

## ***Hors-d'oeuvre: reflexões sobre a incorporação de técnicas expandidas para contrabaixo acústico pela relação intérprete-compositor***

**Antônio Vinícius G. da Silva<sup>1</sup>**

UFRN/PPGMUS-MESTRADO

*SIMPOM: Teoria e Prática da Execução Musical*

**Resumo:** O presente trabalho apresenta resultados de investigação concluída em 2012, que teve o contrabaixo acústico como foco. Via de regra, a técnica tradicional do instrumento não compreende todos os meios necessários para a execução e interpretação de música contemporânea. Compositores têm constantemente explorado recursos que demandam domínio de novas técnicas. Essas exigências estão no âmbito do que se denomina técnica expandida. Trata-se de um campo ainda carente de parâmetros consolidados para interpretação e execução. Diante disto, a finalidade desse artigo é demonstrar através da interação intérprete/compositor como as informações obtidas através da pesquisa e análise auxiliam na interpretação e execução musical.

**Palavras-chave:** Interação intérprete-compositor; Música para contrabaixo e piano; Técnica expandida para contrabaixo; Interpretação e execução musical.

## ***Hors-d'oeuvre: Reflections On The Incorporation Of Expanded Techniques For Double Bass Through The Relationship Between Performer And Composer***

**Abstract:** This paper presents the results of a research completed in 2012, which had the acoustic bass on focus. Usually, the traditional technique of the instruments does not cover all the necessary ways for the implementation and interpretation of contemporary music. The composers have constantly exploited musical resources that seeking mastering new techniques. These requirements are in the range what it is called extended technique. This field still lacks of consolidated parameters for interpreting and implementation. After that, the purpose of this article is to demonstrate, through the composer / performer interaction, how information obtained through research and analysis aids interpretation and musical performance.

**Keywords:** Interaction between performer and composer; Music for double bass and piano; Expanded technique for double bass; Musical performance and interpretation.

---

<sup>1</sup> Mestrando orientado pelo Prof. Dr. Rucker Bezerra

## 1. Introdução

A música da atualidade demanda uma busca por estratégias eficazes visando solucionar os diversos problemas impostos por uma linguagem que se encontra em constante processo de renovação. Se levarmos em conta o tipo de formação que se oferece em conservatórios e universidades, pode-se considerar como natural o desconforto que muitos contrabaixistas sentem ao se defrontar com grande parte da produção das últimas gerações de compositores. Ainda nos dias de hoje, a maior parte dos alunos tem o ensino do instrumento baseado na técnica tradicional, em que se emprega “métodos de estudos de técnica escritos no século XIX, os quais se baseiam em escalas diatônicas, acordes, arpejos e no uso idiomático de cordas adjacentes” (Allsop. 1992, p. 223).

[...] observamos que despendemos anos trabalhando a técnica tradicional do instrumento durante o aprendizado do violoncelo. . . acabamos adiando o contato de nossos alunos com o repertório contemporâneo e a evolução da linguagem musical, além de inibir a exploração de novos recursos do instrumento [...], no entanto, verificamos que em algum momento da nossa trajetória musical surgirá a necessidade ou o interesse natural de aprender obras do nosso tempo. (CRISTINA; SILVA, 2012, p. 9)

Uma das maiores dificuldades que a música contemporânea proporciona em sua execução é concernente à variedade de recursos de timbre e dinâmica. Estes aspectos sonoros, obviamente, sempre foram explorados na música, mas a partir do século XX, “passam a ser considerados como expressão musical válida ou até fonte inspiradora, antes mesmo de contextualizados em música” (STRANGE, 2001, p.xii). Neste artigo, o compositor paraibano Samuel Cavalcante, por sua ligação pessoal com o proponente e por sua disposição e sensibilidade aos interesses deste trabalho, ata-se aqui como um agente somador. A palavra *hors-d’oeuvre* vem do francês e significa: aperitivo ou comida leve que vem geralmente composta de alimentos picantes, condimentados, que se ingere antes de uma refeição. Com este título o compositor fez uma analogia do aperitivo com a música, buscando uma sensação de preparação para uma música maior que nunca chegará ou um aperitivo dos impulsos interpretativos.

## 2. Interação intérprete e compositor

Na prática instrumental contemporânea são utilizados numerosos recursos não convencionais de execução assim como de instrumentação aplicados aos instrumentos. A fim de limitar esse quadro amplo, desenvolvemos um estudo sobre as estratégias no contrabaixo com base na análise da obra em questão, feita especialmente para o instrumento. Uma

característica que dá uma perspectiva especial ao trabalho, é que o compositor Samuel Cavalcante interage também como intérprete. Neste sentido, a relação entre as intenções do compositor e as do intérprete entram em sintonia com as técnicas aplicadas e os resultados obtidos fornecem uma abordagem direta para análise. Em paralelo com este parágrafo, Borém (1998, p.19) afirma que:

Uma negociação saudável entre o compositor e o instrumentista se realiza no espaço entre a imaginação e a realidade ou, em última análise, entre a teoria e a prática. Nesta relação devemos buscar, simultaneamente, a satisfação de ambos.

