

O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de *pizzicati*, harmônicos, *vibrati* e referências aos gêneros da música popular

Fausto Borém
Escola de Música da UFMG
e-mail: fborem@ufmg.br
web: www.musica.ufmg.br/~fborem

Sumário:

Estudo sobre os problemas de realização e práticas de performance do contrabaixo no repertório orquestral. Inclui contextualização histórica, discussão de exemplos e utilização de diversos tipos de *pizzicato*, harmônicos naturais e artificiais, *vibrato* e referências aos gêneros da música popular nesta literatura.

Palavras-Chave: contrabaixo, práticas de performance, performance musical, repertório orquestral, composição musical.

1- Introdução

A tradição dos instrumentistas dedicarem a maior parte de seu tempo à prática individual e aos ensaios parece explicar, em parte, a carência de uma bibliografia escrita por eles, as maiores autoridades que são em seus instrumentos musicais, sobre suas práticas de performance. Muitos dos detalhes e sutilezas da realização musical ainda são fragilmente preservados pela transmissão oral do conhecimento, seja no contexto solístico, de câmara ou orquestral e não chegam aos compositores como um conhecimento uniforme ou consolidado.

Os tratados de orquestração têm sido importantes fontes de informação sobre a escrita idiomática do contrabaixo. Entretanto, muito pouco mudou desde a histórica contribuição de Berlioz (1855). O grande desenvolvimento da técnica do contrabaixo a partir da Segunda Guerra Mundial não foi absorvido pela área de composição, predominando ainda uma visão pedagógica muito restrita da sua escrita idiomática.

No Brasil, esta imagem negativa pode ser exemplificada no enciclopédico livro *A divina música ao alcance de todos*, no qual César Pinto utilizou um “método didático” para leigos cujos objetivos incluía “difundir o que existe de poético, romântico, estético e cultural” Neste livro, que ainda reflete o pensamento romantizado da bibliografia brasileira sobre música, o contrabaixo é descrito como um instrumento que “não pode traduzir impressões humanas, nem interpretar por si só uma melodia expressiva” (Pinto, 1945, p.51) e cujo repertório lembrado pelo autor para o Capítulo 7 - “Solos e passagens interessantes de instrumentos orquestrais”, se reduz ao *Scherzo* da *Quinta Sinfonia* de Beethoven (Pinto, 1945, p.77-82).

Este artigo tem como objetivo diminuir a lacuna sobre o potencial composicional e interpretativo do contrabaixo orquestral. Discute-se, a seguir, algumas das práticas de performance do contrabaixo erudito e popular menos conhecidas, como a realização dos diversos tipos de *pizzicato*, harmônicos, *vibrato* e referências aos gêneros da música popular.

2- Questões na realização de *vibrati* e cordas soltas

No período barroco e clássico, a escolha das tonalidades do repertório das cordas orquestrais pelos compositores levava em conta a afinação das cordas dos instrumentos. Por isto mesmo, utilizavam poucos sustenidos ou bemóis e, intencionalmente, contavam com o brilho natural das cordas soltas como um recurso composicional.

O *vibrato* era considerado um tipo de ornamento nos tratados do período barroco (Tartling, 2000), e por isso não era usado como um procedimento expressivo contínuo. Estas e outras “práticas de performance históricas”, comuns nas orquestras especializadas em repertórios barrocos e clássicos, têm influenciado mesmo as orquestras tradicionais, como a orquestra Sinfônica de Baltimore, EUA (Borém, 1982), mas a maioria das orquestras sinfônicas modernas ainda não estão atentas a este detalhe e, assim, a utilização do *vibrato* e de cordas soltas dependerá da abordagem musical de cada maestro.

A estética do período Romântico e seus desdobramentos no século XX levaram os compositores a explorar cada vez mais os recursos expressivos e utilizar uma gama muito maior de tonalidades, diminuindo a importância das cordas soltas. Nesse contexto, são pertinentes e planejáveis, de acordo com a intenção emocional, as diversas gradações do *vibrato*, seja ele contínuo ou progressivo, mais intenso ou menos intenso e, mesmo, sua ausência intencional no início ou final de uma frase como, por exemplo, no *recitativo* no início do Mov. IV da *Sinfonia N.9* de Beethoven.

