

250 ANOS DE MÚSICA BRASILEIRA NO CONTRABAIXO SOLISTA:

ASPECTOS IDIOMÁTICOS DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL

por Fausto Borém

RESUMO

Os 500 anos do "descobrimento" do Brasil nos chamam a atenção para o fato de que os programas de recitais quase nunca são representativos dos cerca de 250 anos de música de tradição escrita em nosso país. A transcrição musical se revela, então, como ferramenta estratégica de acesso, ampliação e divulgação desse repertório, ao mesmo tempo, rico e desconhecido. Este estudo discute os aspectos idiomáticos em um conjunto de transcrições para o contrabaixo solista, apresentado em recital-palestra na *1999 International Society of Bassists Convention* (1 de junho, 1999, Iowa City, EUA). Esse estudo inclui diversos períodos (pré-clássico, clássico, romântico, nacionalista) e estilos (erudito e popular, sacro e profano) da música brasileira, onde há carências na literatura do contrabaixo e aponta para uma possível elaboração de princípios idiomáticos da transcrição musical que, eventualmente, seriam aplicáveis a outros instrumentos e seus repertórios.

1 - INTRODUÇÃO:

500 anos do "descobrimento" do Brasil. Do lado de cá do Equador, a música nativa já existia há muito e, pela tradição oral, tem chegado às nossas partituras pela transcrição pioneira de Jean de Léry, pela curiosidade viajante de Villa-Lobos, na análise antropológico-musical de Helza Camêu, na voz da MPB de Marlui Miranda e nos novos timbres instrumentais-acústicos do grupo Uakti. Já a música brasileira de tradição escrita, européia de berço, ainda não completou seus supostos 250 anos e continua a ter seu traço mais remoto na cantata acadêmica baiana *Herói, egrégio, douto, peregrino* de 1759/1760, de suposta autoria do Padre Caetano Mello de Jesus (APPLEBY, 1983, p.12). Essa obra foi assim batizada pelo musicólogo Paulo Castagna (Unesp), quem restaurou e editou-a na sua formação original (voz, dois violinos e baixo), a partir de pesquisa iniciada por Alberto Lamego em 1923 (CASTAGNA, [s.d]) e que serviu de base para a transcrição livre para contrabaixo e cravo aqui mencionada.

Do lado de lá do Equador, cerca de meio século depois de 1500, ganha forma a família do violino para, gradativamente, substituir a família das *violas da gamba* e da *braccio* e ocupar definitivamente o núcleo da orquestra sinfônica, chamando, para si, a atenção dos compositores

no desenvolvimento de uma escrita revolucionária no repertório musical. Mas o contrabaixo, inconstante na sua multiplicidade de nomes, formas, tamanhos, tipos de arco, número de cordas e afinações (BORÉM, 1995), não teve a mesma atenção que tiveram as outras cordas orquestrais e só viu surgir obras originais importantes para seu repertório solista no século XX. Se W. A. Mozart e F. J. Haydn escreveram, respectivamente, uma ária concertante e um concerto para o *violone* de afinação vienense (BORÉM, 1993, p.3), foi somente com a *Sonata for Double Bass and Piano* de Paul Hindemith, que surge, em 1949, a primeira obra significativa de um grande compositor para o contrabaixo solista. No Brasil, apesar dos indícios de um concerto de 1898 de Leopoldo Miguez (QUEIROZ SANTOS, citada por ARZOLLA, 1996, p.4), ainda é pioneira a *Canção e Dança* de Radamés Gnattali, de 1934. Mas trata-se de obra isolada no tempo, pois o desenvolvimento desse repertório no Brasil, levantado por RAY (1996), somente toma corpo na década de 80.

Enquanto as discussões sobre as práticas de performance da música européia têm, de certa forma, aproximado teoria e prática (como nos trabalhos de Donington, Le Huray, Harnoncourt, Norrington, Hogwood e outros), o vácuo entre a musicologia e a performance da música brasileira ainda resiste, especialmente no período colonial. Há, de um lado, o conformismo dos intérpretes, acomodados na tradição da estética romântica e, do outro, o receio gerado pela falta de fontes de referência nacionais para a performance, equivalentes aos tratados de François Couperin, Johann. Joachim Quantz, Michel Corrette, Leopold Mozart etc. Em que pese que a importância desses tratados que, não só podem, como devem ser considerados para o nosso repertório mais antigo, há ainda, como dificuldade maior, uma escassez e/ou indisponibilidade do nosso repertório que impede a experimentação e adaptação de cânones da prática instrumental e vocal tradicionais do barroco e classicismo.

