

Práticas de Performance “Erudito-Populares” no Contrabaixo: técnicas e estilos de arco e *pizzicato* em três obras da MPB

Fausto Borém
fborem@musica.ufmg.br

Rafael dos Santos
rsantos@unicamp.br

Resumo: Este estudo busca uma integração das práticas de performance do contrabaixo e piano nas músicas erudita e Música Popular Brasileira (MPB), especialmente como alternativa para a dicotomia arco-erudito versus *pizzicato*-popular. Foram utilizados procedimentos metodológicos de natureza exploratória, analítica e descritiva, compreendendo técnicas tradicionais e recentes em três obras selecionadas de estilos contrastantes (choro, bossa-nova e blues). Explora, no contrabaixo e no piano, a emulação de timbres de instrumentos harmônicos (violão, guitarra e harpa), melódicos (flauta, voz e saxofone) e de percussão (cuica, tamborim, surdo e berimbau).

Palavras-chave: música brasileira, música popular, contrabaixo, instrumentos de arco, *pizzicato*

Abstract: This study aims at integrating classical and the so called MPB (Música Popular Brasileira) popular performance practices on the double bass, especially to provide a departure from the dichotomy arco-classical versus *pizzicato*-popular. The method involved exploratory, analytical and descriptive procedures encompassing traditional and newly developed double bass techniques in three Brazilian selected works of contrasting styles (choro, bossa-nova and blues). It resorts to timber emulation of voice and some harmonic (guitar, electric guitar and harp), melodic (voice, flute and saxophone) and Brazilian percussion instruments (cuica, tamborim, surdo and berimbau).

Key words: Brazilian music, popular music, double bass, bowed instruments, *pizzicato*

Introdução:

A distância entre as músicas erudita e popular no Brasil tem se estreitado não apenas nos diversos cenários onde encontram seu público, mas também como matéria de ensino acadêmico em diversos programas de graduação e pós-graduação. Há duas décadas a música popular encontrava-se à margem do ensino superior brasileiro, mas hoje aparece como uma das sete principais tendências de estudos da performance musical na pós-graduação brasileira. Se entre 1981 e 1990, a Música Popular Brasileira (MPB) não foi escolhida como objeto de estudo de dissertação ou tese alguma, despertou um interesse sempre crescente na última década: 2,0% no período de 1991-1993, 2,4% de 1994-1995, 2,7% de 1996-1998, 3,5% de 1999-2000 e 5,7% de 1 de janeiro a 17 de agosto 2001 (dados em relação ao total da área de música no Brasil; Borém, *Metodologias*, 2001, p.21).

Na mesma direção, o presente estudo busca integrar as práticas popular e erudita e apresenta, parcialmente por questões de espaço, o resultado de uma pesquisa exploratória sobre a aplicação de técnicas e estilos de performance da MPB no contrabaixo acústico, visando sua disponibilização tanto no meio acadêmico quanto nos de tradição oral da música. Especificamente no âmbito da Escola de Música da UFMG e no Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, busca sua aplicação no ensino de disciplinas das grades curriculares de Graduação e Pós-Graduação, como Contrabaixo (com possível adaptação para as outras cordas friccionadas: Violino, Violoncelo e Viola), Piano, Música de Câmara, Grupos de Prática Instrumental e Práticas de Performance e, finalmente, antecipa esforços na implantação do primeiro Curso de Graduação em Música Popular em Minas Gerais.

A verificação da eficiência de práticas de performance específicas e das linguagens efetivamente idiomáticas pretendidas no contrabaixo acústico (algumas das quais aqui exemplificadas) se deu na preparação e apresentação de um repertório selecionado (composições originais ou transcrições) onde esse instrumento foi inserido em quatro formações instrumentais distintas: (1) duo de contrabaixos, (2) duo de contrabaixo e guitarra semi-acústica, (3) duo de contrabaixo e piano e (4) quarteto de jazz com dois contrabaixos acústicos (um em arco e o outro em *pizzicato*), piano e bateria. Embora pouco usual, esta última formação instrumental tem origem na substituição do saxofone do quarteto de jazz pelo contrabaixo solista com arco e cujo referencial histórico pode ser encontrado na produção musical do contrabaixista erudito-popular islandês Arní Egilson, seja em parceria com o ícone do jazz norte-americano Ray Brown (Egilson et al., 1991), seja com contrabaixistas de gerações posteriores como Wayne Darling (Egilson e Darling, 1999). A documentação das práticas de performance "erudito-populares" da presente pesquisa foi realizada com a gravação de três CDs em recitais e concertos realizados em eventos de escopo nacional ou internacional, os quais incluíram a *2001 International Society of Bassists Convention* em Indianapolis, EUA (Borém, *Samba*, 2001), o *IV Ipatinga Live Jazz* em 2002 (Borém et al., 2002), o *VI Encontro Internacional de Contrabaixistas* em Pirenópolis (2002), o *24º Festival Internacional de Música de Brasília* (Borém e Ramos, 2002), o *II Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical* em Goiânia (Borém e Santos, 2002) e o *VI Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos* em Belo Horizonte (Borém e Passos, 2002). Nesse concertos, participaram os seguintes músicos: contrabaixista Prof. Fausto Borém (UFMG), pianista Prof. Rafael dos Santos (UNICAMP), baterista Prof. Fernando Rocha (UFMG), contrabaixista Miltinho Ramos, pianista Enéias Xavier e guitarrista Marcos Vinícius Branco.