As cordas soltas servem como um excelente recurso durante ensaios e concertos para facilitar passagens rápidas ou garantir a afinação do naipe em notas de apoio ou de finalização de frases. Entretanto, como reverberam mais que as cordas presas, as cordas soltas devem ser utilizadas com cautela, para que sua maior intensidade e timbre mais aberto não fragmentem a linha melódica ou linha de acompanhamento.

Do ponto de vista da física acústica, os componentes do *vibrato* são a amplitude, a taxa e o timbre (Gillespie, 1996; Kazez, 1987), mas somente os dois primeiros são perceptivelmente controlados pelo instrumentista. A amplitude do *vibrato* está relacionada à variação da frequência e depende da amplitude do arco percorrido pelo conjunto braço-punho-dedo. A taxa do *vibrato* (também chamada de velocidade do *vibrato*) está relacionada ao número de oscilações por segundo do conjunto braço-punho-dedo em torno de uma nota, sendo que nas cordas orquestrais, geralmente oscila entre 6 e 12 vibrações por segundo. A combinação das diversas gradações de amplitude e taxa do *vibrato* e sua introdução ou interrupção, abrupta ou gradativa, pode reforçar, ou mesmo, determinar a atmosfera ou caráter musical de um trecho. Assim um *vibrato* mais rápido e mais estreito pode sugerir tanto o nervosismo ou tensão em notas longas do repertório expressionista, como também vivacidade e brilho em notas mais curtas do repertório barroco, por exemplo. Já um *vibrato* mais rápido e mais amplo pode tornar um clímax de uma passagem do repertório romântico mais caloroso ou envolvente. Um *vibrato* mais lento e menos amplo pode tornar um trecho mais intimista ou contribuir para colorir um *enflé* no repertório barroco. Aproximando-se de um efeito de distorção sonora, um *vibrato* muito lento e muito amplo pode ser desejável, por exemplo, em uma obra do repertório da segunda metade do século XX. A ausência de *vibrato* também passou a ser explorada como um recurso timbrístico, especialmente a partir da segunda metade do século XX, e sua indicação pelos compositores muitas vezes aparece com indicações diversas (*senza vibrato*, *som liso*, *som branco*, *white sound*, *no vibrato*).

Quando se opta pela utilização da corda solta (seja por razões de intensidade, de timbre ou para facilitar a afinação) e há necessidade de *vibrato*, pode-se utilizar o recurso do *vibrato em corda solta*, obtido pelo *vibrato* do primeiro dedo com um pouco de pressão e grande amplitude sobre o início da corda junto à pestana, como, por exemplo, no terceiro dos *Quatro momentos musicais* de Ernani Aguiar (Ex.1). Procedimentos alternativos como vibrar uma corda solta por simpatia, geralmente vibrando a mesma nota uma oitava acima, ou fazendo o movimento de *vibrato* sobre o tampo do contrabaixo enquanto se toca a corda solta não apresentam resultado satisfatório.

Ernani Aguiar- Quatro momentos N.3

The musical score is for a contrabass part in 2/4 time, marked with a tempo of approximately 84. It begins with a dynamic of *f* and a *pizz. atrás do cavalete* instruction. The first four measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating pizzicato. The final two measures show a melodic line with an *arco* instruction and a *vibrato em cordas soltas* marking.

Ex.1 – Pizzicati atrás do cavalete e utilização de vibrato em cordas soltas no contrabaixo.

Ocasionalmente, em obras com referências aos estilos populares, pode-se recorrer ao *slide vibrato* (ou *funk vibrato*; Patitucci, 1990, p.14), cuja amplitude é muito maior devido ao rápido e amplo deslocamento lateral ao redor de uma nota, e não pivotante, do dedo vibrante sobre o espelho.

