



## O Contrabaixo: um Instrumento Musical do Nosso Tempo

Bertram Turetzky (Univ. of California at San Diego; Univ. of California at La Jolla,  
San Diego, California, EUA)  
*bturtzky@pacbell.net*

Tradução de Fausto Borém (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG)  
*faustoborem@gmail.com*

**Resumo:** Estudo panorâmico sobre práticas composicionais e de performance do contrabaixo observadas no repertório pós-1950, especialmente de compositores norte-americanos que trabalharam na escrita idiomática como contrabaixista norte-americano Bertram Turetzky. São discutidas a realização de técnicas de *pizzicato*, procedimentos de timbre, harmônicos naturais e artificiais, *scordatura*, surdina e sons vocais, exemplificadas com trechos relevantes do repertório.

**Keywords:** Escrita idiomática para o contrabaixo; Repertório do contrabaixo; Música do século XX.

The Contrabass: a Musical Instrument for our Time

**Abstract:** Panoramic study about compositional and performance practices of the double bass observed in the post-1950 repertory especially that by North-American composers who worked idiomatic writing with North-American double bassist Bertram Turetzky. Several technics, such as pizzicato, timber procedures, natural and artificial harmonics, scordatura, mute and vocal sounds are discussed and exemplified with excerpts from the relevant repertory.

**Keywords:** Idiomatic writing for the double bass; Double bass repertory; Twentieth-century music.

“Turetzky, como um desbravador e sua infatigável energia e expertise, converteu o contrabaixo de instrumento “orquestral” para um importante instrumento solista.”  
Mario DAVIDOVSKY (s.d.)

### 1. Introdução do tradutor

Conhecido hoje octogenário Bertram Turetzky (n.1933), Professor Emérito da *Univeristy of California - San Diego* (UNIVERISTY OF CALIFORNIA AT SAN DIEGO, 2014) há quase duas décadas e meia, por meio de carta manuscrita de 1989, em sua resposta ao primeiro artigo que publiquei no periódico *Bass World* (da *International Society of Bassists*). Ali, seu espírito sempre jovial e instigante já me surpreendia ao utilizar canetas de quatro cores, uma para cada parágrafo. Mais de dez anos depois, me enviou outra carta, também colorida (Exemplo 1), na qual falava, sobre o tom “...engajado, que é bom/honesto e necessário (eu acho...)...” (TURETZKY e BORÉM, 2000), do artigo que defendia, técnica e musicalmente, uma nova visão sobre o contrabaixo, artigo que me entregaria para ser traduzido para o português, após ter vindo ao Brasil em 2000.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO UCSD  
BERKELEY • DAVIS • IRVINE • LOS ANGELES • MERCED • RIVERSIDE • SAN DIEGO • SAN FRANCISCO  
SANTA BARBARA • SANTA CRUZ  
Tues  
UCSD Department of Music  
9500 Gilman Drive  
La Jolla, CA 92093-0126  
(858) 534-8502 FAX

Dear Fausto,  
Thanks for the terrific  
comeraderia in  
GOIAS. We had  
a great time!  
also - Thank for  
yr. fine playing.  
you were most  
impressive!

I found an  
article - "THE CONTRABASS  
MUSICAL  
an instrument for  
our time" & it has an

activist tone, which  
is good/honest &  
necessary (I think)  
It is TYPED & seems  
to read well. I'd  
love to send it to  
you for that  
excellent magazine.  
I'll XEROX the  
PIAZOLLA & send  
it later this week  
(I pray)

my Oct 4<sup>th</sup> recital  
is coming together  
slowly, but nicely.  
More LATER.  
Cheers, "Bert"

Exemplo 1: Trecho da carta manuscrita colorida de Bertram Turetzky a Fausto Borém, na qual se refere ao "tom engajado" do presente artigo, em defesa de uma nova visão sobre o contrabaixo.

Em 2000, Bert participou do 5º EINCO (Encontro Internacional de Contrabaixistas), promovido pela Escola de Música da UFG (Universidade Federal de Goiás), sob coordenação da Profa. Sônia Ray em Goiânia (RAY, 2000), quando ministrou máster classes e se apresentou em recital com sua esposa e flautista Nancy Turetzky (veja, nesse volume de *Música Hodie*, artigo sobre a obra *Nancy* para contrabaixo solo de Bertram Turetzky). Comigo, Bert (TURETZKY, 1982) deixou um "manuscrito" datilografado com anotações a lápis e caneta (Exemplo 2), que é aqui finalmente traduzido, ainda de seu período como professor na *Univeristy of California at La Jolla*. Esse texto reflete o espírito de seu livro seminal *The Contemporary contrabass* (1974, 1989), publicado pela *The University of California Press*.

tremendous possibilities. However, I and many other with pedigreeed instruments are very discreet about tapping, rapping and slapping and the thought of using a bow or mallet to strike any part of the instrument except the scroll or the tailpiece is considered blasphemous. *But, certainly works on modern instrument.*

Lou Harrison summed up my feelings about the percussion parameters best when he wrote in the introductory notes to his Suite for Symphonic Strings (1960-1963),

- I think that any sound that can be generated by a musical instrument is legitimate, as long as that method does not injure the instrument.