Ao longo de sua história de cerca de 450 anos, o contrabaixo acústico teve um desenvolvimento irregular quanto à autonomia do seu repertório. Na música erudita, prevaleceu a escrita para o contrabaixo com arco. Os avanços significativos e consistentes observados na escrita para o *violone* (o contrabaixo da família da gamba) orquestral, solístico e de câmara da Primeira Escola de Viena (segunda metade do século XVIII), não tiveram um seguimento lógico ao final do período clássico. No século XIX, não observa-se mais uma unidade na escrita do instrumento, mas sim esforços isolados, permanecendo válidos, ainda hoje, os padrões estabelecidos na orquestra por Beethoven (*Sinfonias N.5 e 9* etc.) e Mahler (*Sinfonias N.1 e 2* etc.), na ópera por Verdi (*Otello*, *Rigoletto* etc.) e na música solista pelos compositores-contrabaixistas Dragonetti (*Doze Valsas*, *Andante e Rondó* etc.) e Bottesini (*Concertos N.1 e 2* etc.). Na música de câmara, a *História do Soldado* de Stravinsky em 1918 e a *Sonata para Contrabaixo* de Hindemith, em 1949, marcam o início de novos períodos no século XX, em que compositores importantes deram maior destaque ao repertório de câmara e solístico do contrabaixo. Já na música popular, predominou o contrabaixo tocado em *pizzicato*, na maioria das vezes,

sendo utilizado um só instrumento em instrumentações de câmara². Ainda no âmbito popular, o contrabaixo em *pizzicato*, teve seu desenvolvimento técnico-musical mais significativo no meio jazzístico, seja como integrante da seção rítmica³, onde cumpre a função de manter o pulso e criar um embasamento sólido, seja como solista nos momentos reservados para a improvisação.

Embora a seleção das obras para essa pesquisa não pretendesse ser exaustiva em relação aos estilos, períodos e possíveis práticas de performance, a escolha das três obras que serão apresentadas nesse artigo buscou evidenciar contraste: um choro, uma bossa-nova e um blues. Essa escolha levou também em consideração estilos representativos da música instrumental, cuja autonomia e público independe do canto e nos quais a improvisação é considerada uma característica essencial: choro (Marcondes, 1998, p.108), bossa-nova (Ibid, p.200) e blues (Gridley, 1987, p.4, 5 e 43).

O "mito da improvisação" como fenômeno totalmente espontâneo ainda persiste no meio erudito, mas a consciência e domínio prévio dos elementos essenciais de cada obra (progressões harmônicas e temas), o pré-estabelecimento de padrões melódicos e rítmicos e sua experimentação antes da performance aparecem como mecanismos que estruturam e facilitam esse tipo de discurso aparentemente aleatório. Sloboda (1985, p.148) relata que os especialistas de jazz "... enfatizam que há menos improvisação no palco do que alguém possa imaginar. . . Uma improvisação pode de fato, ser uma performance cuidadosamente planejada e ensaiada: embora não haja nada naquela performance que nos permita perceber isto."⁴ O hábito de estudar ou mesmo "compor" os improvisos sempre foi uma prática de grandes expoentes da música instrumental, desde o barroco. Um dos pioneiros dos instrumentos de cordas com arco no jazz, o violinista norte-americano Joe Venuti advoga no seu método que "... para improvisar um hot chorus⁵ você deve saber tocar um, e para tocar um, você deve saber escrever um" (Venuti, s.d., p.76)⁶. Assim, visando a inclusão de um número maior das diferentes técnicas, uma maior aproximação sonora do contrabaixo com arco da linguagem popular e sua apresentação didática, todos os solos desse estudo foram previamente escritos e, após experimentação, modificados até encontrarem sua versão final.

Por outro lado, a prática da transcrição musical, entendida como a adaptação de materiais musicais (melodia, harmonia e, mesmo, ritmo) de um instrumento para outro, demanda também um esforço composicional que busca, não só uma eficiência no novo meio instrumental, mas também a manutenção do mesmo nível de interesse artístico.

Finalmente, a interação entre os estilos erudito e popular, traduzido nos desafios dos processos de composição ou transcrição, permitem a exploração e desenvolvimento de novas técnicas instrumentais e ampliação das práticas de

performance, técnicas e práticas de interesse dos compositores e instrumentistas e que levarão algum tempo para serem divulgadas, assimiladas e disponibilizadas nos tratados de composição e métodos de contrabaixo. No caso da música popular, destacam-se alguns aspectos idiomáticos das práticas de performance como (1) o conceito de “suíngado” (*swing eights*) e “liso” (*straight eights*) do jazz, aplicado às músicas cubana e brasileira; (2) uma realização mais “relaxada” dos padrões rítmicos em relação ao pulso; (3) acentuações que enfatizam a síncopa, especialmente em linhas melódicas.