3- Questões na realização do *pizzicato*

Entre os membros da família do violino, foi o contrabaixo, devido à sua grande caixa de ressonância e registro grave, o instrumento que desenvolveu mais variedades de *pizzicato*, seja quanto ao estilo, articulação, timbre ou intensidade. O *pizzicato* mais praticado pelos músicos eruditos é feito com um dedo sozinho (geralmente o indicador) ou dois dedos juntos (geralmente o indicador e o médio) da mão direita em um movimento arredondado do braço mais perpendicular ao espelho, com a mão afastando-se do tampo. Já entre os músicos populares, há diversos tipos de *pizzicato*, sendo os mais utilizados para acompanhamentos realizados com um movimento do dedo indicador ou os dedos indicador e médio juntos. O movimento é mais tangencial à corda e pode incluir o movimento do conjunto punho-dedos. Pode ainda ser realizado continuamente com um dedo só (o indicador) ou alternando-se dois dedos (mais raramente, três dedos: o indicador, o médio e o anular), numa técnica que é particularmente notável em contrabaixistas de jazz. Quando há necessidade de uma maior definição sonora ou maior intensidade no *pizzicato*, a abordagem popular, embora incompreendida (e não aceita) por muitos maestros e instrumentistas eruditos, é mais eficiente. Algumas vezes, pode-se realizar o *pizzicato* com o polegar da mão direita como no *pizzicato* reverso, ou com todos os demais dedos a parte para dar o efeito de *rasgueado* do violão flamenco, seja para facilitar passagens com cruzamentos de cordas não adjacentes, com em seqüências de oitavas em *pizzicato*, à maneira de acompanhamento tradicional da técnica do violão.

Algumas vezes, os compositores se esquecem de avaliar o tempo mínimo para a troca entre *arco* e *pizzicato*, o que exige decisões como interromper o final da linha anterior (dependendo da importância das notas no contexto geral da orquestra) ou criação de *divisi* dentro do naipe para que nenhuma linha seja prejudicada. Algumas vezes é possível realizar o *pizzicato* em corda soltas com a mão esquerda para evitar esta interrupção ou para facilitar passagens muito rápidas. Algumas vezes, o *pizzicato* é escrito para ser intencionalmente tocado com a mão esquerda, como em texturas em que o arco está ocupado fazendo outra voz, como na *Varição IV do Concerto para Cordas* de Alberto Ginastera (Ex.2).

A. Ginastera - Concerto para Cordas, Var. IV
Allarg. sino al fine

The musical score shows a contrabass line with a *pizzicato* section followed by an *arco* section. The *pizzicato* part consists of a series of chords, and the *arco* part features a melodic line with a *divisi* marking.

Ex.2 – Pizzicato e arco simultâneos no contrabaixo.

Numa situação extrema de alternância repetida entre arco e *pizzicato*, pode-se optar por uma pegada do arco não convencional em que o arco fica preso somente pela palma da mão direita, enquanto que as pontas de todos os dedos ficam livres, permitindo assim a realização simultânea do arco e do *pizzicato*, o que soluciona passagens como o acompanhamento na *Valsa* de *A História do Soldado*, em que Stravinsky, simula dois instrumentos no contrabaixo (Ex.3).



Ex.3 – Alternância entre arco e pizzicato no contrabaixo.

Os *pizz. Bartok* (também chamados de *snap pizz.* na música popular), são realizados com maior precisão levantando-se a corda entre o polegar e o indicador e soltando-a contra o espelho. Por isso, é mais eficiente nas dinâmicas mais intensas e depende muito da regulagem da altura das cordas (quanto mais baixas, mais fáceis nas baixas dinâmicas). A técnica de levantar a corda com um dedo apenas, ainda comum nas orquestras, é pouco precisa, especialmente em trechos mais longos.

A técnica de *pizzicato* pode ser combinada com a técnica de harmônicos naturais, como no *Castelo de Barba Azul* de B. Bartok (Ex.4). Entretanto, para compensar sua pequena intensidade, os mesmos devem ser tocados com um ataque mais definido, ênfase que pode ser obtida com uma mão direita mais incisiva e mais próxima do cavalete.



Ex.4 – Pizzicati em harmônicos naturais no contrabaixo.