O convite para a apresentação de um recital-palestra na *1999 International Society of Bassists Convention* (1 de junho, 1999, Iowa City, EUA), representativo da cultura musical brasileira, motivou-me a transcrever diversas obras que, juntamente com alguns originais,

resultou no programa *Three Centuries of Brazilian Music on the "Contrabaixo"*¹. Os critérios adotados neste trabalho, incluindo a seleção das obras, partiram da observância de uma amostragem panorâmica e qualitativa do repertório, bem como de uma avaliação de seu potencial transcritivo nos novos instrumentos. Após a experimentação das transcrições com musicistas de reconhecido nível técnico-musical, seguiu-se à correção e edição das partituras e partes.

A seguir, é apresentado uma análise de alguns aspectos idiomáticos deste conjunto de transcrições sem pretender, no entanto, um escrutínio de todos os procedimentos empregados, que mereceriam um estudo mais longo e aprofundado.

2- ALGUNS ASPECTOS DA TRANSCRIÇÃO IDIOMÁTICA:

Além da prática mais habitual de (1) transcrição somente da parte solista para um instrumento de timbre e tessituras próximos, como no caso da *Elegia* de Henrique Oswald (de violoncelo para contrabaixo), a busca de variedade tímbrica pode resultar em alterações mais substanciais como (2) mudança entre famílias de instrumentos, como na *Valsa Declamada* de Mignone (de fagote solo para contrabaixo solo), (3) mudança de registros, como nos *Quatro cânones para duas flautas doce em Dó e Fá* também de Mignone (re-instrumentados para fagote e contrabaixo), (4) redução dos meios instrumentais em grau variável, como no *Salve Sancte Pater* do Padre João de Deus de Castro Lobo (de orquestra clássica com quarteto de vozes solistas para contrabaixo e cravo), na *Ária e Martelo* das *Bachianas Brasileiras N.5* de Villa-Lobos (de octeto de violoncelos e soprano para contrabaixo e piano), e no *Burrico de Pau* de Carlos Gomes (de quarteto de cordas para contrabaixo e piano) e (5) ampliação dos meios

¹ *Ária da Cantata Herói, egrégio, douto, peregrino* (1759/1760) referida acima, *Salve Sancte Pater* do Padre João de Deus Castro Lobo (1794-1832), *Elegia* (1898) de Henrique Oswald (1857-1931), *O Burrico de Pau* (1894) de Carlos Gomes (1836-1896), *Bachianas Brasileiras N.5* (1945) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Na Glória* (1950) de Raul de Barros (1915), *Valsa declamada* (1981) e *Quatro Cânones Brasileiros* de Francisco Mignone (1897-1986), *Fantasia Sul-América* (1985) de Cláudio Santoro (1919-1989), *Tributo a Tom Jobim* (1994) de Hermínio de Almeida (1960), *Lucíferez* (1994) de Eduardo Bértola (1949-1996), o *Andante* da *Sonata for Double Bass* (1996) de Andersen Viana (1962) e *Ten Miniatures for Double Bass and Clarinet* (1996) de Henrique Dawid Korenchandler (1948).

instrumentais como no choro *Na Glória* de Raul de Barros (de melodia cifrada em *songbook* para flauta, contrabaixo e pandeiro) e no *Tributo a Tom Jobim*, sendo essa última peça arranjada por Hermínio de Almeida (de melodia cifrada em *songbook* para violino, contrabaixo e piano).

Na transcrição da *Ária* da cantata pré-clássica *Herói, egrégio* (1759/1760), o professor e intérprete de cordas tem ampla oportunidade de experimentação com técnicas comuns nesse período "quase-barroco" da música brasileira, como (1) pequenas alterações rítmicas, decorrentes da mudança do meio voz (com texto) para instrumento (sem texto), (2) *notes inégales* (veja Ex.1), especialmente em graus conjuntos ligados dois a dois, (3) *messa di voce* ou *enflé* (veja Ex.1) em notas de média e longa duração (especialmente síncopes), (4) dinâmicas em patamares e ecos (veja Ex.1), que podem ser valorizadas com mudança de oitava, (5) inflexões da dinâmica não escritas na partitura, decorrentes das progressões harmônicas (tensões gradativas das funções de tônica, subdominante, dominante e acordes mais distantes, como a sexta napolitana) e melódicas (a ênfase em ornamentos e notas dissonantes) e (6) a realização de um fraseado com respirações mais frequentes, mais fragmentado e com maior valorização de pequenos motivos, observando-se que a quadratura do classicismo ainda não havia se firmado e o prolongamento harmônico e agógico do romantismo estava ainda mais distante.