A leitura de partituras de obras representativas, a escuta de interpretações historicamente importantes em cada estilo (veja discografia ao final do artigo) e o estudo de padrões rítmicos da percussão na MPB (Salazar, 1991) foram os primeiros passos tomados antes da seleção das práticas de performance específicas. Numa fase posterior, por meio de experimentação no contrabaixo, buscou-se a adaptação e/ou emulação de idiomas característicos da voz, de instrumentos harmônicos (violão e harpa) e melódicos (flauta, saxofone, guitarra) e de percussão (cuíca, tamborim, surdo e berimbau)⁷ no contrabaixo, com recursos tradicionais ou expandidos⁸. No caso do piano, buscou-se primeiramente preencher, dentro da linguagem de improvisação, as funções da seção rítmica, de duas maneiras: (1) a linha de baixo com a mão esquerda e acordes com mão direita, quando o contrabaixo faz os solos; (2) acordes com a mão esquerda, incluindo *voicings* (ou “acordes de apoio”)⁹ e a linha melódica com a mão direita, quando o contrabaixo realiza a linha de baixo.

Tais funções foram realizadas de acordo com o estilo musical. No caso do choro, a linha de baixo foi bastante melódica, simulando aquela de um violão de sete cordas, através do encadeamento de acordes invertidos. No caso da bossa-nova, a linha de baixo simulou, como acontece o contrabaixo nessa função, o surdo da bateria, com um leve acento no segundo tempo; no caso do blues, utilizou-se o tradicional “baixo caminhante” do jazz (*walking bass*) com articulações em cada tempo.

Além disso, foram feitas adaptações de acordo com os diferentes papéis que o contrabaixo assumiu; assim, quando este utilizou o padrão de acompanhamento de violão ou guitarra de bossa-nova em “Wave”, o improviso do piano limitou-se a uma linha melódica com a mão direita, num registro mais agudo que não se chocava com o registro médio-grave do contrabaixo, enquanto, com a mão esquerda, eram feitas intervenções curtas utilizando-se *voicings* na região central ou duas notas simultâneas geralmente intervalos de quinta justa, na região grave.

Também procurou-se reagir improvisatoriamente aos estímulos sugeridos pelas linhas melódicas e ritmos realizados pelo contrabaixo, mesmo sabendo-se que foram previamente escritos, resultando em performances dialógicas e

diferentes em cada apresentação.

Práticas de performance em *Lamentos*:

O chôro *Lamentos* de Pixinguinha (1897-1973) foi composto em 1928, mas após ganhar letra de Vinícius de Moraes, foi republicado em 1962 também como *Lamento* (PIXINGUINHA e MORAES, 1953). A partir do conceito schenkeriano de melodia composta (*compound melody* ou, para outros autores, melodia polifônica - *polyphonic melody*) em que "...a própria melodia é composta de componentes distintos da condução de vozes..."¹⁰ (FORTE e GILBERT, 1982, p.67) e, assim, sugere duas vozes independentes no mesmo instrumento, a introdução de *Lamentos* foi adaptada para o contrabaixo sozinho, sem acompanhamento. Para enfatizar a idéia de pergunta e resposta da tradicional introdução, foram justapostos timbres, articulações e registros bastante contrastantes, como mostra o Ex.1. As perguntas são realizadas no extremo agudo do instrumento, em harmônicos naturais com *arco legato*. As respostas ocorrem no registro médio-grave, em *pizzicato*, com *slide*¹¹ em algumas notas e textura com bicordes. Importante na realização dessa prática são as respirações do fraseado de maneira a permitir um *timing* preciso, confortável e musical para as trocas entre *arco* e *pizzicato*. A técnica de *capo-tastô* na região anterior à primeira oitava (onde é mais comum) permitiu, no c.10, uma pequena variação na harmonia (a quinta aumentada de Sol: Ré# ao invés de Ré natural).

The image displays a musical score for the introduction of 'Lamento' by Pixinguinha, arranged for double bass. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the initial 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato) sections. The second system continues the 'arco' and 'pizz.' sections. The third system shows the 'arco' section leading to the 'Tema' (Theme) section. The score is written in treble and bass clefs, with various articulations and dynamics indicated.

Ex. 1. Introdução de *Lamento* de Pixinguinha no contrabaixo sem acompanhamento: perguntas e respostas com contraste de timbre, articulação, registro e textura.

