



A escrita idiomática para oboé na *Sonatina Bucólica* de Hubertus Hofmann: uma comparação com a versão para violino

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lúcius Mota
UFMS, luciusmota@gmail.com

Resumo: Neste texto se discuti-se a escrita para oboé da *Sonatina Bucólica* comparando ambas as versões de oboé e violino. Observa-se que o compositor seguiu a linha de escrita tradicional do oboé quando se compara sua maneira de compor com os tratados orquestrais. A comparação entre as duas versões da obra levou a tomada de decisões interpretativas da obra.

Palavras-chave: Hubertus Hofmann; escrita idiomática para oboé; sonatina para oboé; música brasileira; compositores teuto-brasileiros.

Hubertus Hofmann writing for oboe in the *Sonatina Bucólica*: a comparing with the violin version.

Abstract: In this text I will discuss the oboe writing in the *Sonatina Bucólica* by comparing both versions for oboe and violin. It's possible to see that the composer followed the traditional way of writing for oboe by comparing his way of composing with orchestration books. The comparing of both versions of the work led to interpretative decisions.

Keywords: Hubertus Hofmann; idiomatic writing for oboe; oboe sonatina; Brazilian music; German-Brazilian composers.

“Consegui fazer bonito”
Hubertus Hofmann, 2010.

Introdução

Neste texto discutirei a escrita idiomática para oboé na *Sonatina Bucólica* de Hubertus Hofmann (1929-2011). A obra existe em duas versões, uma para oboé e piano e outra para violino e piano. Uma comparação entre as duas permite vislumbrar que a escrita para oboé do compositor coincide com as características mais citadas em tradicionais livros de orquestração.

Hubertus Hofmann nasceu em Gotha, Alemanha, se mudou para o Brasil nos anos 1960. Enquanto outros compositores de sua geração, nascidos ou residentes no Rio Grande do Sul alcançaram algum renome no restante do Brasil, a obra de Hofmann raramente atravessou as fronteiras do sul do país, entretanto, sua presença na vida cultural de Porto Alegre foi marcante. Foi professor da UFRGS e pianista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre por muitos anos (HOFMANN; FREITAS, 2010).

Numa entrevista à Rádio da Universidade, o compositor fornece informações preciosas sobre sua vida: os anos duríssimos de sua infância durante a II Grande Guerra, sua



formação como pianista e professor em Berlim, da dramática situação da cidade no pós-guerra, de sua atuação profissional em Porto Alegre (HOFMANN, FREITAS, 2010).

Hofmann ingressou como professor na UFRGS em 1968. Na entrevista concedida a rádio diz que se dedicou a composição porque sentiu falta de música para os alunos e colegas tocarem:

Comecei a compor [...] nos primeiros anos de professor da universidade. Porque eu tive de repente contato com muitos instrumentistas que eram estudantes ou professores da UFRGS, e eu percebi que faltava música para nós (sic) [não] tocar sempre Bach, Beethoven [...] Eu comecei a compor para um clarinete, um piccolo, para grupo de cordas e assim adiante. (HOFMANN, FREITAS: entrevista, 2010).

A entrevistadora comenta então que Hofmann começou a compor por sentir a necessidade de uma renovação do repertório, no que o compositor concorda: “exatamente! E descobri que tem (sic) muito jeito e também satisfação em compor” (HOFMANN, FREITAS: entrevista, 2010). Ao final da entrevista o compositor afirma que já não compõe tanto. É curioso observar que o período de criação de Hofmann coincide com o período em que esteve ativo profissionalmente, particularmente durante o tempo no qual foi professor.

Hofmann era pianista e em torno de seu instrumento se encontra a maior parte de sua produção. Nela figuram, entre outras, seis sonatinas para piano e música de câmara, na qual o piano esta quase sempre presente. Entre as sonatinas para um instrumento e piano, além desta *Sonatina Bucólica*, há outras para viola e piano, flautim (flauta doce) e piano, flauta e piano além de um trio para flauta, clarineta e piano.

A editora Goldberg publicou parte substancial de sua obra. Poucas gravações comerciais de sua música estão disponíveis¹, recentemente a *Sonatina Breveaguda* para flauta doce e piano foi gravada (CARRIJO; LANDIM. 2011). Há ainda outras obras disponíveis em sítio de compartilhamento².

