proveniente da região de Valencia na Espanha, foi introduzido nas cortes do norte da Itália. O berço da viola da gamba foi a Itália, onde os luthiers aprimoraram a estrutura do instrumento e adicionaram uma sexta corda e ainda desenvolveram uma família com violas de vários tamanhos. Destacam-se os gambistas que entraram para a história como Alfonso dalla Viola (c.1508-c.1573), Sylvestro Ganassi dal Fontego (1492-1565) que escreveu dois volumes que detalham inúmeros aspectos técnicos do instrumento assim como regras para improvisar e ornamentar e ainda Diego Ortiz (c.1510-c.1576) que sobre o instrumento escreveu dois

---

<sup>1</sup> Técnica utilizada para a mão esquerda relacionada à postura da mão assim como dedilhado.

<sup>2</sup> No original: [...] *car chacun Sçait que c'est à la faveur de vos instructions, mais particulièrement de ce beau Port de main que vous nous avez enseigné, que la viole surpasse avec avantage tous les autres instruments, parce qu'elle a reçu par ce moyen, celui d'imiter parfaitement les plus beaux traits, & toute la délicatesse du Chant.*

volumes. A viola da gamba tornou-se um dos principais instrumentos da escrita polifônica da Renascença italiana.

Entretanto, em torno de 1600, o cenário musical passou por uma profunda mudança estilístico-composicional com o advento da monodia acompanhada que proporcionou uma revolução musical decisiva: o público e os músicos não queriam mais ouvir a homogeneidade de timbre representado por instrumentos de uma mesma família como flautas doce, alaúdes, violas da gamba: uma sonoridade considerada obsoleta e radicalmente ligada à prática polifônica muito em voga na Renascença.

Para a nova concepção do fazer musical, os italianos se voltaram para os violinos e conjuntos com um instrumental misto, desenvolvendo uma escrita musical mais virtuosística e ornamentada. Em pouco tempo a viola da gamba se tornou um instrumento “antiquado” e pouco atraente nas cortes italianas. Viajantes como Jean-Jacques Bouchard (1606-1641) e André Maugars (c.1589- c.1645) registram em seus relatos de viagem a ausência da viola da gamba no cenário musical italiano em torno de 1628. Vincenzo Giustiniani (1564-1637) relatou que era difícil manter um conjunto de violas afinadas e que a uniformidade do som e das consonâncias era muitas vezes monótona e fazia as pessoas dormirem (GIUSTINIANI, 1628, p. 125).

Por outro lado, sabe-se que o intercâmbio cultural com as outras nações promoveram apresentações de gambistas estrangeiros na Itália com grande sucesso, como foi o caso do inglês William Young que, em 1652, visitou Mântua, Parma, Modena, Ferrara e Florença com seu mecenas o arquiduque Ferdinand Karl de Innsbruck. Em 1659, as cidades de Roma e Livorno acolheram o famoso gambista alemão Dietrich Stöeffken. Através do relato do gambista inglês Christopher Simpson, sabe-se que seu aluno e mecenas, o nobre John Bolles, apresentou-se em Roma com grande sucesso em 1661 valendo-lhe uma publicação em versos latinos com o seguinte título: “A incrível doçura e sutileza do toque da viola britânica” (SIMPSON, 1665, dedicatória a John Bolles).

De acordo com a gambista Betina Hoffman o país que foi o primeiro a dar à viola uma literatura específica e que inicialmente desenvolveu um verdadeiro virtuosismo no instrumento não procurou se conectar com as escolas europeias para viola do período barroco. “A arte de um Maugars, Young, Stöeffken, Hesse, Zannoni ou Vivaldi não foram suficientes para dar um novo impulso à viola” (HOFFMAN, 2018, p. 200). Hoffman conclui: “a Itália continuou a carregar o estigma arraigado de um instrumento que era adequado, na melhor das hipóteses, a colecionadores de antiguidades, meninas órfãs e estrangeiros” (HOFFMAN, 2008, p. 200).<sup>3</sup>

A trajetória da viola da gamba no Reino Unido iniciou-se em meados do século XVI, com músicos italianos, dentre eles a família Ferrabosco. O instrumento se tornou muito popular

---

<sup>3</sup> No original: *The artistry of a Maugars, Young, Stöeffken, Hesse, Zannoni or Vivaldi was not sufficient to give the viol a new impetus in Italy. It continued to bear the ineradicable stigma of an instrument that was suitable at best for collectors of antiquities, orphaned girls and foreigners.*

entre amadores e músicos profissionais. A música para conjunto de violas – Consort – caiu na aceitação geral e toda grande casa possuía um baú de violas (*Chest of Viols*) provido com seis violas: 2 baixos, 2 tenores e 2 sopranos (MACE, 1676, p. 246). Sentados em círculo, entusiastas amadores e músicos profissionais passavam horas tocando esse repertório a quatro ou cinco vozes. Essa prática era apreciada como uma atividade musical para os participantes e não era destinada a uma plateia.

A prática de conjunto teve um papel determinante na formação musical das crianças. Nas escolas de coro da igreja, a música para conjunto de violas era uma ferramenta para o ensino da notação musical e solfejo para cantores profissionais da liturgia. O *In nomine* foi uma forma composicional que surgiu nesse período com fortes laços na pedagogia coral e teve uma influência importante e duradoura no repertório para viola na Inglaterra (LUDWIG, 2011, p. 3). Assim, durante todo o século XVI e parte do XVII, o *Consort* esteve associado a dois mundos conectados, mas distintos: instituições educacionais e privadas e à música social amadora.