Uma questão geralmente negligenciada no contrabaixo orquestral é a duração de seus *pizzicati*. Na maioria dos estilos de acompanhamento, é tradição deixar ressoar o *pizzicato* até que o som desapareça ou até a articulação da próxima nota. Assim, muitas vezes a interpretação de uma semínima ou de uma colcheia resulta na mesma coisa, o que pode ser uma opção de interpretação do maestro. Somente no século XX é que começa a aparecer a indicação “deixar vibrar” (*laissez vibrer* ou *let it ring*). Por isso, é importante para o contrabaixista realizar a pausa de mão esquerda, quando quiser dar uma duração precisa ao *pizzicato*.

Berlioz, na *Marcha do Cadafalso* da *Sinfonia Fantástica*, foi um dos primeiros compositores a explorar o *divisi* dos contrabaixos em *pizzicato*. Neste contexto, sua articulação e acordes resultantes ficam mais claros se for utilizada uma técnica de *pizzicato* mais próxima do que é utilizado na música popular, em que a mão direita fica mais próxima ao cavalete e o ataque soa mais percussivo. Alguns compositores exploram o *pizzicato* em todos os registros do contrabaixo, como é o caso de Zimmermann em *Eclesiastical action*, o que demanda um *vibrato* mais intenso para ampliar sua difícil reverberação no registro agudo (Ex.5).



Ex.5 – Pizzicati nos diversos registros do contrabaixo.

4- Questões na realização dos harmônicos naturais e artificiais

A realização de harmônicos (naturais e artificiais) é um dos procedimentos da literatura orquestral do contrabaixo menos compreendidos por contrabaixistas e maestros. Parte da confusão tem origem nas diferentes e ambíguas notações de harmônicos ao longo da história da música. Muitas vezes os harmônicos são notados de uma maneira na partitura e de outra na parte do contrabaixo, o que dificulta a comunicação entre o maestro e os instrumentistas. No período

clássico, até pelo menos Beethoven, havia a prática dos compositores anotarem as frases agudas de instrumentos graves solistas como o violoncelo e o *violone* na clave de sol, uma oitava acima do que realmente deveriam ser lidos (Glöckler, 2002, iv; ver também c.1 da parte de piano na p.1). Como o *violone* e o contrabaixo são instrumentos transpositores e soam uma oitava abaixo do que está escrito, o som real nestes casos equivale a duas oitavas abaixo do que está escrito. Confusão semelhante ocorre em relação à notação dos harmônicos e por isto, muitas vezes, aparece a indicação de *oitava real* (*suono reale* ou *real pitch*), o que obriga o instrumentista a ler oitava acima o que está na parte uma, como os harmônicos naturais duplos no *Mov.II do Réquiem da Guerra* de Britten (Ex.6)

B. Britten - *Requiem da Guerra, II - Slow - recitative*
actual sounds



Ex.6 – Harmônicos naturais duplos com escrita em som real (*actual sound*) cuja leitura, pelo contrabaixista, deve ser um oitava acima