A bibliografia sobre o compositor encontrada não é vasta. As sonatinas para piano foram objeto de estudo do Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas³.

Duas versões

Uma vez que há duas versões da obra, as diferenças entre elas permitem que se tenha uma visão de como Hofmann explorou as particularidades de cada um dos dois instrumentos. Ambas as versões da *Sonatina Bucólica* foram publicadas em 2001, nas duas a parte do piano é rigorosamente a mesma.

A *Sonatina Bucólica* foi escrita em três movimentos. O primeiro deles está estruturado em cinco pequenas seções, cada uma com andamentos diferentes. A última seção é uma repetição ligeiramente modificada da primeira. O segundo movimento, com indicação *com fluência*, foi escrito em forma ternária, com uma seção central rápida, que pode ser considerada como um pequeno *scherzo* dentro de um movimento mais lento. O brevíssimo terceiro movimento, *Tempo de Marcha*, pode ser visto como uma coda à obra como um todo. A tessitura em geral permeia região média e aguda; o nível de dificuldade da obra é alto. Um aspecto marcante é o fato de que as frases musicais são curtas, o que permite ao oboísta respirar com tranquilidade.

O oboé segundo Hofmann

A opção de Hofmann em criar versões diferentes da obra demonstra sua preocupação em explorar as particularidades do oboé e do violino. O segundo e terceiro movimentos da obra são idênticos em ambas versões (naturalmente fala-se da questão da estrutura melódica, não do timbre do oboé e violino), por esta razão, o primeiro movimento será estudado em maior detalhe.

A mais evidente das alterações são as cordas duplas na versão para violino, que são utilizadas em apenas seis compassos do primeiro movimento. A primeira diferença marcante ocorre no compasso 9. O compositor opta por uma versão simplificada para o oboé em oposição à escrita algo virtuosística da versão do violino. Ora, não seria impossível executar no oboé a variante do violino neste compasso.



Ex. 1. Compasso 9, 1º movimento.

É interessante observar que este trecho é repetido ao final do movimento. No compasso 102 há uma reexposição do compasso 9. Entretanto, neste caso o oboé e violino tocam a variante do oboé deste compasso (Ex.2).



Ex.2. Compasso 102, 1º movimento, violino e oboé tocam a mesma versão do trecho.

No compasso 13, um Mi⁵ presente no violino foi omitido na versão para oboé. Há que se observar que em vários momentos da obra o compositor utiliza esta nota na versão para oboé. Trata-se aqui opção pelo timbre ou estilo de escrita? (Ex.3).

Ex.3. Compasso 13, 1º movimento Mi⁵ é omitido na versão para oboé.

Outra alteração significativa ocorre no compasso 80. A questão neste caso é a tessitura. Para evitar o Lá⁵ na versão do oboé, o compositor cria novamente uma variante da lição. Esta nota, o La⁵, faz parte da tessitura do instrumento e alguns compositores não hesitaram em utiliza-la, todavia, esta não é uma nota comumente encontrada no repertório tradicional do instrumento (Ex.4).

Ex.4. Compassos 79 e 80, 1º movimento. Variante do oboé evita La⁵.

No compasso 84, mais uma vez a versão do instrumento de sopro é ligeiramente mais ‘simples’, tecnicamente falando, do que a do violino. Outra vez, não seria impossível executar este trecho no oboé (Ex.5).



Ex.5. Compasso 84, 1º movimento: observe-se a versão mais simples do oboé.



A escrita para oboé em tratados de orquestração.

Por que Hofmann julgou necessário realizar uma versão ‘mais simples’ da *Sonatina Bucólica* para oboé em relação a do violino? Como se viu, com exceção das cordas duplas que, aliás, são raras, não seria impossível ao oboísta executar a obra utilizando a partitura do violino. Naturalmente, o La⁵ do compasso 80 seria o maior obstáculo, facilmente superado com uma pequena adaptação. Por que então foram realizadas as variantes das lições? Suponho que o compositor compreende o oboé dentro dos limites tradicionais de sua tessitura e de sua escrita.