Exemplo 2: Trecho do "manuscrito" do presente artigo, datilografado por Bertram Turetzky e com acréscimos a lápis de próprio punho.

A ideia de Bert de escrever um livro de referência sobre a escrita idiomática contrabaixo foi um desenrolar natural de sua iniciativa de investir na relação compositor-intérprete para a criação, no século XX, de um repertório mais idiomático para o contrabaixo. Como resultado, mais de 300 obras foram escritas para ele, muitas das quais podem ser escutadas com o próprio Turetzky em gravações pelos selos *Advance*, *Ars Nova*, *Desto*, *Finnadar*, *Folkways*, *Medea*, *Nonesuch*, *Takoma*, *CRI*, *Serenus* e *Nine Winds* (TURETZKY e DUFFIN, 1992). A iniciativa editorial de Bert logo se ampliou para cinco outros instrumentos (trombone, flauta, clarineta, violão e harpa) na série *The New instrumentation series*, que teve como objetivo atualizar os métodos de orquestração em relação às técnicas contemporâneas, série que foi editada pelo próprio Turetzky em parceria como compositor e professor Barney Childs [1926-2000]. Apesar de terem se passado mais de 25 anos, o conteúdo do presente artigo se mantém atualizado em sua quase totalidade e ainda surpreenderá contrabaixistas e demais instrumentistas, maestros e, principalmente, seu principal público alvo, os compositores. Sempre elegante e modesto, mas aguerrido, Bert evitou incluir, no presente artigo, exemplos da escrita da idiomática a partir de suas próprias composições, embora tenha criado um importante conjunto de obras, algumas premiadas pela ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*).

## 2. Introdução

O contrabaixo, instrumento nobre, mas mal compreendido, é o mais versátil instrumento de cordas friccionadas da cultura ocidental. Sua tessitura vai do Dó1 até os harmônicos artificiais no registro da flauta *piccolo*, e, mesmo, além disso. Não há instrumentos de corda em nossa cultura com um espectro sonoro tão rico. O espectro de intensidades desse enorme instrumento é comparável ao de toda a família do violino e seu potencial de timbres é superior ao do violino, viola e violoncelo. Essa última afirmativa pode soar como uma bravata, mas, caro leitor, por favor, suspenda sua descrença à medida que essa breve introdução dá lugar ao universo único do contrabaixo e, espero, dissipe qualquer sombra de dúvidas. Há ainda outro elemento que deve ser acrescentado: o fato de a maioria dos contrabaixistas solistas renomados geralmente terem uma atitude experimental e aberta em relação à criação de um novo repertório, às técnicas estendidas e [às estéticas da] música do nosso tempo. Atitude essa que não acontece com [a maioria dos] violinistas, violistas e celistas. As informações técnicas que se seguem são derivadas de minha experiência com o contrabaixo de tamanho  $\frac{3}{4}$  encordoado com cordas de aço e não se aplicam a instrumentos de dimensões maiores, ou instrumentos com cordas de tripa.

A “herança” do contrabaixo que tem se consistido de transcrições, peças rasas [de conteúdo] ou de obras de virtuosidade barata de “contrabaixistas-compositores” e algumas “pedras preciosas” ocasionais não podem ser comparadas, a rigor, com a riqueza, diversidade e variedade do repertório do violino ou do violoncelo. Assim, o conhecimento de primeira categoria sobre o contrabaixo que leva a uma cidadania artística, social e psicológica só se consolida com um repertório que pode ser levado em consideração pelos melômanos, musicistas em geral e contrabaixistas, e que tem motivado mesmo os mais conservadores em relação à música de nosso tempo.

Meu longo e persistente trabalho, desde a década de 1950, em direção à uma expansão e desenvolvimento de técnicas de performance do contrabaixo, do seu espectro sonoro e desenvolvimento de sua literatura foi resultado da minha não aceitação do meu instrumento ser considerado um instrumento desajeitado, um primo pobre do violoncelo. Eu queria tocar o instrumento com sua individualidade e personalidade sonora e não ser obrigado

a imitar outro instrumento cujo “ideal de som” estava firmemente enraizado na estética do século XIX. Para romper com o cordão umbilical do violoncelo, me voltei para o universo sonoro do oriente, do jazz e de outros instrumentos dedilhados.