Entretanto, os dois períodos de guerra civil, entre 1649-1653 e 1659-1660, a vida cultural no Reino Unido sofreu uma grande paralisação. Vários músicos foram recrutados, muitos morreram durante a guerra e parte significativa da população faleceu de enfermidades e doenças. O rei Carlos I foi executado, Oliver Cromwell se tornou o governante da Inglaterra e Carlos II e sua família se exilaram na França. Quando Carlos II assumiu o trono inglês em 1660, os músicos que sobreviveram e estavam saudáveis foram novamente requisitados na corte. Mas os tempos eram outros. O monarca passara muito tempo na França e parecia determinado a incorporar às ideias francesas à vida cultural inglesa. Carlos II não demonstrou grande interesse pela sonoridade e repertório da viola da gamba. Impôs seu gosto pessoal favorecendo a música de dança criando uma nova formação instrumental – *Les Vingt-quatre Violons du Roi* – uma cópia do modelo utilizado na corte de Luís XIV (HARDEMAN, 2013, p. 2).

A introdução da família do violino diminuiu em muito a função das violas soprano e tenor fazendo com que a música para conjunto fosse perdendo sua função e a predileção do público. A viola baixo permaneceu no gosto dos monarcas que se seguiram e continuou na cena musical realizando a linha do baixo contínuo e atuando como instrumento solista. O repertório foi adaptado às novas tendências e renovado, talvez pelo fato de que o Reino Unido já estivesse habituado a tantos intercâmbios culturais, portanto mais aberto às inovações.

As transcrições e arranjos de peças para violino, sonatas, cantatas e árias italianas tornaram-se cada vez mais populares, como o opus V de A. Corelli para violino transcrito para gamba baixo; arranjos de cantatas de Francesco Gasparini e do organista romano Tommaso Bernardo Gaffi, com as partes *obbligato* para viola. Essas mudanças alteraram a forma de notação, sendo aos poucos abandonada a clave de fá e dó e, cada vez, mais foi sendo adotada a clave de sol, transpondo uma oitava abaixo quando tocada na viola baixo. O domínio na leitura

da clave de sol possibilitava aos gambistas acesso a qualquer música composta para a tessitura de soprano, seja vocal ou instrumental (HOLMAN, 2010, p. 9).



Figura 1 – Exemplo do uso da clave de sol na sonata para viola da gamba e baixo contínuo de Carl Friedrich Abel.

Além dos arranjos de canções e danças ou ainda, peças com várias combinações instrumentais vale citar obras de John Christopher Pepusch com partes obrigatórias para viola da gamba (HOLMAN, 2007, p.23). Esses são alguns exemplos do novo repertório que convivia com o repertório tradicional como tablatura e *Divisions upon a ground*. Mas, a partir do final de meados do século XVII, observa-se que vários dos compositores ou gambistas protagonistas no Reino Unido foram músicos estrangeiros, principalmente de origem germânica como Carel Hacquart (c.1640 - d.1686), Gottfried Finger (1655?-1730), John Christopher Pepusch (1667-1752), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Jan Frederick Rhieman (?-?), Jean-Francois Saint-Hélène (?-após 1741), Andreas Lidel (c.1740-c.1789), Carl Friedrich Abel (1723-1787).

Na França, devido a questões relacionadas aos aspectos estruturais do instrumento houve um retardo no desenvolvimento de um repertório específico e mais virtuosístico. As violas na França possuíam cinco cordas e eram afinadas em quartas (JAMBE DE FER, 1556, p. 58). Eram violas muito grandes, difíceis de serem sustentadas pelas pernas e muitas vezes apoiadas no chão, com o braço redondo e maciço e cordas muito grossas (ROUSSEAU, 1687, p. 19). De um modo geral o repertório estava centrado em danças e motetos simples e homofônicos (OTTERSTEDT, 1994, p. 23-24). Até meados de 1550 as fontes históricas disponíveis não mencionam gambistas de destaque, professores ou publicações de peças específicas para o instrumento.

O francês Jacques Mauduit (1557-1627) parece que foi um dos primeiros a incentivar a música para conjunto para violas. É provável que em suas viagens conheceu a viola da gamba com seis cordas e em menor tamanho e introduziu esse modelo na França. Somente em meados do século XVII é que se observa um desabrochar do instrumento. Rousseau concordou que os ingleses conseguiram reduzir o tamanho de suas violas para que pudessem ser sustentadas pelas pernas, mas defendeu as modificações feitas pelos luthiers franceses que realizaram aperfeiçoamentos como a inclinação do braço, facilitando em muito o dedilhado da mão esquerda (ROUSSEAU, 1687, p. 22). Nesse momento, a viola da gamba iniciou seu período de apogeu com grandes mestres como Nicolas Hotman (?-1663), Sainte-Colombe (c.1640-1693), Du Buisson (1622-1680/1), De Machy (?-1700); Marin Marais (1656-1728), A. Forqueray (1671-1745), dentre outros. Foi o período em que se deu o maior número de publicações de partituras, métodos e tratados para o instrumento.