A questões psicoacústicas de (1) percepção de consonâncias como tal (e não como dissonâncias), (2) superposição de registros e (3) cruzamento de vozes na região grave demanda muito cuidado durante o processo composicional ou

improvisação, especialmente na música tonal. Esse aspecto torna-se ainda mais problemático tanto no caso do duo de contrabaixos, devido à grande reverberação e pequena definição sonora de duas linhas simultâneas nas baixas frequências (gerada pela grande caixa de ressonância e pequena percussividade no ataque do envelope acústico típico de sua onda sonora), quanto no caso do duo de contrabaixo com piano, em que o equilíbrio de intensidades e articulações torna-se um problema delicado. Assim, uma solução para um dos *chorus* de *Lamentos* em que a improvisação é em *pizzicato* na região grave foi a utilização das frequências agudas do corpo do contrabaixo, utilizado como instrumento de percussão. Com efeito, com as duas mãos livres, os dedos indicadores do contrabaixista acompanhador simulam a baqueta do tamborim, tocando um *groove*¹² típico do samba: o indicador esquerdo na faixa esquerda do contrabaixo, próximo ao braço do instrumento e o indicador direito no tampo, próximo à borda da faixa direita (Ex.2).

The image shows two musical staves for a double bass, labeled A and B. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one sharp (F#). Part A is titled 'dedo indicador da m.d. no tampo do cb' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. Part B is titled 'dedo indicador da m.e. no lateral do cb' and shows a similar rhythmic pattern. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic accents.

Ex.2. Emulação de acompanhamento do tamborim na caixa do contrabaixo em *Lamento de Pixinguinha*.

A opção por apenas um *chorus* de improvisação para limitar a duração da obra motivou a re-exposição do tema de maneira variada, tanto melódica e ritmicamente, quanto nas articulações, como mostra o Ex.3. Pode-se observar aí, entre outros aspectos: cromatismos de passagem (c.4 e 5), ênfase em síncopas caracteristicamente brasileiras, seja com notas repetidas (c.6-7), seja na progressão ascendente seguida de uma rápida *volate* descendente, cujo aumento da atividade rítmica faz alusão a um *lick* típico de improvisação (c.15-18), antecipações típicas do canto popular (c.7-8), contraste entre anacruses em *stacatto* e tempo forte *legato* com *marcato* (c.1-2, 9-10, 11-12) e *slides* expressivos (c.1-5, 7, 10, 12, 18). Com relação ao último aspecto acima, a prática mostra que esses *slides* são mais eficientes e soam menos romantizados (e mais de acordo com o estilo ágil do choro) se realizados próximos aos finais da duração da notas.



Ex.3 - Variações rítmicas e melódicas na re-exposição do tema de Lamento de Pixinguinha.

Práticas de performance em Wave:

Wave (Jobim, s.d, p.138-139), composta por Tom Jobim (1927-1994) em 1960, faz parte do repertório de canções que melhor caracteriza o restrito período da bossa-nova que vai de 1958 a 1962 (Gava, 2002, p.102), estilo que mais projetou (e ainda projeta) a cultura musical brasileira no exterior. Na transcrição dessa obra-prima para o contrabaixo, foi levada em consideração a instrumentação de câmara intimista característica desse estilo (nascido em apartamentos de Copacabana), ou seja, a voz e o violão. A introdução, realizada pelo contrabaixo, contém alusões aos dois. O *pizzicato* na região médio-aguda utiliza a batida bossa-nova do violão dentro dos dois acordes iniciais da canção (D7M e Bb⁹). A técnica de mão direita utilizada aí deriva diretamente do violão: o polegar toca o bordão do baixo e os demais dedos, em movimento contrário, fazem soar os acordes (Ex.4a). Por sua vez¹³, o *riff* em arco, livremente baseado em uma gravação antológica dessa canção, com a cantora Elis Regina e o gaitista Toots Thielemans no disco *Aquarela do Brasil* (Regina e Thielemans, 1969), simula a voz na região super-aguda da corda Sol do contrabaixo, misturando harmônicos naturais, notas presas e o efeito de portamento vocal (Ex.4b). Destacam-se, também nesse arranjo, *grooves* de dois outros instrumentos que desenvolveram padrões rítmicos distintos na música brasileira: o próprio contrabaixo acústico (Ex.4c) e a cuíca (Ex.4d).

The image displays a musical score for the piece "Wave" by Tom Jobim. It is divided into four parts:

- A: "violão"**: Acoustic guitar part, marked *pizz.* (pizzicato). It features a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various chords and melodic lines.
- B: "voz"**: Vocal part, marked *arco* (arco) and *p* (piano). It is written in a soprano clef.
- C: "contrabaixo" (groove)**: Bass part, marked *bica* (bica) and *Tema*. It is written in a bass clef and includes a melodic line with a "Tema" section.
- D: "cuica"**: Caxixi part, written in a bass clef, showing a rhythmic pattern.

Ex.4 Emulação de idiomas instrumentais típicos da MPB no contrabaixo acústico em Wave de Tom Jobim: "violão" (A), "voz" (B), "contrabaixo" (C) e "cuica" (D).