### 3. *Pizzicato*

O ponto inicial de minha busca foi uma reavaliação das técnicas de *pizzicato*, tratado como uma terra árida na música erudita. O *pizzicato* tem mais de um século de tradição no jazz, cujo ápice considero bem perceptível na interpretação de Scott La Faro [1936-1961] que [com os dedos da mão direita, sem arco] parecia colocar o instrumento em “órbita”. Com ele, a tradicional técnica de *pizzicato* utilizando apenas um ou dois dedos evoluiu para uma técnica que empregava 4 ou 5 dedos com a velocidade de um guitarrista. Conceitualmente, isso acarretou mudanças enormes. Mas me preocupavam outras questões que não envolviam agilidade, precisão e velocidade.

Minha direção não foi escolhida em função de velocidade, mas sim, de novas maneiras de abordar a cor, o timbre no contrabaixo. Minhas próprias experiências com a técnica de *pizzicato* do jazz me levaram ao *pizzicato tremolo*, que é reminescente dos instrumentos tocados com plectro, como o *oud*, o *bazzoki* e a guitarra flamenca. A primeira ocorrência desta técnica se deu no *Concerto for doublé bass alone* (1961) escrito para mim por Charles Wuorinen [n.1938]. A partir daí, a técnica do *pizzicato tremolo* se emancipou na literatura. No seu *Ricercar à 3* (1967, publicada em 1973), para contrabaixo solista e fita magnética com duas outras vozes, Robert Erickson [1917-1997] utiliza colorística e massivamente essa técnica, seja em passagens líricas e expressivas (Exemplo 3), seja *conbravura* (Exemplo 4).

espr. rich



Exemplo 3: *Pizzicato tremolo* enérgico e virtuosístico em *Ricercar à 3*, para contrabaixo e fita magnética, de Robert Erickson, [citado em TURETZKY, 1987, p. 22; copyright © University of California Press].

Musical notation for Example 4, showing three staves (two bass and one treble) with complex rhythmic patterns and dynamics like *mp*, *mf*, and *p*.

Exemplo 4: *Pizzicato tremolo* enérgico em *Ricercar à 3*, para contrabaixo e fita magnética, de Robert Erickson, [citado em TURETZKY, 1987, p. 23; copyright © University of California Press].

Outra técnica de *pizzicato* aparece no final da década de 1950 com a utilização do polegar (ao invés dos outros dedos), à maneira de um plectro aumentado, numa tentativa de emular dois dos meus principais heróis da performance musical: o violonista Andrés Segovia [1893-1987] e o alaudista Joseph Iadone [1915-2004; Iadone também tocou o contrabaixo acústico]. O som escuro e cheio que chamei de *pizzicato a la guitarra* (ou *pizz. guitarra*) permitia uma escrita lírica e sustentada. A primeira utilização significativa dessa técnica ocorreu na *Monody N.2 for solo doublé bass* de George Perle [1915-2009], mostrado no Exemplo 5.



Exemplo 5: *Pizzicato* lírico com utilização do polegar da mão direita “a la guitarra” em *Monody N.2 for solo double bass* de George Perle [citado em TURETZKY, 1987, p. 16; copyright © Theodore Presser].

A utilização de registros [como ocorre no órgão de tubos] no *pizzicato*, assim como no arco, se tornou parte corriqueira nas minhas demonstrações no final da década de 1950 e rapidamente apareceu no [novo] repertório. Richard Felciano [n.1930], por exemplo, utiliza criativamente os timbres do contrabaixo no duo para flauta (contralto e *piccolo*) e contrabaixo intitulado *Spectra* (1966) [no qual passa de *sul tasto* para *ponticello* duas vezes em seguida], como mostra o Exemplo 6.



Exemplo 6: *Pizzicato* com mudança de timbre (*sul tasto* para *ponticello*) em *Spectra* de Richard Felciano [citado em TURETZKY, 1987, p. 30; copyright © E. C. Schirmer].

O primeiro compositor a solicitar uma diferenciação entre o *pizzicato nonespessivo* e *pizzicato espressivo* foi Barney Childs [1926-2000] na *Sonata for bass alone* (1960). No início do segundo movimento, o compositor indica “*pizzicato sempre, swing easy*” significando um som escuro, cheio, sem vibrato e direcionalmente para frente [“*with drive*”]. Na seção central, Childs solicita que o *pizzicato* seja “*legit legato*” (“realmente ligado”). Essa preocupação com uma escrita lírica do *pizzicato*, visionária em 1960, ainda continua até os dias de hoje. Childs abriu uma vertente que merece investigação continuada.