Há nos livros de orquestração recomendações sobre os limites da técnica, ou da falta de agilidade técnica do oboé, quando comparado a outros instrumentos de sopro:

Los instrumentos de timbre nasal – oboes y fagotes - vista la particularidade que ofrecen de emitir el sonido por una lengüeta doble, tienen relativamente algo menos de movilidad y de flexibilidade de matices [...] los pasajes de carácter movido se les confía cuando duplican a las flautas, clarinetes o bien a los arcos, mientras que frecuentemente las frases o pasajes rápidos son confiados a las flautas o a los clarinetas solos. (RIMSKY-KORSAKOV, 1946, p:18).

E logo a frente o compositor russo afirma: “los acordes arpegiados y las frases ondulantes *legato* suenan bien en las flautas y clarinetes, pero no en oboes y fagotes” (RIMSKY-KORSAKOV, 1946, p:18).

Em outro tratado de orquestração, também se afirma que em relação aos outros instrumentos que a técnica do oboé não avançou muito nos primeiros 40 anos do século XX:

Esto se deve en parte a la circunstancia de que sólo desde hace muy poco tiempo el oboe ha sido tentado por la técnica del *jazz*, y, por conseqüente, no ha conocido – por esa potentíssima fuerza alteradora – la evolución, por ejemplo, del clarinete o de la trompeta (CASELLA; MORTARI, 1950, p:25).

Walter Piston concorda plenamente com os outros autores:

Generally speaking, fast slurred arpeggios and figuration are not recommended for the oboe, unless a special effect is intended. It is not that the oboe is incapable of this kind of virtuosity, **but rather that agility does not seem suitable to the double-reed tone**, at least in comparison with flutes and clarinets. (PISTON, 1955, p:154 grifo meu).

Curiosamente Casella e Mortari e Walter Piston retiram exemplos de obras de Maurice Ravel (1875-1937), justamente o compositor que mais avançou na escrita orquestral do oboé, elevando a exigência técnica ao limite do virtuosismo. Porém, há um consenso de que o oboé, um instrumento de palheta dupla, não possui caráter virtuosístico e que o virtuosismo, segundo Piston não é “adequado ao som de palheta dupla”. Hofmann, a se deduzir das alterações que fez nas duas versões da *Sonatina Bucólica*, parece concordar com as recomendações dos tratados e se atém à escrita tradicional do instrumento.

Para Hofmann a região da terceira oitava do oboé, chamada de região superaguda, não é idiomática. Esta poderia ser a razão pela qual o compositor optou por criar uma variante para evitar o La⁵. Os exemplos musicais deixam evidente que o compositor tende a evitar o que seria uma escrita virtuosística para oboé.

Uma possível interpretação da obra sob o ponto de vista de um oboísta

As variantes introduzidas por Hubertus Hofmann entre as duas versões levam a outra reflexão de ordem interpretativa: onde deve ser o clímax do primeiro movimento?

A seção do primeiro movimento com a indicação *Allegro jocos*, compassos 66 a 87, é o momento no qual, em minha opinião, ocorre o clímax do movimento. O ápice propriamente dito ocorre nos compassos 78 a 80. Na versão para violino a nota mais aguda se localiza no compasso 80, justamente onde o compositor fez a mais sensível alteração na escrita (Ex.4). Na versão para oboé a nota mais aguda é o F⁵#, nos compassos 67 e posteriormente no compasso 76 (Ex.6). Seria este o clímax da versão para oboé? Seria possível um clímax diferente entre as duas versões? Ou o oboísta deve reservar a maior intensidade dinâmica para os compassos 79 e 80? (Ex.4).



Ex 6. compassos 75-77, 1º movimento: a nota F⁵# é mais aguda na versão para oboé.

As indicações de dinâmicas nas partes do oboé e do piano podem ser uma ótima diretriz. No compasso 75 há duas indicações de dinâmica, *ff* para o oboé e *mf* para o piano. A dinâmica em *ff* ocorre no piano apenas no compasso 78, portanto, o piano aumenta sua intensidade e o oboé deve permanecer na dinâmica dos compassos anteriores. Desta forma,



ainda que a nota mais aguda da versão para oboé não esteja localizada neste compasso, este trecho é o clímax do movimento, em minha opinião.