A adaptação da técnica de acompanhamento do violão para o contrabaixo mostrou-se tão eficiente ao combinar as regiões grave (bordões) e média (bicordes), que foi possível sua inclusão como acompanhamento em toda a seqüência harmônica da Seção A de Wave (Ex.5).

The image shows a detailed view of the bass part of the "Wave" score, divided into two sections:

- Seção A**: The upper part of the score, with annotations for hand techniques:
 - Mão direita (dedos 1, 2 e 3)**: Points to the right hand (fingers 1, 2, and 3) playing chords.
 - Mão direita (polegar)**: Points to the right hand (thumb) playing chords.
- Seção B**: The lower part of the score, continuing the bass line with various chords and melodic fragments.

Ex.5 Emulação, no contrabaixo, de comping de violão ou guitarra de bossa-nova na seqüência harmônica da Seção A de Wave.

No solo do contrabaixo com arco na Seção A de *Wave*, transcrito abaixo (Ex.6), foram utilizadas diversas referências a idiomas característicos da linguagem improvisatória: alusões a materiais temáticos e à introdução, apojatura, arpejo, *volate*, portamento, *bending*¹⁴, *drop*¹⁵, *slide*, cordas duplas, etc.

The image shows a musical score for double bass with bow, transcribed in G major and 4/4 time. The score is divided into four systems, each with a treble clef. The first system starts with the word 'arco' and includes techniques like 'mai temático', 'apojatura', and 'drop'. The second system features 'bending' and 'mai temático'. The third system includes 'cordas duplas', 'arpejo', and 'slide'. The fourth system shows 'portamento', 'mai introdução', and 'Tema B'. Various fingerings (I, II) and breath marks (II) are indicated throughout the score.

Ex.6 Práticas de performance “erudito-populares” em transcrição do solo de contrabaixo com arco na Seção A de *Wave*.

Em relação às práticas de performance do piano, pode-se destacar três abordagens em relação aos problemas de textura, articulação e intensidade nessa formação camerística. No caso da técnica ainda recente do contrabaixo acústico dedilhado como guitarra de bossa-nova¹⁶ (veja Ex.5 acima), a solução para valorizar essa textura mais densa, foi utilizar a mão direita do piano no agudo (acima do registro médio do contrabaixo) com linhas improvisatórias melódicas e a mão esquerda com intervenções curtas e esparsas (Ex.7).

Ex.7 Musical score for Contrabaixo (Cb) and Piano (Pn). The Cb part is marked *pizz* and plays a rhythmic pattern. The Pn part has a melody in the right hand and chords in the left hand. Chords are labeled as $D7^M$, B^b , $A m7$, $D7(9)$, and $D7(9)$. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.

Ex.7 Tratamento de texturas na improvisação do piano com contrabaixo à maneira da guitarra de bossa-nova

Nas situações de acompanhamento tradicional do contrabaixo - no grave, com poucas notas e função rítmica (nesse caso, marcando os tempos um e dois), geralmente com as fundamentais e quintas dos acordes -, o piano improvisa com melodia na mão direita e com acordes geralmente sem a fundamental na mão esquerda (Ex.8).

Ex.8 Musical score for Contrabaixo (Cb) and Piano (Pn). The Cb part is marked *pizz* and plays a rhythmic pattern. The Pn part has a melody in the right hand and chords in the left hand. Chords are labeled as $D7^M$, B^b , $A m7$, $D7(9)$, and $D7(9)$. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.

Ex.8 - Típica improvisação na música popular com melodia na mão direita do piano, acordes sem fundamentais na mão esquerda do piano e acompanhamento rítmico com fundamentais de acordes no contrabaixo.

Finalmente, quando há uma inversão dessas funções, em que o contrabaixo assume a função melódica, a mão esquerda do piano assume a função do contrabaixo e o *comping* do piano passa da mão esquerda para a mão direita, procedimentos que exemplificam a flexibilidade composicional em ambos contraponto e melodia acompanhada na música popular (Ex.9).

The image shows a musical score for Contrabaixo (Cb) and Piano (Pn). The Cb part is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It is marked 'arco' and '8va opcional'. The Pn part is written in treble and bass clefs with the same key signature and time signature, marked 'p'. The score consists of five measures, each with a chord symbol below it: D7M, B^b, Am7, D7(9), and D7(9). The Cb part features a melodic line with accents and slurs, while the Pn part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Ex.9 Flexibilidade do tratamento composicional na improvisação em música popular, com inversão das funções melódica, contrapontística e de acompanhamento.