Thomas Fredrickson [n.1928], em *Music for the doublé bass alone* (1963, publicada em 1969), explora extensivamente as possibilidades das técnicas do *pizzicato*. Além de trechos rápidos à maneira do jazz [como no *bebop*], há cordas duplas e triplas em *pizzicato*, *pizzicati* ligado, *pizzicati glissando* e *pizzicati tremolo*. Mas o *tour de force* nessa obra é o emparelhamento de duas linhas simultâneas: uma linha melódica, tocada pela mão esquerda sozinha, acompanhada por um pedal em *tremolo* de *pizzicato* (Exemplo 7), resultando em uma textura a duas vozes que soa semelhante ao som da cítara e da tambura (ou tâmara) combinados. A realização da linha da mão esquerda exige uma articulação enérgica dos dedos sobre o espelho do contrabaixo chamada de *fingerslap* [também conhecida como *hammeron*], que resulta em uma sonoridade que combina os sons do *pizzicato* e da percussão.



Exemplo 7: Tremolo de pizzicato e hammeron de mão esquerda simultâneos em *Music for the doublé bass alone* de Thomas Fredrickson [citado em TURETZKY, 1987, p. 23; copyright © University of California Press].

Mas devemos a Robert Erickson a introdução dessa técnica na literatura do contrabaixo em completa fruição. A reunião do *pizzicato* do violão, do *pizzicato tremolo*, do *pizzicato glissando* e do *pizzicato* de mão esquerda forma um conjunto de técnicas que ocupa, e ocupará mais ainda no futuro, um dos aspectos essenciais do potencial idiomático do contrabaixo.

#### 4. Timbre

Quando se pensa em técnicas estendidas, o século XX nos vem à cabeça e, mais ainda, as tendências da assim chamada *avant garde*. Prezado leitor, não existe essa coisa chamada *avant garde*. As pessoas de hoje estão simplesmente 75 anos atrasadas no tempo. O padrão é se ouvir e se falar sobre a música do século anterior, numa distorção que é um factuel, e não apenas minha opinião. A ideia de que timbre se tornou um importante parâmetro musical devido aos experimentos do século XX é um mito que resiste aos resultados da pesquisa histórica. O estudo da música ocidental revela que compositores e intérpretes se preocupavam com a questão do timbre desde os tempos mais antigos. Por exemplo, na *Regularubertina* (1542-1543) de Sylvestro de Ganassi [1492-meados do séc. XVI], o primeiro método impresso para viola, podemos ver uma explicação sobre regulação [como na mudança de timbres do órgão de tubos]. Ele nos diz que tocar *sul tasto* produzirá efeitos tristes e que a região perto do cavalete, ou seja, *sul ponticello*, deve ser utilizada para sonoridades mais fortes e duras. Diz também que a região média entre o cavalete e o final do espelho é recomendada para a performance normal, o que ainda continua válido nos dias de hoje, a menos que instrumentistas de cordas insensíveis ou sem formação adequada toquem sempre em *sul tasto* ou *sul ponticello*!

Há evidências históricas para afirmarmos que a técnica das violas da gamba, com sua rica paleta de timbres e seus “truques de cartas na manga” foram herdadas pela família do violino no que seria a “nova” técnica. Por exemplo, no *Capriccio stravagante N.27* de Carlo Farina [1600-1639], *glissandi*, *collegno* e *sul ponticello* são empregados para representar o latir de cachorros, o miado de gatos e o cantar de galos! A expressão *Collegnobattuto* apareceu pela primeira vez na música impressa em 1605 com a publicação do [Harke, harke; que faz parte do] *Musicall humors* [obra também chamada de *First pair of ayres*] de Tobias Hume [1569?-1645]. Assim, essa prática de performance, desprezada pela maioria dos instrumentistas de cordas vivas, não é uma invenção do “diabólico século XX”, mas uma técnica que precedeu a aceitação universal da família do violino.

A monumental transformação do piano por Henry Cowell [1897-1965] e John Cage [1902-1992], em um instrumento de produção sonora que ia desde um gamelão até uma

etérea arpa céltica tem um paralelo com a utilização dos instrumentos de cordas como se fossem instrumentos de percussão. As mãos, enquanto mais prático gerador de som, apresenta pelo menos cinco pontos anatômicos para tocar: nós dos dedos, pontas dos dedos, unhas, palmas e mão em copo, produzindo, assim, cinco timbres diferentes. Esse cinco pontos podem ser empregados para rap, tamborilar ou bater no braço, tampo, fundo, faixas, cavalete, voluta, estandarte ou espelho. As combinações entre essas possibilidades, assim como as numerosas permutações disponíveis quando se usa as duas mãos, dá aos compositores tremendas possibilidades. Entretanto, eu e diversos colegas com instrumentos históricos com *pedgree* somos cuidadosos em relação a tamborilar, bater ou raspar o corpo do contrabaixo. Consideramos uma blasfêmia utilizar baquetas ou o próprio arco para bater em qualquer parte de instrumentos raros e frágeis, exceto em partes [mais resistentes] como a voluta ou o estandarte. Mas as técnicas percussivas certamente funcionam bem nos contrabaixos modernos, mais saudáveis. Lou Harrison [1917-2003] sintetizou minha posição sobre tocar percussivamente os instrumentos que não são de percussão na nota introdutória de sua *Suite for symphonic strings* (1961): “Acho que qualquer som que possa ser gerado por um instrumento musical é legítimo, desde eu o método não danifique o instrumento”.