Mas, em torno de 1720, percebe-se uma preferência pela música italiana, pela forma sonata, um repertório novo e revigorante. Tanto na prática composicional quanto na consciência coletiva, a música italiana começou a se impor já anunciando uma mudança no “gosto” musical. Na década de 1730, o violoncelo conquistou sua posição excluindo a viola da gamba do *Petit Choeur*<sup>4</sup> na ópera de Paris. Em 1741, Michel Corrette<sup>5</sup> teve seu método para violoncelo publicado e adicionou uma seção especial, o capítulo XV, dedicado aos gambistas que pretendiam migrar para o violoncelo.

A Revolução Francesa (1789) foi fator determinante para o desaparecimento da viola da gamba do cenário musical francês. O novo regime mudou o modo de vida de todos e buscou apagar tudo o que lembrasse ou fizesse alusão ao antigo regime (*Ancien regime*). A viola da gamba e o alaúde eram instrumentos emblemáticos do “gosto” da monarquia absolutista. Embora não se possa dizer que o instrumento tenha desaparecido totalmente no fim do século XVIII, a perda de seu lugar na sociedade, a falta de um repertório revigorado e novos gambistas tiveram o mesmo efeito.

Ao abordar a viola da gamba na Alemanha deve-se ter em mente o conceito de Nação Germânica, ou seja, uma imensidão territorial, com muitas fronteiras internas e externas disputadas; uma colcha de retalhos de questões políticas, linguísticas, culturais e alianças religiosas. O escopo geográfico incluirá várias regiões que, na época em questão, estavam associados a um ideal de nação ou ao Império dos Habsburgos, e que hoje são países conhecidos como Alemanha, Áustria, República Tcheca, Hungria, Bélgica, incluindo os Países Baixos (Holanda).

---

<sup>4</sup> Formação instrumental menor responsável pelo baixo contínuo dos recitativos e das árias das óperas.

<sup>5</sup> *Méthode pour apprendre le violoncelle* (Paris, 1741).

A prática do conjunto de violas encontrou aceitação na música e gosto desses países acima citados, principalmente na música sacra. Observa-se nesse repertório estruturas harmônicas assim como polifônicas amplamente elaboradas. Portanto o fluxo contínuo de refinadas composições na produção musical tanto católica como protestante, acompanhando a voz cantada solista e ou coro, constituiu um importante repertório para o instrumento. Essa prática de conjunto não ficou limitada à música sacra. Nas primeiras décadas do século XVII foram publicadas várias coleções de música para dança a quatro ou cinco vozes. É pertinente notar que esse grande repertório, tanto sacro como de suítes de dança, foram obras produzidas por compositores que não foram necessariamente gambistas como Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz, William Brade, Andreas Hammerschmidt, Matthias Weckmann, Johann Schelle, Dietrich Buxtehude, J. S. Bach entre outros.

Nas cortes germânicas a viola da gamba desempenhou um importante papel na música de câmara, principalmente na forma sonata, mesclada com outros instrumentos. A versatilidade da viola nesse repertório é demonstrada pelo fato de ora dobrar a linha do baixo ou tocar variações dele, assim como a execução de uma linha musical mais aguda, na região do contralto ou tenor. Além das sonatas compostas nesse período, desenvolveu-se a forma concerto para viola da gamba como solista acompanhada por uma pequena orquestra de cordas.

No final da década de 1680, todas essas atividades multifacetadas e dinâmicas envolvendo a viola abriu caminho para a criação de um repertório solo independente. Liderado pelos gambistas que dominavam tecnicamente o instrumento, expandiram o potencial da viola em todas as suas possibilidades, fundindo a técnica dos acordes com a fluência das melodias. Nesse momento foi desenvolvido um repertório composto por gambistas para gambistas, valendo mencionar Constantijn Huygens (1596-1687) e Dietrich Stöeffken ou Steffkins (depois de 1600-1673?). As sonatas de Johannes Schenck (1660-1712), obras que exigiam o mais alto grau do domínio técnico, foram amplamente distribuídas, em cópias manuscritas bem como impressas pelo editor Roger. Em 1698 deu-se a publicação da obra de August Kühnel e em 1710, Jacob Richmann (ou Riehmman) teve suas sonatas publicadas em Amsterdã.

A viola da gamba também encontrou grande acolhimento em Berlim, na corte de Frederico o Grande (*Friedrich der Grosse*, 1712-1786). Um dos gambistas mais proeminentes em Berlim foi Ludwig Christian Hesse (1716-1772) que executou as sonatas de seu colega Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) e os cinco concertos para gamba solo e orquestra de Johann Gottlieb Graun (1702/03-1771), ambos compositores músicos contratados do monarca. Outro gambista de destaque nessa corte foi Christoph Schaffrath (1709-1763) cujos duetos provavelmente foram executados por ele, acompanhado por Hesse.



Figura 2 - Exemplo da primeira página do concerto em Lá menor para viola da gamba concertante de J. G. Graun, cerca de 1700.

A Nação Germânica habituada à diversidade linguística, cultural e político-religiosa, possuía uma aguçada receptividade cultural às influências estrangeiras, principalmente vindas da Itália e da França, que impactaram decisivamente o desenvolvimento da viola da gamba no período barroco nesses territórios e cortes germânicas. As novidades e modismos musicais chegavam, espalhavam-se pelos palácios e cidades para depois se transformarem em variantes frutíferas e contrastantes na formação de um repertório germânico para viola da gamba. Talvez isso explique a longevidade da viola da gamba nas cortes germânicas, em especial Viena, com a presença de Andreas Lidel (1740-1789), Josef Fiala (1748-1816) e Franz Xaver Hammer (1741-1817) que tocavam viola da gamba, violoncelo e baryton na corte da família Eszterházy, uma importante e rica família do Império Austro-húngaro, onde Franz Joseph Haydn foi o mestre de capela de 1761 a 1790.