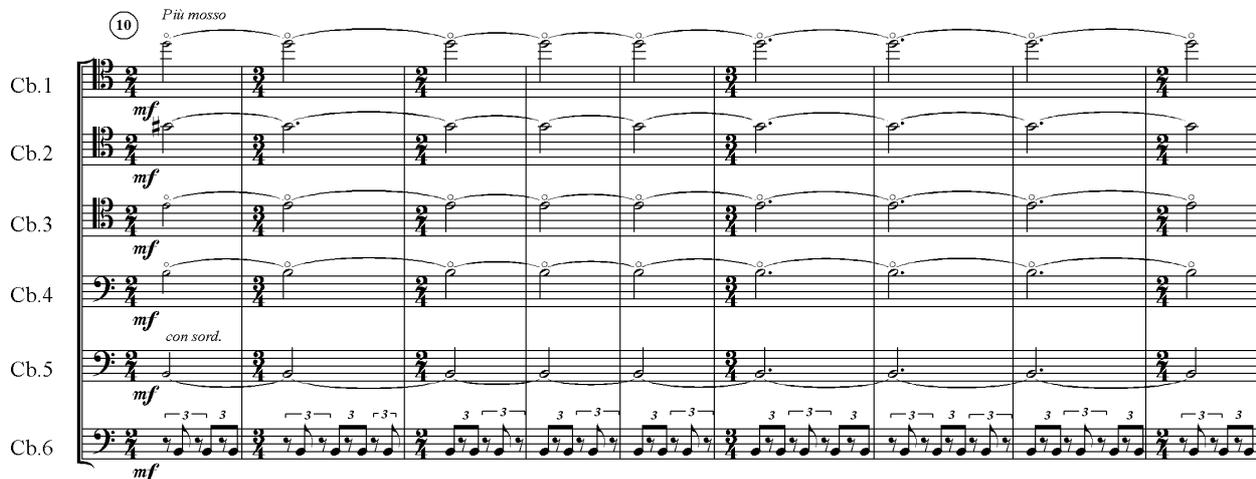
A prática de se anotar de diversas maneiras os harmônicos naturais na parte do contrabaixo contribuiu para a confusão na escrita de muitos compositores. Em *O Pássaro de fogo*, Stravinsky solicitou dos contrabaixos e violoncelos o mesmo harmônico natural - um harmônico de quinta justa a partir da corda solta Sol, mas, aparentemente confundiu-se, como se o contrabaixo tivesse uma corda Sol no lugar da corda Mi. A solução neste caso é tocar o harmônico natural de oitava na corda Ré, o qual é equivalente.

O timbre característico dos harmônicos naturais foi utilizado por alguns compositores para criar atmosferas delicadas, como Verdi no *Ato III de Aída* ou, de maneira mais radical, como Stravinsky no *divisi a 6* na *Introdução de A Sagração da primavera* (Ex.7 abaixo).

Os harmônicos artificiais ainda são pouco explorados na escrita orquestral do contrabaixo. No caso do harmônico artificial de quinta justa, que é o mais intenso e o de emissão mais fácil, o som resultante é o intervalo de uma oitava acima do nodo superior, como em *Inscape* de Copland (Ex.8). No caso do harmônico artificial de quarta justa, o som resultante é o intervalo de uma oitava + uma quinta justa acima do nodo inferior, como em *As quiet as "an ant walking"* de Michael Colgrass (Ex.9). No caso dos harmônicos artificiais de terça maior, raramente utilizados no repertório solístico, como no c.93 do *Mov.I do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra* de Ernst Mahle (Arzolla, 1996, p.55), o som resultante é o intervalo de duas oitavas acima do nodo superior.

Stravinsky - *A Sagração da Primavera, Parte I*

10 Più mosso



Ex.7 – Harmônicos naturais do contrabaixo em *divisi a 6*.

Copland - *Inscape*
♩ = 69

- 6 -
mp dolce, legato

Ex.8 – Harmônico artificial de quinta justa no contrabaixo.

Michael Colgrass - *As quiet as, "An ant walking"*
Delicate and light ♩ = 152 approx.

on the string mf f f p
jeté
- 5 -
f f

Ex.9 – Harmônicos artificiais de quarta justa no contrabaixo.

Os harmônicos artificiais, embora sejam de emissão e controle mais difíceis que os harmônicos naturais, podem se úteis na substituição de harmônicos naturais de pouca ressonância ou de difícil localização. No caso de *Gruppen* para três orquestras e três maestros, Stockhausen escreve uma passagem em harmônicos anotada apenas com pequenos círculos sobre as notas, típicos dos harmônicos naturais. A notação é confusa porque estes harmônicos naturais não existem (nem na oitava em que estão escritos nem em qualquer outra). Dentre as possíveis soluções, há a realização dos mesmos como harmônicos artificiais de 4ª justa ou de 5ª justa (estes, um pouco mais sonoros e mais fáceis de realizar). Entretanto, em função da dinâmica pretendida (com um *crescendo* que chega a um *ff*) e da instrumentação, em que há o dobramento da mesma linha pela viola 5 (em *tremolo ponticello*) e pela viola 6 (em *tremolo*), a solução mais realista seria realizar esta passagem com notas presas na corda I (Ex.10 abaixo).