## 5. Harmônicos naturais e artificiais

Os harmônicos do contrabaixo são esplêndidos [quando comparados aos harmônicos das outras cordas orquestrais] devido ao comprimento de corda e a reverberação típicos do instrumento. Eles são um tópico favorito nas minhas palestras e ainda se revelam como um aspecto problemático da moderna performance no contrabaixo. Devo observar que qualquer harmônico natural pode ser “aquecido” com *vibrato*, ser tocado com *crescendo* ou *diminuendo*, e praticamente incluir todos os outros processos e técnicas que adicionam expressividade à realização musical. Não há razão para se tocar harmônicos naturais sempre dentro da tradição, ainda pouco desafiada, de “som branco”, com sua uma sonoridade morta! Mas Vincent Persichetti [1915-1987] o faz, ao concluir sua *Parable XVIII* (Exemplo 8), para contrabaixo sem acompanhamento (1975) de uma maneira enfática ao demandar contraste nos harmônicos naturais: um trecho expressivo, com *vibrato*, seguido de uma frase curta que deve ser tocada com “som branco” (*white sound*). O resultado é bastante efetivo para uma conclusão emocionante dessa que é uma das obras mais importantes para o contrabaixo sem acompanhamento.

The image shows a musical score for a double bass. It consists of two staves. The first staff is in 3/4 time and contains a melodic line with notes marked with vibrato and dynamic markings: *mp dolce espr. (con vibr.)*, *pp leggero +*, and *p*. The second staff is in 3/4 time and contains a series of notes marked with *rit.* and a final note marked with *PPP*. The text "(white tone)" is written below the second staff.

Exemplo 8: Harmônicos naturais no contrabaixo com *vibrato* e sem *vibrato* (“whitetone” ou “som branco”) [citado em TURETZKY, 1987, p. 129; copyright © Elkan-Vogel].

Em 1960, descobri como produzir um conjunto de 8 harmônicos transversalmente às cordas do contrabaixo, ao invés dos tradicionais 4. Ao puxar a corda lateralmente e diretamente no nodo do harmônico, pode-se subir a frequência da nota em microtons, um semitom ou mesmo, mais do que isso. Com a inovadora *Monody II* (1962), George Perle tornou-se o primeiro compositor a empregar “harmônicos puxados”. Uma utilização bastante evidente desta técnica pode ser apreciada na seção microtonal de *Spectra* (1966) para flauta *piccolo* e contrabaixo de Felciano.

A exequibilidade de harmônicos artificiais geralmente está relacionada com o comprimento de corda, a envergadura e comprimento de mão do instrumentista e o tempo de preparação antes da nota ser tocada. A adoção de cordas de aço facilitou muito a produção sonora dos harmônicos artificiais. Ao nos debruçarmos sobre a época das cordas de tripa, torna-se claro porque ambos Isaia Billè [1874-1961] (1922; 1953) e Franz Simandl [1840-1912] (1984,1987) sugerem que os harmônicos artificiais poderiam – ou deveriam – ser tocados apenas na Corda Sol, a corda mais fina. Hoje, com as cordas de aço e cavaletes mais baixos, os harmônicos artificiais tornam-se disponíveis em todas as cordas do contrabaixo.

## 6. *Scordatura*

O procedimento da *scordatura* tem sido idiomático no contrabaixo desde seu aparecimento. Os contrabaixistas utilizando contrabaixos de apenas 3 cordas no século XVIII e início do século XIX mudavam a afinação de suas cordas de acordo com a obra a ser tocada, [obras de compositores que, muito mais que hoje, consideravam os efeitos de reverberação das cordas soltas] alternando entre Sol<sub>2</sub>-Ré<sub>2</sub>-Lá<sub>1</sub>, Lá<sub>2</sub>-Ré<sub>2</sub>-Sol<sub>1</sub>, Sol<sub>2</sub>-Ré<sub>2</sub>-Sol<sub>1</sub> ou Lá<sub>2</sub>-Ré<sub>2</sub>-Lá<sub>1</sub>. O primeiro virtuoso do contrabaixo de renome internacional, Domenico Dragonetti (1763-1846), era conhecido por ser um mestre da *scordatura*. Ajustes na afinação das cordas do contrabaixo eram demandados pelos compositores e instrumentistas não apenas para facilitar o tocar em determinadas tonalidades, mas também porque buscavam projeção sonora e interpretações mais solísticas. Assim, os instrumentistas subiam a afinação do contrabaixo um semitom ou um tom, ou mesmo, uma quarta justa acima, no caso de se utilizar cordas de solo agudas) para se obter mais “definição” e, mesmo, um brilho semelhante ao do violoncelo.