A transcrição para contrabaixo e cravo da antífona *Salve Sancte Pater* (início do século XIX) do Padre João de Deus de Castro Lobo (a partir de restauração de Aluízio José Viegas) procura realçar diversos elementos do período clássico, encontráveis nos nossos compositores coloniais, como (1) a simetria acoplando material temático e dinâmica, (2) utilização de elementos da escola orquestral de Mannheim: os arpejos "foguetes" ascendentes, os *crescendi*, o "solução" do *Sturm und Drang* (veja Ex.2), (3) o diálogo operístico (veja Ex.2) e (4) idiomas cadenciais do classicismo (veja Ex.2).

Herói, egrégio *Andante comodo*

21

messa de voce

(forte) *f* *eco (piano)*

26

p *notes inéguas* *f*

Ex.1: Aria (*Herói, Egrégio*)

Salve Sancte Pater *"solução"*

17

tr

diálogo operístico *cadenza e cadência clássicas*

Ex.2: *Salve Sancte Pater*

Os *Quatro Cânones para Duas Flautas Doce em Dó e Fá* (1976) receberam, na versão para contrabaixo e fagote, um tratamento virtuosístico a partir do nível para iniciantes pretendido no original. Sob esse enfoque, a transcrição dessa peça envolveu (1) expansão de registros (por deslocamento de oitavas), (2) inclusão de efeitos (*glissando*, *pizzicato* versus arco, mudanças de articulação, acordes cadenciais) e (3) inversão da ordem de apresentação dos movimentos III (*Moderato, porém muito decidido*) e IV (*Com graça infantil*). A sugestão do caráter expressivo foi acentuada na interpretação, como (1) no sabor da rítmica nordestina sugerida pela escala mixolídia, (2) no contraste entre os acentos e *staccatos* rápidos e (3) na imitação dos baixos do violão seresteiro nos *pizzicatos* do contrabaixo.

As transcrições musicais são uma ferramenta com grande poder de aproximar os idiomas erudito e popular e, mesmo, realçar seu conteúdo cultural. No choro *Na Glória* (1950), o texto original, que faz citações à *Canção do Expedicionário* e à *Marcha Nupcial* de Mendelssohn (como referências ao quartel militar e à igreja do bairro Glória no Rio de Janeiro) convive com o contraponto imitativo (veja Ex.3). Já em *Tributo a Tom Jobim*, o arranjador Hermínio de Almeida invoca uma batucada de samba nos *glissandos* do violino (cuíca), harmônicos *al talone* do contrabaixo (tamborim) e nas mãos esquerda (surdo) e direita (agogô) do piano.

Fl. 65

Cb.

contraponto imitativo
(*Canção do Expedicionário*)

contraponto imitativo
(*Marcha Nupcial*)

Pnd.

Ex.3: *Na Glória*

tr tr

Se a *Ária das Bachianas Brasileiras N.5* (1945) pode ser considerada a peça brasileira que provavelmente recebeu o maior número de transcrições, o segundo movimento *Dansa (Martelo)* é raramente ouvido, em parte devido às dificuldades técnicas da parte solista (voz) e do acompanhamento (oito violoncelos). Nessa versão para contrabaixo e piano, a eficiência da transcrição foi garantida (1) por meio de ocasionais simplificações das linhas da textura extremamente contrapontística (contendo às vezes oito vozes!) reduzidas para o piano e (2) por meio de alternativas da técnica não convencional do contrabaixo como na rápida sequência de intervalos de quartas no agudo do instrumento, solucionada com fôrmulas sucessivas de *capo tasto*, conectadas pela "técnica do caranguejo" (veja Ex.4; Cf. *crab technique* em RABBATH, 1984, v.3, p.91).