Carl Friedrich Abel (1723-1787) foi um gambista alemão que exerceu profunda influência na imagem da viola da gamba em um período bastante tardio. Ele chegou à Londres em 1758 e além de se apresentar como gambista, compôs várias sonatas e prelúdios para o instrumento assim como promoveu uma série de concertos públicos em parceria com Johann Christian Bach (1735-1782), filho mais novo de J.S. Bach. Esses concertos realizados no *Hanover Square Rooms*<sup>6</sup> se tornaram um dos mais populares entretenimentos públicos, com a presença constante de obras para viola da gamba.

A capacidade artística musical de Abel, certamente lhe rendeu uma atividade didática capaz de encorajar e manter viva a prática musical da viola da gamba nas gerações mais

<sup>6</sup> *Hanover Square Rooms* ou *Queen's Concert Rooms* eram salões para apresentações musicais, na esquina da Hanover Square, em Londres. O prédio foi demolido em 1900.



jovens que se seguiram. Visando estimular seus amigos à prática da viola, compôs para a família da condessa de Pembroke uma série de Minuetos e Allegros de fácil execução. Entre os entusiastas do instrumento destacou-se especialmente o pintor Thomas Gainsborough, amigo de Abel, a quem retratou em desenhos e pinturas.



Figura 3 - Carl Friedrich Abel retratado pelo pintor, amigo e aluno Thomas Gainsborough.

Quando Abel faleceu em 20 de junho de 1787 deu-se certa comoção no ambiente musical londrino. Dois dias após a sua morte o jornal da época – *Morning Post* – escreveu que a viola da gamba provavelmente morreria com o gambista.<sup>7</sup> Essa referência não passou despercebida por Charles Burney<sup>8</sup> (1726-1814) que repetiu essa informação em sua grande obra *A general History of Music* (BURNEY, 1789, p. 679). Existe uma lenda de que o gambista teria sido sepultado com o próprio instrumento, até hoje sem comprovação. Mas parece que essa história teria alimentado uma sensação de sepultamento da viola da gamba, o fim da vida musical do instrumento nos salões londrinos. De certa maneira essa informação ganhou

<sup>7</sup> No original: [...] would probaly dye with him.

<sup>8</sup> Charles Burney (1726-1814) foi um músico, organista e cravista, assim como historiador respeitado. Após receber o grau de doutor em música pela Universidade de Oxford em 1769 realizou uma viagem pela França e Itália para coletar material para suas obras teóricas. O resultado foi a publicação de *The Present State of Music in France and Italy* (1771). Em 1772 fez outra grande viagem com os mesmos objetivos, resultando no trabalho *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*. Em 1776 surgiu o primeiro volume de *A general History of Music*, terminando a edição em 1789 com quatro volumes.

legitimidade e foi sendo replicada nos verbetes de dicionários, enciclopédias criando o mito de que a viola da gamba desaparecera em 1787 e que os gambistas estavam excluídos do universo sonoro do século XIX.

Entretanto havia gambistas em plena atividade tanto na Alemanha e na Áustria, assim como em Londres. Acredita-se que o último gambista profissional na Inglaterra foi ao holandês Johannes Arnoldus Dahmen (1766-1812), também anglicizado por John Arnold Dahmen. Tocava tanto violoncelo como viola da gamba, uma prática comum na época. Existe uma descrição de sua atuação em Huddersfield (Yorkshire) relatando que foi muito apreciado por tocar arpejos para os quais o instrumento foi realmente concebido. São conhecidas várias atuações dele em Londres, nas quais, por exemplo, realizou suas próprias obras em trio (HOLMAN, 2010, p. 283-286). Morreu jovem, com 46 anos, e parte de sua obra se perdeu. O seu principal legado hoje, foi o de ter adentrado como gambista profissional no século XIX, tocando profissionalmente até 1812 em Londres.

Na esfera amadora, os alunos e seguidores de Abel como Wilhelmen Cramer (1746-1799) e Barthelemon (1741-1808) continuaram se apresentando com viola da gamba. As recentes pesquisas revelaram outras damas da aristocracia inglesa que também se dedicaram à viola da gamba e provavelmente conheceram ou até mesmo estudaram com Abel. Vale citar Elizabeth Herbert, Condessa de Pembroke (nascida Spencer; 1737-1831), Margaret Georgiana Spencer (1737-1814) e Lavinia Spencer (nascida Bingham, 1762 - 1831).