Essa tradição se mantém viva entre os editores europeus, compositores, pedagogos e toda a gama internacional de contrabaixistas comprometidos com a literatura solo dos séculos XVIII e XIX, tão fartamente disponível. Embora eu considere a importância dessa tradição de se tocar um instrumento grave como se fosse instrumento agudo [ou em regiões mais típicas dos instrumentos agudos], não mais a considero como a principal abordagem solística do contrabaixo.

A *scordatura* foi utilizada pelos compositores do século XX principalmente de duas maneiras. O primeiro é o afrouxamento da corda Mi (também chamada de corda IV ou quarta corda) para que a corda solta soe como Mi bemol, Ré, Ré bemol ou Dó, estendendo, assim, seu registro mais grave. Entretanto, isso deve ser feito com cautela pois [dependendo do tipo de corda]o afrouxamento da corda Mi abaixo do Ré pode deixar a corda sem tensão suficiente e não soar bem. Uma solução para esse problema que tenho utilizado com eficácia, desde o início da década de 1960, é empregar, como quarta corda, uma corda Dó ao invés da corda Mi. Esse procedimento foi utilizado por Ralph Shapey [1921-2002] na sua *De Profundis* (1960) e por Charles Wuorinen no seu *Concerto for double bass alone* (1961).

O segundo procedimento ocorre quando o compositor deseja uma variedade maior de notas em harmônicos naturais no conjunto de harmônicos parciais das cordas do contrabaixo [com o contrabaixo tradicionalmente afinado em 4ª justas, há a repetição de notas entre cordas adjacentes; por exemplo, a nota Ré aparece como o 2º e 5º parciais na corda Sol e como o 1º, 3º e 7º parciais na corda adjacente Ré]. Com esse propósito, George Crumb [n.1929] abaixa em um semitom a corda IV, para Mi bemol, no seu *Book of madrigals* (1965) para soprano, vibrafone e contrabaixo. Cage, por sua vez, emprega uma *scordatura* cambiante ao longo da passagem indicada “*solo for bass*” no seu *Concerto for piano and orchestra* (1957-1958). O faz também em outras peças, o que afeta a sonoridade do instrumento, uma vez que a pressão no cavalete muda constantemente, trazendo consigo um colorido microtonal. Uma *scordatura* bastante interessante é solicitada por Alcides Lanza [n.1929] em *Strobo I* (1968). As duas cordas de cima são afinadas o mais agudo possível, enquanto que as duas cordas de baixo são afinadas o mais grave possível.

Contrabaixistas de jazz na década de 1950 tinha amoda de afinar o contrabaixo de forma mais aguda – Dó<sub>3</sub>, Sol<sub>2</sub>, ré<sub>2</sub>, Lá<sub>1</sub> – uma quarta justa acima da afinação tradicional. Esta prática teve sua origem, muito provavelmente, com o então popular “*Chubby*” Jackson [1918-2003], para quem a *Kay Company* construiu alguns contrabaixos de cinco cordas, acrescentando o Dó<sub>3</sub> agudo ao contrabaixo de quatro cordas. O nível de excelência e virtuosidade no registro agudo e a nova tendência dos compositores de expandirem os registros do instrumento diminuíram o entusiasmo desses experimentos e, hoje, pouco se tem ouvido falar sobre essas iniciativas.

## 7. Surdina

A maioria dos compositores tem noção de como querem que soe um instrumento com surdina. Mas será que estão atentos aos materiais com que as surdinas de contrabaixo são feitas e como elas soam? Acho que, na verdade, poucos compositores se perguntam sobre isso. Como Arnold Franchetti [1911-1993], que demonstrou uma preferência pela surdina de bronze, a qual escutou em um grupo de câmara no final da década de 1950 e, posteriormente, a empregou no contrabaixo em diversas obras de câmara e para orquestra.

De todos compositores que conheço, apenas um se mostrou conhecedor do potencial timbrístico das surdinas para contrabaixo. John Cage, no seu *Concerto para piano e orquestra* (1957-1958) solicita três tipos de surdina que possuam timbres diferentes. Entretanto, não especifica os tipos de material [ou nível de contraste entre eles]. Dada a importância do parâmetro timbre na música de hoje, seria muito desejável que os compositores explorassem o potencial dos materiais com que as surdinas são fabricadas [metais como aço e bronze, madeiras como ébano ou jacarandá, borrachas de tamanhos e densidades diversas].

## 8. Sons vocais

O conceito de utilização do som vocal como um paradigma acoplado à técnica instrumental se tornou cada vez mais significativo e difundido a partir da década de 1960. A utilização desse procedimento se tornou inevitável devido: (1) à busca de novos sons pelos compositores; (2) às novas relações de colaboração entre compositores e performers e

(3) à curiosidade e envolvimento dos instrumentistas como o potencial timbrístico do seu instrumento.