K. Stockhausen - *Gruppen für drei Orchester* (109) (notação original em harmônicos)

♩ = 75.5 ♩ = 101

(notação original em harmônicos)

(solução com harmônicos artificiais de 5ª justa)

(solução com harmônicos artificiais de 4ª justa)

(solução mais realista: notas presas na corda I)

p ff mf

Ex.10 – Escrita ambígua de harmônicos no contrabaixo e alternativas de realização.

À medida que os compositores começaram a se dar conta da confusão causada pela imprecisão da notação, passaram a incluir mais informações sobre os harmônicos na partitura (em qual corda tocar, como tocar, que nota deve soar etc.). Percebe-se esta preocupação em compositores mais detalhistas como Schoenberg, por exemplo, na *Sinfonia de Câmara, Op.96*.

Às vezes os harmônicos são utilizados junto com outros efeitos como cordas duplas de harmônicos, como no *Mov.II do Réquiem da Guerra* de Britten, (Ex.6 acima); alternância entre harmônicos e não-harmônicos; harmônicos em *glissando* como nos *Choros N.10 - Rasga Coração* de Villa-Lobos (Ex.11). O potencial dos harmônicos do contrabaixo inspirou alguns compositores a escreverem solos expressivos de destaque como Ravel em *A Criança e os sortilégios* ou Michael Colgrass em *As quiet as "Children sleeping"*.



Ex.11 – Glissandi de harmônicos naturais no contrabaixo.

5- Questões sobre referências aos gêneros da música popular

Ao contrário da música erudita, em que seus compositores gradualmente procuraram incluir na partitura todas as informações necessárias à sua leitura e interpretação, a música popular tem mantido a tradição oral (e auditiva, especialmente após o advento das gravações) como meio de explicitar os diversos elementos de suas práticas de performance. Embora a maioria dos compositores eruditos importantes tenha sido influenciada, de uma forma ou de outra, pela música popular, muitas das referências de como se toca os gêneros populares em que se basearam não está presente em suas partituras. Devido à distância entre as práticas dos músicos populares e eruditos, é ainda muito comum o desconhecimento dos maestros e instrumentistas de orquestra sobre estas práticas. Há ainda o esquecimento gradual de práticas de performance de gêneros eruditos baseados em gêneros populares, com é o caso das suítes barrocas. Por exemplo, os detalhes de realização rítmica e caráter de um grande número de obras de J. S. Bach, que vão muito além do que aparece na notação de suas partituras (manuscritas ou editadas), têm sido redescobertos a partir do estudo de coreografias de danças barrocas (Little; Jenne, 1991).

Muitas vezes os compositores indicam o andamento apenas pelo gênero (por exemplo, *Tempo de bossa*; *Tangabile*, *Jongo*, etc.), o que pode levar a uma leitura equivocada, como realizar um tango “a dois” ou um samba “a quatro”. Por outro lado é importante conhecer as características do timing de cada gênero, o que diz respeito à distribuição regular ou irregular das pulsações dentro dos compassos ou, ainda, sobre a sincronia ou assincronia entre os diferentes instrumentos do grupo musical. Assim, para as sarabandas (uma dança ternária do período barroco) havia a tradição de se realizar o segundo tempo mais longo que os outros dois. Por outro lado, é o terceiro tempo nas valsas vienenses (uma dança ternária do período clássico) que pode ser estendido. Já nas indicações *light swing*, *medium swing* ou *heavy swing*, a diferença de duração entre duas colcheias que ocupam um tempo do compasso, aumenta gradualmente, especialmente nos andamentos mais lentos.

O trombonista paraibano Radegundis Feitosa, especialista em ritmos populares brasileiros, afirma que o maior equívoco ao se tocar os gêneros nacionais (ou a música erudita que faça referência a eles) nas orquestras brasileiras, é a utilização de toda a extensão do arco pelos instrumentistas de cordas (Nascimento, 2005, p.27-28), o que impede as articulações e ênfases corretas. Na chamada síncope brasileira (semicolcheia + colcheia + semicolcheia), por exemplo, a nota que antecede a síncope é geralmente encurtada e a nota sincopada é acentuada. Em síncopes sucessivas, também muito comuns na música brasileira é importante não só os acentos, mas também a separação entre cada uma delas (por meio de seu encurtamento). As anacruses são também comumente acentuadas. No caso das linhas de acompanhamento, muito comuns no caso do caso do contrabaixo, que se ocupa principalmente desta função, o problema é ainda mais sério, pois geralmente, sua parte faz alusão à seção rítmica dos grupos populares, em que o som *legato* e de sonoridade suave é uma exceção.