Vale citar Ann Ford ou Thicknesse (1737-1824): uma mulher de múltiplos talentos cujo principal interesse era a música. Segundo relato de seu marido “quando criança, seus dedos eram habituados a tocar a viola da gamba” (HOLMAN, 2010, p. 236). Ela também possuía uma bela voz, mas suas primeiras tentativas de se apresentar em locais públicos não tiveram sucesso; seu pai chegou a prendê-la duas vezes. Em uma fuga bem-sucedida, Ann realizou seu primeiro concerto público tocando viola da gamba, por assinatura, em 18 de março de 1760, seguido de vários outros concertos no mesmo ano (LEE, 1898, p. 131). Nove dias após o falecimento de Abel, 29 de junho de 1787, foi reportado:

Com a morte de Abel agora há apenas um executante magistral de Viol di Gambo na Inglaterra e é uma senhora, cujos adagios não são amplamente ornamentados com graça, mas não são inferiores em termos de sentimento e delicadeza, o tocar dessa grande mestra”.<sup>9</sup> (HOLMAN, 2010, p. 241).

A influência de Abel se estendeu além das fronteiras geográficas da Inglaterra chegando à Prússia através Conde Joachim Carl Maltzan (1733-1817), um ministro prussiano

---

<sup>9</sup> No original: *By the death of Abel there is now but one capital Viol Di Gambo player in England, and that is a Lady, whose adagios, if not so highly dressed with graces, are not inferior, in point of sentimento and delicacy of touch, to that great master.*

plenipotenciário em Londres. Do ponto de vista musical ele foi o elo entre a sua cidade provincial, então prussiana de Militsch (Silésia), com o gambista Abel em Londres. Maltzan provavelmente assistiu regularmente à famosa série de concertos promovida pela dupla Abel/Bach e foi um dos nobres alunos de Abel.

Em 2017, a doutora em musicologia e diretora da seção de música da Biblioteca Nacional da Polônia, Sonia Wronkowska, descobriu na biblioteca da Universidade Adam Mickiewicz em Poznań um manuscrito contendo duas novas fontes de obras de Carl Friedrich Abel que pertencera ao conde Joachim Carl Maltzan<sup>10</sup>. Essa descoberta impulsionou novas pesquisas sobre quem foi exatamente o conde Maltzan e seu envolvimento com a prática da viola da gamba, assim como quem foram os seus músicos contratados. Descobriu-se que em seu castelo ele criou uma orquestra onde o jovem músico Karl Ferdinand Guhr (1781-1848), compôs concertos, sextos e quartetos com a presença da viola da gamba.

O filho do conde, Joachim Kasimir Alexander von Maltzan, ampliou a tradição familiar promovendo recitais semanais no palácio em Militsch e nas cidades vizinhas e acredita-se que tocava a viola de seu pai. Manteve a seu serviço o irmão do compositor Karl Guhr, Friedrich Heinrich Florian Guhr (1791-1841) que escreveu variações para viola da gamba e orquestra, com uma instrumentação orquestral mais característica do século XIX: 2 violinos, viola, 2 clarinetes, 2 trompas, fagote e contrabaixo.<sup>11</sup>

O descobrimento desses manuscritos fornece exemplos de práticas até agora desconhecidas na transmissão da obra de Abel na Polônia, assim como traz à tona novos estudos acerca do repertório e gambistas pouco conhecidos, como os da família Guhr, que estiveram atuantes até cerca de 1840 na Polônia. Nas últimas décadas observou-se um aumento de edições e gravações disponíveis no Youtube de dois gambistas que trabalharam na corte da família Eszterházy na Áustria: Josef Fiala (1748-1816) e Franz Xaver Hammer (1741-1817).

Todas essas pesquisas, edições, gravações trouxeram à tona uma série de informações e descobertas de gambistas e obras que comprovam o fato de que a viola da gamba não desapareceu com o falecimento de Abel e que foi tocada por muito mais tempo do que provavelmente se acredita.

## **A viola da gamba e o movimento da Música Antiga**

Paralelamente às atividades dos últimos gambistas profissionais e amadores que adentraram o século XIX, iniciou-se o movimento do resgate da “Música Antiga”. Em Paris,

---

<sup>10</sup> Artigo completo disponível em: <https://rism.info/rediscovered/2017/01/19/karl-friedrich-abel-manuscripts-found-in-poland.html>. Acesso em 19 out 2022.

<sup>11</sup> Informações baseadas no texto do encarte do Cd *The 19th-Century Viol* produzido pelo gambista Thomas Fritsch. Alemanha: Coviello Classics, 2919.

Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) já começava a reviver obras musicais da Renascença e do Barroco. Em 1820 fundou a *Institution Royale de Musique Religieuse* que, a cada quinze dias, promovia concertos com a música vocal de Palestrina, Monteverdi, Josquin e Marenzio.

Em 1829 tem-se o marco da Paixão segundo São Mateus de J.S. Bach regida por Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) que foi um grande sucesso e causou forte impacto na época. Os concertos históricos organizados por François-Joseph Fetis (1784-1871) em torno de 1832-5 no Conservatório Real de Bruxelas tinham como meta executar a música de séculos passados com instrumentos originais. Porém, a maioria dos músicos que se dispunham a se apresentar com esses instrumentos possuía pouco conhecimento sobre como tocá-los. No caso específico da viola da gamba, geralmente eram os violoncelistas que empunhavam à viola e aplicavam uma abordagem fundamentada nos padrões estilísticos do século XIX. Auguste Tolbecque (1830-1919) escreveu que, anos mais tarde, o próprio Fétis admitira sua decepção com o empreendimento, embora continuasse entusiasmado com os instrumentos históricos (BOER, s. d, p. 3).