Uma afirmação reveladora e bem precisa sobre a *raison d'être* para se usar essas técnicas foi a de Donald Erb [1927-2008], que assim me escreveu:

A música é realizada pelo performer. Ela emana dele ao invés de vir do instrumento, sendo o instrumento apenas um veículo. Assim, parece lógico que qualquer som que o performer possa fazer, pode ser utilizado em uma composição.

Os sons vocais podem ser usados de diversas maneiras, incluindo (1) o solfejar ou o cantarolar ou o *scatting* em oitavas com o contrabaixo [que é um instrumento transpositor de uma oitava], (2) alturas vocalizadas para acrescentar peso, cor ou densidade aos sons do contrabaixo (3) sons da fala para acentuar, articular ou colorir sons instrumentais (4), sons vocais para acrescentar outra linha à linha do contrabaixo. O procedimento de cantar uma linha e tocar outra, diferente, vai além do especulativo [na linguagem tonal] em *Automobile* (1965) de Russell Peck [1945-2009] (Exemplo 9) ou [na linguagem modal] em *Hyacinth* de Christopher Rouse [n.1949] (Exemplo 10).



Exemplo 9: Tocar o contrabaixo e cantarolar simultaneamente em linguagem tonal em *Automobile* de Russell Peck [citado em TURETZKY, 1987, p. 75; copyright © Russell Peck].

Exemplo 10: Tocar o contrabaixo e cantarolar simultaneamente em linguagem modal em *Hyacinth* de Christopher [citado em TURETZKY, 1987, p. 78; copyright © Christopher Rouse].

Há diversos outros exemplos de efetiva utilização dessa prática: *Sonant* (1960) de Mauricio Kagel [1931-2008], *Pajazzo* (1963) de Folke Rabe [n.1935], *Double bass at twenty paces* (1968) de Pauline Oliveros [n.1932].

Alguns dos mais brilhantes e integrados efeitos dessa natureza podem ser encontrados em *Surrealist studies* (1970) de Jon Deak [n.1943], como pode ser apreciado no estudo *The twosisters*, dedicado a Giorgio de Chirico, no qual o compositor especifica notas específicas com vogais e consoantes emitidas com som nasal, com voz de cabeça, sem melodia e com murmúrio. Deak chega mesmo a criar uma terceira linha em que o contrabaixo é tocado como instrumento de percussão, batendo ou esfregando a palma da mão no seu tampo], Exemplo 11. A mistura de sons com alturas determinadas ou indeterminadas tanto no contrabaixo quanto na voz abre um grande potencial para a imaginação dos compositores.



## Comentários finais

Após essa breve introdução ao nobre, mas pouco compreendido contrabaixo, espero que tenha ficado claro como a versatilidade do mesmo está sendo redescoberta hoje. Prezado leitor, compreenda que este é apenas uma minúscula parte do espectro sonoro desse instrumento. Para encerrar, gostaria de apontar que todos os “prazeres sônicos” mencionados acima não passariam de mera curiosidade a não ser que funcionem como parte intrínseca da música. Isso me lembra o comentário de Edgar VARÈSE (2014) quando alguns críticos o associaram a Marinetti, Russolo e os futuristas:

“Os futuristas acreditavam na reprodução literal dos sons; eu acredito na metamorfose dos sons em música.”

“*Soli deo Gloris*”

## Referências

BILLÈ, Isaia. *Nuovo metodo per contrabasso*. 7 volumes. Milão: Ricordi, 1922.

\_\_\_\_\_. *Nuovo metodo per contrabasso*. Parte 2. Milão: Ricordi, 1953.

DAVIDOVSKY, Mario. *Bertram Turetzky*. Folder sem data. Del Mar, California, (s.d.).

RAY, Sônia. *V Encontro Internacional de Contrabaixistas*. Ed. por Paulo Gomes. In: <http://www.paulogomes.com.br/veinco.htm> (Acesso em 25 de março, 2014).

SIMANDL, Franz. *New method for the double bass*. Ed. Frederick Zimmermann. v.1. New York: Carl Fischer, 1984.

\_\_\_\_\_. *New method for the double bass*. Ed. Frederick Zimmermann. v.2. New York: Carl Fischer, 1984.

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary contrabass*. 1974.

\_\_\_\_\_. *The Contemporary Contrabass*. Berkeley: University of California Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *The Contrabass: a musical instrument for our time*. Original datilografado. San Diego, California: University of California at San Diego at La Jolla, 1982. 12p.

TURETZKY, Bertram; BORÉM, Fausto. *Carta de Bertram Turetzky a Fausto Borém*. Del Mar, California: manuscrito, 2000.