*solução para os "relinchos" do burrico:
som áspero nas apojaturas agudas do contrabaixo
finalizando em harmônicos que reverberam*

melodia temática nos harmônicos naturais do contrabaixo

Ex.6: O Burrico de Pau

3- CONCLUSÃO:

Especificamente em relação ao contrabaixo, o processo de transcrição do conjunto de obras do recital *Three centuries of brazilian music on the double bass* permitiu (1) a ampliação do repertório do instrumento dentro de uma temática específica e carente, (2) o contato de contrabaixistas com compositores representativos de diversos períodos da história musical brasileira, (3) a experimentação, adaptação e desenvolvimento de técnicas instrumentais específicas, (4) a experimentação de práticas de performance específicas dos diversos períodos estilísticos, normalmente ignoradas no repertório brasileiro e (5) a criação de modelos idiomáticos que poderão servir, posteriormente, como referências para compositores, professores e alunos de composição. Levado adiante, esse estudo apontaria para uma possível sistematização de princípios idiomáticos da transcrição musical que, eventualmente, seriam aplicáveis a outros instrumentos e seus repertórios.

Numa visão mais ampla, transcrição musical revela-se como ferramenta estratégica de acesso, ampliação e divulgação de parte do repertório brasileiro que se mostra, ao mesmo tempo, rico e desconhecido. Mais do que isto, torna-se uma importante alternativa para o performer e professor de instrumentos brasileiros na abordagem de um dilema cotidiano: a realização de programas de recital que (1) incluam os diversos períodos (do colonial ao

contemporâneo), (2) que integrem a tradição erudita e a popular, a música sacra e a profana e (3) que ofereçam uma diversidade de timbres e formações instrumentais, que lhes dê opções para escapar ao quase obrigatório acompanhamento do piano.

BIBLIOGRAFIA:

- ALMEIDA, Hermínio de. *Tributo a Tom Jobim*. Belo Horizonte: ed. autor, 1994. (edição eletrônica)
- APPLEBY, David. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas, 1983.
- ARZOLLA, Antônio Roberto Rocca dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro, 1996 (Dissertação de mestrado, UniRio)
- BARROS, Raul de. *Na Glória*. Arr. clarineta e fagote de Fausto Borém. Belo Horizonte; ed. transcritor, 1985. (manuscrito)
- BORÉM, Fausto. A Brief history of double bass transcriptions. *Bass World, The Journal of the International society of bassists*. Dallas, EUA.vol.21, n.2, 1996, p.8-16.
- _____. Pequena história das transcrições musicais. *Polifonia*. São Paulo, vol.2, 1998, p.17-30.
- _____. Improvisação na música de Bach. *Revista da Associação Brasileira de Contrabaixistas*. São Paulo, v.1, n.1, maio, 1993, p.3-11.
- _____. Perfect partners [: a composer-performer collaboration in Andersern Viana's Double Bass Sonata]. *Double Bassist*. London, England. Spring, n.8, 1999, p.18-21.
- _____. Contrabaixo para compositores: Uma análise de pérolas e pepinos da literatura solística, de câmara e sinfônica. In: *ANAIS DO VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música*. João Pessoa, maio, 1995, p.26-33.
- CASTAGNA, Paulo, ed. *Herói, egrégio, douto, peregrino; cantata acadêmica*. São Paulo: ed. transcritor, [s.d]. (edição eletrônica)
- DONINGTON, Robert. *Baroque music; style and performance: a handbook*. New York: W. W. Norton, 1982.
- DOURADO, Henrique Autran. *O Arco dos instrumentos de cordas*. São Paulo: Edicon, 1998.
- GOMES, Carlos. *Quarteto em ré*. São Paulo: [s.n.], [s.d.]. (manuscrito)
- HURAY, Peter le. *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- LOBO, Pe. João de Deus de Castro. *Salve sancte pater*. Ed. Aluizio José Viegas. Música Sacra Mineira. Rio de Janeiro: Funarte, [s.d.].
- MARCONDES, Marco Antônio, ed. *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.
- MIGNONE, Francisco. *Quatro cânones para duas flautas doce em Dó e Fá*. São Paulo: Musicália, 1976.
- _____. Valsa declamada (o viúvo). In: *16 valsas para fagote solo*. Pref. Noel Devos. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- OSWALD, Henrique. *Elegia*. Rio de Janeiro: Bevilacqua, [s.d.].
- RABBATH, François. *Nouvelle technique de la contrebasse, méthode complète et progressive en trois cahiers*. 3 v. Paris: Alphonse Leduc, 1984.
- RAY, Sonia. *Catálogo de obras eruditas brasileiras para contrabaixo*. Apres. Maria de Lourdes Sekeff. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas brasileiras n.5: aria (cantilena), dansa (martelo)*. New York: Associated Music, 1947.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**