O que se buscou ao longo de 1800 foi revelar o patrimônio artístico musical que havia sido abandonado. O senso histórico do homem do século XIX encarava esse repertório “antigo” como um legado cultural da arte que cada geração poderia e deveria interpretar de acordo com o idioma estilístico vigente (AUGUSTIN, 1999, p. 15). A prática comum era o de buscar integrar os instrumentos dos séculos passados, principalmente as cordas, num aparato orquestral moderno. Imbuídos desse espírito Henry Saint-George (1866-1917) e Paul de Witt (1852-1925) buscaram inserir a viola da gamba em obras já existentes, agregando novas nuances sonoras. Saint-George acreditava que a viola da gamba deveria ser provida com um novo repertório para reintegrá-la à vida musical: “Tocar apenas a música antiga não é reviver o instrumento, mas simplesmente deixá-lo permanecer onde estava antes.”<sup>12</sup> (RUTLEDGE, 1991, p. 410)

Tornou-se uma prática o empréstimo de obras compostas originalmente para violino, viola ou violoncelo. Saint-George forneceu uma lista de composições “modernas” como: Largo de Odoardo Barri (1844-1920) e *Nocturnes* de J. W. Kalliwoda (nº 2, 3, 4, 6), ambas as peças para viola. Do repertório para violino, ele tomou emprestado a Dança Espanhola de M. Moszkowski e *Träumerei* de R. E Wuerst da Suíte Russa (RUTLEDGE, 1991, p. 414). Há vários relatos do violoncelista Paul de Wit se apresentando com uma viola original do luthier Vincenzo Ruggieri (1663-1719) tocando obras de compositores românticos como o *Consolation* 4 de Franz Liszt, *Romanze: Wartend* de Mendelssohn e *Abendlied* de Robert Schumann, sempre acompanhado pelo piano, nas suas turnês de concertos pela Europa entre 1883 e 1886 (BOER, s.d., p. 3-4).

---

<sup>12</sup> No original: *To play nothing but the old music is not to revive the instrument but to simply let it remain where it was before.*

O aumento da demanda de instrumentos históricos pelos colecionadores e músicos estimulou falsificações ou intervenções drásticas nos originais. Várias violas da gamba foram convertidas em violoncelos e uma grande quantidade sofreu “atualizações”. É preciso refletir sobre o fato da viola da gamba ter sido transformada numa espécie de instrumento híbrido com o violoncelo. Sua estrutura foi reforçada para aguentar a tensão maior das cordas de aço, foi introduzido um espigão, o braço foi encurtado, os trastes foram retirados para permitir glissando e vibrato – alterações e elementos típicos do gosto romântico. No que tange à mão esquerda, optou-se quase que exclusivamente pelo arco e técnica empregada no violoncelo, no século XIX, ignorando a técnica desenvolvida pelos gambistas do período barroco.

Desta forma Auguste Tolbecque (1830-1919), Joseph Werner (1837-1922), Edward John Payne (1844-1904), Henry Saint-George (1866-1917), Paul de Wit (1852-1925), Christian Döbereiner (1874-1961) dentre outros violoncelistas que proporcionaram a reintrodução da viola da gamba no cenário musical europeu, geralmente se apresentavam com violas originais, mas a maioria adaptada, reformada e tocada com a técnica e padrão estético musical do século XIX. A inflexão musical, os andamentos escolhidos, as dinâmicas e articulações seguiam o “gosto” romântico e o repertório era extremamente variado com combinações instrumentais inusitadas.



Figura 5 – Paul de Wit com sua viola original de Vincenzo Rugeri (1663-1719) que sofreu modificações como retirada dos trastes, inserção do espigão, modificação no estandarte e utilização da técnica e arco empregados no violoncelo. Fotografia desconhecida, cerca de 1925.

Ao mesmo tempo, quase que em um tempo paralelo, Arnold Dolmetsch (1858-1940) iniciou a sua revolução musical de forma modesta na Inglaterra. Comprava instrumentos modificados ou instrumentos originais danificados e os restaurava à sua forma original. Começou a buscar pelos “velhos” tratados e métodos reunindo uma bibliografia onde procurava resgatar as práticas de execução e técnicas mais aproximadas dos mestres do barroco. Estudou vários instrumentos, em 1920 começou a fabricar flautas doce e organizou festivais e cursos além dos vários concertos que realizava com seus filhos. Quase todos na família tocavam viola da gamba, inclusive a esposa Mabel. Duas de suas filhas, Hélène (1878-1924) e Nathalie (1905-1989), se destacaram mais fortemente como gambistas. Dolmetsch foi um dos fundadores da *Viola da Gamba Society* na Inglaterra estimulando o surgimento de novos adeptos à prática historicamente informada da viola da gamba e a criação de centros de formação.<sup>13</sup>

Foi nesse período, devido a um aumento na demanda por escolas que oferecessem formação acadêmica profissional para aqueles que buscavam capacitação nos instrumentos históricos, que o mecenas Paul Sacher e o gambista August Wenzinger fundaram a *Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça/Basiléia) em 1933. O objetivo principal era proporcionar uma abordagem das práticas interpretativas do ponto de vista histórico, teórico e prático. O debate entre a recuperação do antigo e a modernização da técnica permaneceu um tema central para essa geração de gambistas representada por Eva Heinitz (1907-2001), August Wenzinger (1905-1996) e Hannelore Mueller (1930-2021).