Práticas de performance em *Dawn Blues*:

A canção *Dawn Blues* (Borém, 2002) foi concebida a partir de um solo de contrabaixo com arco na faixa *Crepúsculo de Pan* do disco *Suíte das Cidades Invisíveis* de autoria de Daniel d'Olivier (D'Olivier, 2001), cuja formação instrumental é saxofone, piano, dois violoncelos, dois contrabaixos acústicos e bateria. Inicialmente, *Dawn Blues* incluía apenas contrabaixo e piano mas, na sua versão final, foi instrumentada para voz, contrabaixo e piano, recebendo letra em inglês. Na introdução, o contrabaixo, emprega uma nova técnica desenvolvida como alternativa para realizar o duo *Tulipanes Negros* (Villanueva, 1990) para contrabaixo e clarone da compositora mexicana Maria Cecilia Villanueva. A compositora solicita que o contrabaixo com arco toque, sozinho por 32 compassos em cordas duplas (duas páginas a partir do início da obra!), conduzindo duas vozes ao mesmo tempo, no grave e no extremo agudo do instrumento (harmônicos naturais + cordas soltas em cordas adjacentes). Não obstante a difícil coordenação motora exigida pelos movimentos simultâneos e independentes, a prática mostrou, após muitas horas de estudo e salvo melhor juízo, que a enorme disparidade entre (1) os pontos de contato da crina na corda para cada par de frequências simultâneas, (2) as tensões relativas ao comprimento de corda para cada par de frequências simultâneas (3) as velocidades ideais do arco para cada par de frequências simultâneas, inviabilizam a primeira idéia composicional. A solução para esse problema, apresentada em concerto no *VI Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos* (Menegale, 2002), e aceite pela compositora, surgiu de uma adaptação da técnica de *pizzicato* de harmônicos artificiais na harpa (com a utilização simultânea do polegar e do dedo 3 da mesma mão para criar os dois nós na corda), combinada com a técnica de arco para harmônicos naturais no contrabaixo, de tal forma que a mão esquerda na região super-aguda, simultaneamente: (1) encosta o dedo polegar (dedo do *capotasto*) no ponto do harmônico indicado para fazer o som com arco e (2) e, com o dedo médio (dedo 2), puxa-e-solta uma corda solta adjacente para fazer o *pizzicato*.

Além de ter permitido a realização de *Tulipanes Negros*, essa técnica inovadora para simultaneidade de sons em um instrumento caracteristicamente melódico pode ser utilizada para explorar o contraste de timbres (arco e *pizz.*) e de registros extremos (Ex.10).

The image shows a musical score for double bass. The first system is labeled "arco" (dedilhado - dedo 2 da mão esquerda) and "pizz" (dedilhado - polegar da mão esquerda). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is labeled "arco" and "pizz". The second system continues the piece with a "cra." marking. Fingerings are indicated by Roman numerals (I-IV) and slurs are used to indicate phrasing.

Ex.10 - Técnica de "arco-pizzicato simultâneo" no contrabaixo, desenvolvida a partir da técnica de harpa para permitir a realização de *Tulipanes Negros* (1992) de Maria Cecilia Villanueva.

Na introdução de *Dawn Blues*, essa técnica foi ampliada com a inclusão de *bendings* (característicos do estilo blues), textura a três vozes, e, não apenas do registro super-agudo, mas também dos registros agudo, médio e grave no arco (Ex.11).

The image shows a musical score for double bass. The first system is labeled "arco" and "pizz". The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is labeled "arco" and "pizz". The second system continues the piece with a "cra." marking. Fingerings are indicated by Roman numerals (I-IV) and slurs are used to indicate phrasing.

Ex.11 Ampliação da técnica de "arco-pizzicato simultâneo" na introdução de *Dawn Blues* (2002) de Fausto Borém: inclusão de *bending* e utilização dos diferentes registros do contrabaixo.

Ainda em *Dawn Blues*, nos chorus de improvisação do contrabaixo com arco, foram experimentados outros recursos expressivos característicos do estilo (Ex.12): *blue notes* (terça, quinta e sétima abaixadas: c.2, 3, 5, 13, 18, 21, 22), *ghost notes*¹⁷ (c.22, 23), *bending* (c.1, 8, 10), *drop* (c.8, 17), portamentos (c.9, 22, 23, 24) e *ponticello*¹⁸ para emular o timbre da guitarra elétrica com distorção (c.15-17).

The image shows a musical score for double bass, divided into four systems. The first system is in bass clef and includes markings for *And.*, *II*, *III*, and *I*. The second system includes *E 1750*, *I*, *II*, *III*, *II*, and *I*. The third system is in treble clef and includes *And.*, *ponticello* (ponta do arco), and *F 1*. The fourth system includes *E 1750*, *F 1*, and *And.*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ex.12 - Emulação de idiomas (*blue notes*) e efeitos da guitarra elétrica (*bending*, *drop*, *ghost notes*, *distorção*) no solo do contrabaixo em *Dawn Blues*.

Considerações finais:

Se o contrabaixo acústico, desde a primeira metade do século XX, já havia se estabelecido como instrumento autônomo técnica e musicalmente tanto em formações eruditas (orquestral, de câmara e concertista) quanto em quase todos os estilos da música popular, carece ainda, no desenvolvimento de sua eclética vocação como acompanhador e solista, transgredir os papéis historicamente destinados à dicotomia *arco* versus *pizzicato* nos meios erudito e popular.