As ênfases rítmicas quase nunca aparecem notadas na partitura. Nos estilos populares, é muito comum a tradição de se acentuar os tempos fracos ou partes fracas do tempo, e não o tempo forte, como ocorre na música erudita. No samba (e gêneros associados, como a bossa nova), é tradicional fazer-se o primeiro tempo mais curto e o segundo mais longo e mais forte. No baião, dança brasileira também binária, a baqueta na parte de cima da zabumba, em uma de suas “levadas” mais tradicionais, enfatiza a semicolcheia que está ligada ao segundo tempo, enquanto que o primeiro é tocado mais curto e discreto. Ainda no baião, o bacalhau (vareta flexível tocada no aro da zabumba por baixo) costuma enfatizar os meios-tempos. Nas linhas em que o compositor imita o

violão da seresta ou o violão de sete cordas do choro, os *crescendi* típicos de sua condução e fraseado geralmente não vêm escritos. Quando se utiliza o *pizzicato* em acompanhamento neste tipo de repertório, deve-se também procurar uma sonoridade mais percussiva (e menos aveludada), característica da música popular.

No *walking bass* quaternário do jazz, por exemplo, é comum uma acentuação discreta, não anotada na partitura, no segundo e quarto tempos, realização que poderia ser aplicada aos *Seven Studies on themes of Paul Klee - Kleine Blauer Teufel* de Gunther Schuller (Ex.12 abaixo). Alguns compositores influenciados pelo jazz se esquecem de anotar a indicação *straight* ou *swing* (ou *swing eights*) na partitura, para fazer uma distinção entre a leitura literal das colcheias ou uma referência ao estilo típico em que duas colcheias são lidas como uma aproximação da quiáltera de semínima e colcheia, Alguns, sabendo da falta de conhecimento desta tradição pelos músicos orquestrais, opta pela explicitação das quiálteras, como Schuller (um dos expoentes da tendência composicional *Third Stream* norte-americana, que combina atonalismo e jazz), também no Ex.12 abaixo. Muitos efeitos característicos do jazz (Gridley, 1987) não são indicados na partitura, como por exemplo, as “notas mortas” (*dead notes*) ou “notas fantasma” (*ghost notes*), o *slide* (*portamenti* na chegada ou na saída da nota; Ex.12 abaixo); o *drop* (arpejo descendente rápido, geralmente utilizando harmônicos ou corda soltas; Ex.12 abaixo); o *pull-off* (*pizzicato* ligados articulados com a mão esquerda) e o *hammer-on* (*pizzicatos* de mão esquerda martelados), o *snap* (*pizz. Bartok*),¹ apojeturas micro-tonais que simulam distorções (como no *Concerto para cordas* de A. Ginastera), as *blue notes*, originadas no portamento do canto entre as terças maiores e menores, sétimas maiores e menores ou quinta justa e quinta abaixada de uma tonalidade.



Ex.12 – Referências do jazz na escrita orquestral do contrabaixo: glissandi, drop, walking bass e swing.

Estas referências podem, muitas vezes, passarem despercebidas do contrabaixista orquestral. Por exemplo, D. Milhaud utiliza o contrabaixo com arco para fazer uma referência às *blue notes* em *A Criação do mundo*, mas não explicita na partitura seu *portamento* característico, que poderia ser aplicado na realização dos semitons Fá # e Fá natural ou Mi# e Fá# (Ex.13).



Ex.13 – Referência do blues na escrita orquestral do contrabaixo: blue notes Fá#-Fá natural e Mi#-Fá #.