TURETZKY, Bertram; DUFFIE, Bruce. *Contrabassist Bertram Turetzky: a conversation with Bruce Duffie*. In: <http://www.bruceduffie.com/turetzky3.html> (entrevista de 1992 realizada na Northwestern University, EUA).

UNIVERSITY OF CALIFORNIA AT SAN DIEGO. *Bertram Turtezky: performance*. In: [http://musicweb.ucsd.edu/people/people.php?cmd=fm\\_music\\_directory\\_detail&query\\_Full\\_Name=%20Bertram%20Turetzky&query\\_Active\\_Status=Faculty%203%20Emeritus](http://musicweb.ucsd.edu/people/people.php?cmd=fm_music_directory_detail&query_Full_Name=%20Bertram%20Turetzky&query_Active_Status=Faculty%203%20Emeritus) (Acesso em 21 de abril, 2014).

VARÈSE, Edgar. *Excerpts from “Varèse: a sketch of the man and his music”*. Publicado em The Musical Quarterly, v.52, n.2, Abril, 1966. In: [http://www.chouwenchung.org/works/varese\\_sketch.php](http://www.chouwenchung.org/works/varese_sketch.php) (Acesso em 28 de abril, 2014).

## Referências de partituras

- CAGE, John. *Concerto for piano and orchestra*. New York: C. F. Peters: 1957-1958.
- CHILDS, Barney. *Sonata for bass alone*. New York: McGinnis and Marx, 1960.
- CRUMB, George. *Book of madrigals*. Para soprano, vibrafone e contrabaixo. New York: C. F. Peters, 1965.
- DEAK, Jon. *Surrealist studies*. Para contrabaixo solo. Champaign-Urbana: Media Press, 1970.
- ERICKSON, Robert. *Ricercar à 3*. Para contrabaixo e fita magnética. Berkeley: University of California Press, 1973.
- FELCIANO, Richard. *Spectra*. Duo para flauta (contralto e piccolo) e contrabaixo. Boston: E. C. Schirmer, 1966.
- FREDRICKSON, Thomas. *Music for the double bass alone*. Bryn Mawr: Theodore Presser, 1969.
- HARRISON, Lou. *Suite for symphonic strings*. New York: C. F. Peters, 1961.
- JOHNSON, Tom. *Failing, a difficult piece for solo string bass*. Para contrabaixo solo. New York: Two-Eighteen Press, 1975.
- KAGEL, Mauricio. *Sonant*. Para contrabaixo solo. New York: C. F. Peters, 1960.
- LANZA, Alcides. *Strobo I, for double bass, miscellaneous percussion instruments, lights, audience and electronic sounds*. Manuscrito, 1967.
- OLIVEROS, Pauline. *Double bass at twenty paces*. Baltimore: Smith Publications, 1968.
- PECK, Russell. *Automobile*. Manuscrito, 1965.
- PERLE, George. *Monody N.2*. Para contrabaixo solo. Bryn Mawr: Theodore Presser, 1962.
- PERSICHETTI, Vincent. *Parable XVII*. Para contrabaixo solo. Bryn Mawr: Elkan-Vogel, Inc. 1975.
- RABE, Folke. *Pajazzo*. 1963. Manuscrito, 1963.
- ROUSE, Christopher. *Hyacinth*. Para soprano, flauta, contrabaixo e percussão. Manuscrito, 1974.
- SHAPEY, Ralph. *De Profundis*. Para contrabaixo solo e instrumentos. Manuscrito, 1960.
- WUORINEN, Charles. *Concerto for double bass alone*. Para contrabaixo solo. New York: American Composers Alliance, 1961.

---

**Bertram Turetzky** - Professor Emérito da *University of California - San Diego at La Jolla*, foi um dos principais responsáveis pelo renascimento do contrabaixo após a Segunda Guerra Mundial, enquanto um instrumento autônomo. Lançou discos como solista no contrabaixo pelos selos Advance, Ars Nova, Desto, Finnadar, Folways, Medea, Nonesuch e Takoma. Publicou o livro *The Contemporary Contrabass* (University of California Press, 1974/1987), referência internacional da moderna escrita idiomática do instrumento. Recebeu mais de 300 novas obras para contrabaixo devido ao seu trabalho junto a compositores dos EUA, França, Alemanha, Polônia, Austrália, México e Espanha. Como compositor, escreveu diversas obras para o contrabaixo solista sem acompanhamento.

**Fausto Borém** - Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais de contrabaixo (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo e diversas universidades nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É autor de dezenas de artigos sobre práticas de performance na música erudita e popular. Traduziu e publicou artigos de teóricos como Nicholas Cook, Philip Tagg, Keith Swanwick, Murray Schafer com Victor Flusser, Daniel Leech-Wilkinson, Deborah Mawer, Katherine Williams, Sarah A. Etlinger, e de contrabaixistas como Stuart Sankey, Tobias Glöckler e Anthony Scelba.

---