Dentre as principais questões propostas para reflexão e debate, a retirada do espigão, a técnica aplicada ao arco e o uso ou não dos trastes foram os temas principais. Wenzinger confiou nos mestres do passado abandonando o uso do espigão, retornou ao uso dos trastes de tripa e transmitiu seu credo como professor e cofundador da *Schola Cantorum Basiliensis*. Eva Heinitz e Paul Grümmer decidiram adotar os trastes por volta da década de 1950.

O movimento da “Música Antiga” na Europa atingiu grandes proporções, cruzou fronteiras e mares e chegou ao Brasil com os imigrantes europeus. Na década de 1940, no Rio de Janeiro o búlgaro Borislav Tschorbov e o austríaco Frederico Tirler, dentre outros, trouxeram em sua bagagem instrumentos cópias de época, partituras e fundaram um dos primeiros grupos dedicados à prática da “Música Antiga” no Rio de Janeiro: o Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC.

Frederico Tirler parece ter sido o primeiro gambista que temos conhecimento no estado do Rio de Janeiro. Chegou na capital em torno de 1943 e tornou-se dono de uma relojoaria no centro da cidade. Era um verdadeiro amante da música e na sua mudança trouxe uma viola da gamba. Anos mais tarde, Frederico convenceu seu irmão Herman a se mudar para o

---

<sup>13</sup> Maiores informações em *Dolmetsch on Line* disponível em: <https://www.dolmetsch.com/Dolworks.htm> e Augustin, 1999, p 16-17.

Brasil. Logo, em 1947, o engenheiro Herman desembarcava no Rio trazendo um pequeno cravo Neupert.<sup>14</sup> Nesse momento Frederico já estava casado com a alemã Helle Tirlir, um dos nomes mais importantes no ensino da flauta doce no país, que formou uma geração de flautistas no Rio de Janeiro (AUGUSTIN, 1999, p. 45). Esse cravo foi colocado na sala da casa de Frederico e sábado era dia de música em família e entre amigos. De acordo com relato de Eugen Ranevsky (1923-2012)<sup>15</sup>, Frederico usava cordas de metal e na foto observa-se o uso de micro afinadores no estandarte. Essa parece ter sido uma prática empregada no Rio de Janeiro até o final dos anos 1960.



Figura 7: Frederico Tirlir com sua viola da gamba. Fotografia desconhecida, c.1949. Fonte: arquivo pessoal Kristina Augustin.

## Conclusão

Na busca pela compreensão no desaparecimento da viola da gamba no cenário musical europeu verificou-se que ocorreu de forma gradual e que, em cada país, o abandono ou fim

---

<sup>14</sup> Depoimento de Renata Tirlir, filha de Herman Tirlir, concedido à autora em 03 jul. 2021.

<sup>15</sup> Entrevista concedida à autora, em 1998, para o livro *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*, 1999.

do uso do instrumento ocorreu de forma diferenciada, seja por questões políticas, pela mudança da estética musical ou até mesmo pelo “gosto” particular de um monarca.

Graças às pesquisas iniciadas na Europa em meados dos anos de 1990, constatou-se que a viola da gamba não desapareceu em 1787 com a morte de Carl Friedrich Abel. Ela possui uma história no século XIX, mesmo que não seja tão grandiosa como nos séculos anteriores. Na verdade, a tradição da viola da gamba nunca se extinguiu. Em vez disso, desfrutou de uma sucessão de “resgates históricos” que são o ponto distintivo de sua história no século XIX até meados do século XX.

Hoje, tem-se conhecimento de que um dos últimos gambistas profissionais na Inglaterra, foi o holandês Johannes Arnoldus Dahmen, que viveu até 1812, desmitificando a ideia do desaparecimento da viola da gamba com a morte de Abel. Outros profissionais, amadores e compositores que atuaram até cerca de 1840 foram descobertos comprovando o fato de que a viola da gamba foi tocada por muito mais tempo na Europa do que se acredita.

Porém, o século XIX concentrou três abordagens diferentes do instrumento, que coexistiram, mas pouco dialogaram entre si. A primeira foi a continuação da prática da viola da gamba por músicos amadores e alguns profissionais que permaneceram tocando a viola da forma tradicional, apreendida com os grandes mestres do barroco até meados de 1840. Porém, eram atividades privadas que não foram fortes o suficiente para exercer influência no cenário musical europeu.

A segunda prática foi o surgimento de uma nova geração de músicos e colecionadores que buscavam “atualizar” os instrumentos históricos originais às tendências de seu tempo (século XIX) modificando sua estrutura, empregando aspectos técnicos e interpretativos da prática musical romântica e adaptando obras de compositores do século XIX com o argumento de que estavam “modernizando” a viola da gamba e seu repertório.

E por fim, o interessante contraponto proposto por Dolmetch e seus seguidores que buscaram o caminho da prática historicamente informada. Ele reuniu em si próprio e em sua família várias atividades como performance, pesquisa, formação e construção de instrumentos contribuindo para o desenvolvimento e fortalecimento do movimento da Música Antiga na Europa que se alastrou com a criação de vários centros de pesquisa e ensino ao longo do século XX.