Em obras inspiradas no tango, os compositores geralmente não indicam na partitura elementos tímbricos, articulações e efeitos derivados das práticas de performance do bandoneon, violino e contrabaixo (Aslan, 1999, p.42). Neste gênero, como acompanhamento do contrabaixo é tradicionalmente feito com arco e, não contando com o apoio da bateria (como ocorre na maioria dos gêneros populares), deve-se buscar um mais efeito percussivo. As semínimas de acompanhamento, por exemplo, devem ser curtas. Podem ou não incluir sinais dos típicos. Raramente os compositores anotam efeitos como o *arrastre* (Salgán, 2002, cap.9), em que um *glissando* a partir de uma nota indeterminada com *crescendo* e incide sobre uma semínima em

¹ Nos EUA, a técnica o *snap* é uma das técnicas do *slap*. No Brasil, o *snap* é muitas vezes chamado de *slap*.

tempo forte com *marcato*. Há ainda o *strapatto*, efeito percussivo que resulta da combinação do arco em *jeté* da ponta para o talão seguido de tapa da mão esquerda sobre o espelho do contrabaixo. Dependendo do contexto orquestral, o contrabaixista pode sugerir a inclusão destes efeitos para aproximar a interpretação de seu contexto de origem.

6 - Considerações Finais

Em função do grande desenvolvimento técnico-musical do contrabaixo e da interação entre as práticas de performance eruditas e populares, a escrita para o contrabaixo orquestral tem incorporado uma sofisticada gama de recursos composicionais. Em que pese a crescente utilização destes recursos, especialmente a partir do século XX, muitos destes, como as diversas possibilidades de *pizzicato*, harmônicos naturais e artificiais, *vibrato*, cordas soltas e referências aos gêneros da música popular ainda são desconhecidos ou mal compreendidos por muitos compositores e contrabaixistas. Neste contexto, o caminho mais criativo e produtivo parece ser a colaboração entre compositores e contrabaixistas, os primeiros propondo a ampliação da linguagem do instrumento e, os segundos, experimentando e confirmando sua adequação.

Referências Bibliográficas

- Arzolla, Antônio R. C. dal Pozzo (1996). *Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: UNIRIO (Dissertação de Mestrado em Música).
- Aslan, Pablo. (1999). Desde el hondo bajo fondo. *Double Bassist*. Ed. Paul Cutis. n.8, Spring 1999. Londres: Orpheus Publications.
- Berlioz, Hector. (1855). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, nouvelle édition*. Paris: Henri Lemoine.
- Borém, Fausto. (1992). Improvisatory styles in the music of Bach, *International Society of Bassists*. Dallas, EUA, vol.18, n.2, Fall, p.54-62.
- Gillespie, Robert. (1996). Vibrato: what do we know from research about this shaking, waving, wobbling thing anyway? *ASTA*, winter, p.91-93.
- Glöckler, Tobias. (2002). *Preface*. In: *Kontrabasskonzert N.1 mit obligater Violine*. Franz Anton Hoffmeister. Edição, prefácio, cadências, dedilhados e arcadas de Tobias Gloeckler. Redução de piano em Dó e Ré de Christoph Sobanski Klavierauszug. Munique: G. Henle Verlag.
- Gridley, Mark C. (1987). *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs New Jersey, EUA: Prentice Hall. 446p.
- Kazez, Daniel. (1987). An objective look at string instrument vibrato. *ASTA*, summer, p.33-34.
- Little, Meredith e Natalie Jenne. (1991). *Dance in the music of J. S. Bach*. Music: Scholarship and Performance, ed. Thomas Binkley. Bloomington: Indiana University Press.
- Nascimento, Paulo. (2005). Dança Nordestina de Santino Parpinelli: aspectos históricos, analíticos e interpretativos. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG (Dissertação de Mestrado em Música).
- Pattituci, John. (1990). *Electric bass*. Transc Troy Millard. Ed. Daniel Thress. New York : Manhattan Music.
- Pinto, Cesar. (1945). *A divina música ao alcance de todos*. Rio de Janeiro: Editora A Noite.
- Salgán, Horacio. (2002). *Curso de tango*. Buenos Aires: Fundación Konex.
- Tarling, Judy. (2000). *Baroque string playing for ingenious learners*. New York: Corda Music.