A natureza exploratória desse estudo permitiu que os resultados decorressem naturalmente da prática, em um processo contínuo de transformações consolidadas em situações de ambiente controlado (ensaios) e não controlado (concertos). Esses resultados incluem a adaptação, para o contrabaixo com arco e em *pizzicato*, de idiomas da música popular, a combinação de técnicas eruditas e populares e o desenvolvimento de novas técnicas de performance baseadas em outros instrumentos. No caso do piano, tais procedimentos estimularam a busca de novas alternativas de utilização de registro e textura para a performance, incluindo aí a improvisação. Também recorreu-se à emulação da função e práticas de performance de outros instrumentos.

Em última análise, os processos de transcrição e improvisação viabilizaram a ampliação de recursos instrumentais conhecidos e a exploração novos recursos, ao mesmo tempo em que permitiu uma aproximação entre as músicas erudita e popular.

Notas

¹O *Concerto em Lá Maior*, por muito tempo considerada a mais famosa obra atribuída a Dragonetti, não foi aqui incluída devido à grande polêmica sobre sua falsa autoria, tem sido atribuída pelos estudiosos a Eduard Nanny.

²A utilização de mais de um contrabaixo em formações populares geralmente ocorre como um reforço de intensidade em orquestras de baile e bandas sinfônicas e realizando uma só parte. Exceções históricas de instrumentações com mais de um contrabaixo com partes independentes na música popular são as formações experimentais com dois contrabaios: primeiro, a idéia pioneira de Ornette Coleman no disco *Free jazz* (1960), no qual tocaram juntos Scott La Faro e Charlie Haden; depois, como decorrência do interesse de John Coltrane pela escrita em quintas paralelas nos discos *Olé Coltrane* (1961) e *Impressions* (1961). GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1987, p.233-234, 293.

³O termo “seção rítmica” (*rhythm section* em inglês) no jazz se refere aos instrumentos de um grupo de jazz encarregados de manter a continuidade do tempo. A seção rítmica inclui piano (ou outros instrumentos de teclado), baixo, guitarra, bateria, vibrafone e/ou vários instrumentos de percussão. Na música popular brasileira ela também é conhecida como “base” ou “cozinha”.

⁴“... Commentators on jazz have emphasized that there is often less improvisation on the concert platform than one might imagine. . . . A so-called improvisation may, in fact, be a carefully planned and rehearsed performance; although there is nothing about the performance as such that would allow us to know this”.

⁵Chorus, em improvisação, é cada repetição da forma musical, onde mantem-se a mesma harmonia e substitui-se o tema por solos de improvisação.

⁶“... in order to improvise a hot chorus you must be able to play one, and in order to play one, you must be able to write one”.

⁷A emulação do *surdo*, *tamborim* e *berimbau* no contrabaixo ocorreu nas transcrições de *Manhã de Carnaval* (Luiz Bonfá), *Pedacinhos do Céu* (Valdir Azevedo) e *Berimbau* (Baden Powell), não tratadas nesse artigo.

⁸Veja ROBERT (1994) e TURETZKY (1989).

⁹Voicings em jazz (conhecidos no Brasil também como “acordes de apoio” ou “aberturas”) são estruturas incompletas que se tornam acordes com o acréscimo da fundamental no baixo. Veja MEHEGAN (1965).

¹⁰“... the melody itself is composed of distinct components of the voice leading. . . .”

¹¹*Slide*, do inglês “escorregar”, é um efeito semelhante ao portamento, porém mais exagerado e com mais energia no movimento.

¹²Padrões de acompanhamento repetitivos com ênfase no ritmo.

¹³*Riff* é um ostinato melódico curto, geralmente de dois a quatro compassos, servindo de acompanhamento ou de pontuação de solos, realizado por instrumentos individualmente ou por naipes do grupo ou pelo grupo todo, em uníssono ou em texturas homofônicas.

¹⁴*Bending*, do inglês “torcer” ou “dobrar”, é o efeito de distorção de uma nota em que sua frequência é ligeiramente aumentada. No caso dos instrumentos de cordas (sendo mais característico na guitarra), ocorre por meio de um esticamento da corda no sentido transversal da mesma.

¹⁵*Drop*, do inglês “queda”, é uma sequência de notas rápidas descendentes, nem sempre bem explicitadas (por exemplo, no estilo das *ghost notes*; veja definição mais à frente) geralmente utilizando cruzamento de cordas e/ou cordas soltas para se chegar a uma nota mais grave, mais

longa e acentuada.

¹⁶Há um precedente dessa técnica no contrabaixo elétrico, com Arismar do Espírito Santo na década de 1990, interpretando bossa-nova com Amilson Godoy em São Paulo. No contrabaixo acústico, em obras eruditas, TURETZKY (1989, p.32) cita a técnica de “cordas triplas” em uma passagem da *Sonata for String Bass* (1964) de Peter Phillips, mas cuja rítmica sugere apenas arpejamento dos acordes e não uma linha com duas vozes simultâneas com independência rítmico-melódica (baixo + bicordes na voz superior).