Frente a todas essas informações e às novas pesquisas em andamento no século XXI, estão sendo descobertas e revistas uma série de informações que vem contestando a inexistência de repertório e da impossibilidade dos gambistas da atualidade de executarem obras do período Romântico. Para os gambistas que quiserem adentrar nessa produção musical, hoje já dispõem de um repertório, mesmo que ainda pequeno, com arranjos do século XIX de peças de Schumann, Mendelssohn, Bartholdy e Liszt. Mas esse é só o início de uma longa pesquisa que, com certeza, trará ainda muitas surpresas.



## Referências

### Fontes Primárias

- AGRICOLA, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. Wittemberg: 1545.
- BURNEY, Charles. *A general History of Music from the Earliest to the presente*. v. IV. Londres : 1789.
- CORRETTE, Michel. *Méthode théorique and pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*. Paris: 1741.
- GIUSTINIANI, Vincenzo. *Discorso sopra la musica de suoi tempi*. Roma: 1628.
- JAMBE DE FER, Philibert. *Epitome Musical*. Lion: 1556.
- MERSENNE, Marin. *Harmonie Universelle, Livre qvatriesme des instrvments a chords*. Paris: 1636.
- ROUSSEAU, Jean. *Traité de la Virole*. Paris: 1687.
- SIMPSON, Christopher. *The Division Viol*. Editio Secunda. Londres: 1665.
- THOMAS, Mace. *Musick's Monument*. Londres: 1676.

### Outras referências

- AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.
- BOER, Johannes. *The viola da gamba and the nineteenth century*. Utrecht: s.d. Disponível em: [https://www.academia.edu/3769418/The\\_viola\\_da\\_gamba\\_in\\_the\\_19th\\_Century](https://www.academia.edu/3769418/The_viola_da_gamba_in_the_19th_Century). Acesso em: 19 out 2022.
- FRITZSCH, Thomas (dir.). *The 19th Century Viol Da Gamba*. Alemanha: Coviello Classics, 2019. 1 CD com encarte.
- HARDEMAN, Anita. *The French Connection: French influences on English music in Restoration England*. [S. l.]: Western Illinois University, 2013. Disponível em: [http://www.wiu.edu/libraries/music\\_library/Hardeman.pdf](http://www.wiu.edu/libraries/music_library/Hardeman.pdf). Acesso em: 19 out. 2022.
- HOFFMANN, Bettina. *The Viola da Gamba*. Paul Ferguson (trad.). Abingdon: Routledge, 2018.
- HOLMAN, Peter. Continuity and Change in English Bass Viol Music: the Case of Fitzwilliam Mu. MS 647. In: *The Viola da Gamba Society Journal*, v. 1, p. 20-50. 2007. Disponível em: <https://vdgs.org.uk/journal/Vol-01.pdf>. Acesso em: 19 out. 2022.
- HOLMAN, Peter. *Life after death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Woolbridge: The Boydell Press, 2010.
- LEE, Sidney (ed.). Thicknesse, Ann. In: *Dictionary of National Biography*, v. 58. London: Smith, Elder & Co, 1899.
- LUDWIG, Loren Monte. *“Equal to All Alike”: A Cultural History of the Viol Consort in England, c.1550-1675*. Tese de doutorado, Universidade de Virginia, 2011. Disponível em: <http://lorenludwig.com/wp-content/uploads/2014/01/Ludwig-Loren-Equal-to-All-Alike-A-Cultural-History-of-the-Viol-Consort-in-England-c.1550-1675.pdf>. Acesso em: 19 out. 2022.
- OTTERSTEDT, Annette. *Die Gambe*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- ROSENTHAL, Michael. “Thomas Gainsborough’s Ann Ford.” *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 4, p. 649-65, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3051317>.
- WRONKOWSKA, Sonia. Karl Friedrich Abel Manuscripts Found in Poland. In: *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, 2017. Disponível em: <https://rism.info/rediscovered/2017/01/19/karl-friedrich-abel-manuscripts-found-in-poland.html>. Acesso em: 19 out. 2022.

### Fontes das ilustrações

Figura 1 – Exemplo do uso da clave de sol na sonata [...] de Carl Friedrich Abel. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Viola\\_da\\_Gamba\\_Sonata\\_in\\_G\\_major%2C\\_WK\\_152\\_\(Abel%2C\\_Carl\\_Friedrich\)](https://imslp.org/wiki/Viola_da_Gamba_Sonata_in_G_major%2C_WK_152_(Abel%2C_Carl_Friedrich)). Acesso em: 19 nov. 2022

Figura 2 - Exemplo da primeira página do concerto [...] de J. G. Graun [...]. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Viola\\_da\\_Gamba\\_Concerto\\_in\\_A\\_minor%2C\\_GraunWV\\_A:XIII:14](https://imslp.org/wiki/Viola_da_Gamba_Concerto_in_A_minor%2C_GraunWV_A:XIII:14). Acesso em: 19 nov. 2022.

Figura 3 - Carl Friedrich Abel retratado pelo pintor [...] Thomas Gainsborough. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Karl\\_Friedrich\\_Abel\\_by\\_Thomas\\_Gainsborough.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Karl_Friedrich_Abel_by_Thomas_Gainsborough.jpg). Acesso em: 19 out. 2022.

Figura 5 – Paul de Wit [...]. Fotografia desconhecido, cerca de 1925. Disponível em: <https://www.imago-images.com/st/0059978706>. Acesso em: 19 out. 2022.

Figura 7: Frederico Tirlor [...]. Fotografia desconhecido, c.1949.  
Fonte: arquivo pessoal Kristina Augustin.