Uma curva de dinâmica para o oboé e uma articulação expressiva pode ser utilizada na seção como um todo para ressaltar o efeito do clímax desejado. Nos compassos 66 a 68 a indicação de dinâmica é *f*, este trecho também é o mais desafiador sob o ponto de vista técnico. Optei por executar estes compassos com uma articulação em *tenuto* e com acentos. Nos compassos seguintes, 69 a 72, um *ostinato* do oboé na região média dialoga com a mão esquerda do piano. A indicação de dinâmica é *ff* para o piano. Uma vez que neste trecho o piano toca em sua região aguda e visando contraste com os compassos anteriores, optei aqui por nível de dinâmica abaixo do anterior e uma articulação em *quasi legato* (a corroborar para esta escolha, na versão para violino, este trecho está indicado *legato*, a mão esquerda do piano também possui indicação *legato*. Seria inclusive possível se pensar em utilizar neste trecho a versão para violino, e executar os compassos 69-72 em *legato*, criando assim uma terceira versão...). Nos compassos 75 a 81 retomo a dinâmica em *ff* e a articulação em *tenuto* e com acentos, ajudando assim a criar o clímax juntamente com o momento de maior movimentação do piano.

A maneira de coda

As diferenças entre as duas versões da *Sonatina Bucólica* permitem observar que para Hofmann o virtuosismo não é uma característica marcante do oboé. Por esta razão a versão para oboé é ligeiramente mais simples que a de violino. Uma questão extremamente relevante para os oboístas - nem sempre levada em conta pelos compositores - é onde e como respirar. Este problema certamente foi considerado por Hofmann uma vez que as frases são relativamente curtas permitindo que o instrumentista respire sem dificuldade.

A *Sonatina Bucólica* possui, a meu ver, grande interesse técnico e artístico e pode ser uma excelente soma ao repertório brasileiro para oboé. Em outras palavras e parafraseando o próprio compositor: Hofmann fez bonito.

Uma discussão em torno do título da obra, que faz alusão ao estilo pastoral, uma característica histórica e cultural do oboé, argumento desenvolvido por Burgess e Haynes, também poderia ser desenvolvida em outra ocasião. (BURGESS; HAYNES, 2004, p:216-236).



Referências

BURGESS, Geoffrey; HAYNES, Bruce. *The oboe*. New Haven: Yale University Press, 2004.

CASELLA, Alfredo; Mortari, Virgilio. *La tecnica de la orquesta contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

FARIAS, Maria Amélia de Benincá de; GERLING, Cristina Capparelli. *As sonatina para piano de Hubertus Hofmann*. Pôster. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/63435>>. Acesso em 26/01/14.

HOFMANN, Hubertus. Entrevista de Ana Laura Freitas, 28/03/2010. Programa Música em Pessoa. Porto Alegre. Rádio da Universidade. Disponível em: <<http://programamusicapessoa.blogspot.com.br/2010/05/hubertus-hofmann.html>>. Acesso em: 26/01/14.

_____. *Sonatina Bucólica para oboé e piano* Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais, 2001. Partitura.

_____. *Sonatina Bucólica para violino e piano* Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais, 2001. Partitura.

PISTON, Walter. *Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company, 1955.

Projeto DuoBrasil. Hubertus Hofmann, et al. Betiza Landim, Daniela Carrijo. Uberlândia, Compact Disc.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolas. *Principios de orquestracion: con ejemplos sacados de sus propias obras*. Tomo I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

Notas

¹ No obituário dedicado ao compositor no site da Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, se diz que foram gravados três CDs com obras do compositor. Disponível: <<http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2011/12/compositor-e-pianista-hubertus-hans-hofmann-morre-aos-82-anos/>>. Acesso em 20/01/14.

² A sonatina para flauta e piano n.2: disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x3VTdqPSIPM>>. Acesso em 20/01/14. *Grave, Gravíssimo*: disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4LxktwKR8gs>>. Acesso em 20/01/14. O próprio compositor executa sua *Melodia da Saudade*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Rrkcgq-gdk0>>. Acesso em 20/01/14.

³ Texto sobre 6 sonatinas para piano esta disponível: <http://www.ufrgs.br/gppi/pt-br/compositor/61/acervo/2>. Acesso em 20/01/14. Ainda no âmbito do GPPI, há um pôster dedicado a estas obras: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/63435/Poster_22827.pdf?sequence=2. Acesso em 20/01/14.