¹⁷*Ghost note* (também conhecida por *dead note*) é uma nota cuja frequência não é definida, sendo mais importante o seu componente rítmico.

¹⁸*Ponticello*, nos instrumentos de cordas friccionadas, é o efeito de timbre realizado com a aproximação do cavalete pelo arco, resultando no enfraquecimento da frequência fundamental e ênfase das frequências mais agudas da série harmônica.

Referências Bibliográficas:

BORÉM, Fausto. *Dawn Blues, para voz, contrabaixo e piano*. Belo Horizonte: Ed. Autor, 2002.

_____. *Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência*. *Cadernos de Pós-Graduação*. v.5, n.2. Campinas: UNICAMP, 2001.

BORÉM, Fausto (contrabaixo) e PASSOS, Paulo (clarone). *Tulipanes negros, para clarinete bajo e contrabajo*. Maria Cecilia Villanueva (compositora). In: VI Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos, IV Concerto (27 de maio, 2002). Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística, 2002 (CD não comercial)

BORÉM, Fausto (contrabaixo) e RAMOS, Milton (contrabaixo). *Samba, choro, bossa and other brazilian stuff*. Buttler University, Indianapolis: International Society of Bassists, 2001. (CD não comercial).

_____. *Samba, choro e outras bossas*. 24º Festival Internacional de Verão de Brasília: Escola de Música de Brasília, 2002. (CD não comercial).

BORÉM, Fausto (contrabaixo) e SANTOS, Rafael dos (piano). *Tributo ao contrabaixista popular*. UFG, Goiânia: II Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 2002. (CD não comercial)

BORÉM, Fausto (contrabaixo), XAVIER, Enéias (piano), RAMOS, Milton (contrabaixo), ROCHA, Fernando (bateria). *Geraes Jazz 'Round; Fausto Borém e Milton Ramos*. Ipatinga: IV Ipatinga Live Jazz, 2002. (CD não comercial)

D'OLIVIER, Daniel. *Suíte das cidades invisíveis*. Belo Horizonte: Bemol, 2001. (CD 001)

EGILSON, Arni e DARLING, Wayne. *Say what?*. SOS Music, 1999. (CD J-013)

EGILSON, Arni; BROWN, Ray; JOLLY, Pete; SMITH, Jimmie. *Basses loaded*. Hollywood: Bay Cities, 1991. (CD BCD 2002)

FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton, 1982.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa-nova*. São Paulo: Unesp, 2002.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history and analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1987.

- JOBIM, Tom. Wave. *Songbook Bossa Nova*. Ed. Almir Chediak. v.3. Rio e Janeiro: Lumiar, (s.d.).
- MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*. 2ed. São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 1998.
- MEHEGAN, John. *Contemporary Piano Styles, Jazz Improvisation IV*. New York: Watson-Guption Publications, 1965.
- MENEGALE, Berenice. *VI Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-Americanos*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística, 2002.
- PIXINGUINHA e MORAES, Vinícius de. *Lamento*. Rev. Antônio Carlos Carrasqueira. Cifra de Edmilson Capelupi. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1953.
- REGINA, Elis e THIELEMANS, Toots. *Aquarela do Brasil*. Apres. Oscar III Hedlund. The Netherlands: Phillips, 1969. (CD 830.391-2)
- ROBERT, Jean-Pierre. *Les modes de jouer la contrebasse*. Pref. Pierre-Henry Joubert. Paris: Musica Guild, 1994.
- SALAZAR, Marcelo. *Batucadas de samba: como tocar samba*. Introd. Sérgio Cabral. Ed. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. London: Claredon Press, 1985.
- TURETZKY, Bertram. *The contemporary contrabass*. 2ed. rev. Berkeley: University of California, 1989.
- VENUTI, Joe. *Violin rhythm: a school of modern rhythmic violin playing*. Ed. Eddy Noordijk. New York: Robbins, (s.d.).
- VILLANUEVA, Maria Cecilia. *Tulipanes negros, para clarinete bajo y contrabajo*. Khöln: Thürmchen Verlag, 1992.

Fausto Borém é Professor da UFMG, onde criou o Mestrado e a Revista PER MUSI. Coordena o Projeto "Pérolas" e "Pepinos" do Contrabaixo (CNPq, FAPEMIG e Fundo FUNDEP), com publicações sobre performance, análise, musicologia e educação musical em periódicos nacionais e internacionais. Tem representado o Brasil desde 1993 nos principais eventos internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.

Rafael dos Santos é Professor de Piano e diversas disciplinas de música popular no Departamento de Música da UNICAMP, onde foi um dos idealizadores do Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música Popular. Doutor em Música/Piano pela Universidade de Iowa, EUA, gravou diversos CDs, tem se apresentado ao lado de músicos como Paulo Moura, Nivaldo Ornelas, Roberto Sion, Paulo Sergio Santos e como solista à frente da Orquestra Sinfônica da UNICAMP. Publicou um artigo sobre o choro brasileiro na Revista Per Musi.