O estudo foi realizado com base na seleção de estratégias utilizadas no trabalho e depois as removendo do contexto e, buscando definir orientações e critérios em outros âmbitos musicais. Em suma, estudamos recursos de execução e os recursos de instrumentação no contrabaixo a partir da análise das estratégias mais importantes da peça *Hors-d'oeuvre*, de forma a estabelecer os critérios gerais para aplicação da composição e análise, instrumentação e, finalmente na técnica de aplicação.

Num primeiro momento descobre-se o conjunto dos processos para a implementação. Aborda-se principalmente suas características técnicas em relação aos resultados obtidos. Aqueles casos que são pouco estudados permitem uma abordagem diferente, considerando as formas de se obter o resultado certo para cada recurso, levando em conta os fatores envolvidos em sua produção, para chegar a uma discussão sobre os diferentes graus de dificuldade associada a cada uma das passagens da composição. Estes recursos de execução podem ser estendidos para o resto dos instrumentos da família das cordas. RAY (2010, p. 1310) afirma que:

Ao mesmo tempo, colaborações cuidadosamente planejadas e estudadas também revelam celeiros de criação envolvendo compositores e performers, particularmente no seio acadêmico. A ideia da academia abrigar um músico-pesquisador tem permitido aos compositores o desenvolvimento de suas propostas composicionais, bem como permitido ao performer inserido na academia experimentar novas possibilidades de execução”.

Apesar dessa consideração ir além do âmbito do presente documento, é importante, pois o número de variáveis são modificadas ou se agregam quando se trata de outros instrumentos.

A segunda parte concentra-se nos recursos de instrumentação aplicados na obra cujo conceito não é de qualquer uso da técnica de execução. Geralmente, esta classe de recursos é adaptável, sem maiores complicações, em outras instrumentações. Ou seja, são

estratégias de implementação que são aplicáveis aos instrumentos de cordas, bem como a outros instrumentos e combinações instrumentais.

### 3. Fragmentos (diário da criação)

O sistema de notação musical dá margem a uma variedade de leituras, principalmente no que tange à dinâmica e ao timbre. A notação de um compositor, por mais clara que seja, sempre possibilitará diversas interpretações de um mesmo trecho musical, tanto sob o aspecto técnico quanto expressivo. Outra dificuldade comum associada à performance em música contemporânea surge quando compositores criam novas formas de notação, nem sempre acompanhadas de bulas explicativas. Felizmente na peça *Hors-d'oeuvre*, pôde-se interagir com o compositor desde o processo de concepção até a finalização da música, possibilitando que o intérprete participasse de forma ativa no processo criativo da obra e que fossem tomadas decisões baseadas em critérios mútuos de coerência.

Como este estudo tem por finalidade constituir futura fonte de pesquisa, foi proposto um “diário de criação” no qual foram registradas algumas passagens e intenções experimentadas no momento em que a obra estava sendo escrita. Segue abaixo algumas dessas passagens musicais e suas intenções interpretativas, seguidas por fotos, trecho da partitura e anotações.



Samuel Cavalcanti Corrêa  
(Junho de 2012)

*Livre e fluido*  
*con sord.*

*ffff* *distorcido e ruidoso*

*p* *ff* *p*

*ffff* *distorcido*

*ff*

*sul pont.*

Fig. 1: Síntese dos problemas encontrados no trecho inicial da obra (c.1).

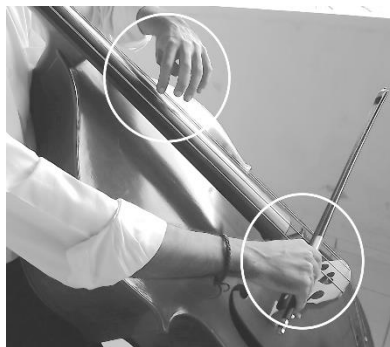
No trecho acima, que marca o começo da peça, o primeiro ataque ou gesto inicial deve ser bem forte. A pressão inicial deve ser tão forte que o arco quase pára ou "engasga" de

vez em quando. Deve sugerir a ideia de sofrimento. Nesta linha deve-se buscar unidade, conectando as notas de forma natural e orgânica; manter a ideia de agressividade com dinâmica forte o tempo todo; buscar o gesto do meio mais *sul ponticello*; procurar manter o som mais claro na parte do *accel.-desacel-accel.* (parte central da linha). Os movimentos não devem ser alternados, mas concomitantes. Devem-se buscar novos aspectos técnicos para mão esquerda a fim de encontrar uma afinidade com o que está escrito; buscar timbres novos e formas de distorcer; experimentar novas atitudes no instrumento, exibido na Figura 1.



Fig. 2: Uso de lápis grafite como ferramenta de tempero (c.10 a 14).

Na Figura 2, a partir do compasso dez, todas as notas devem ser tocadas de forma livre, sem a surdina utilizada no início da obra. Devemos respeitar os *glissandi* e quando aparecer as notas sem *esse recurso*, deve-se tocar mais rápido. Este trecho deve soar mais métrico. Devido à dificuldade de troca do *pizzicato* para o *col legno*, chegamos à conclusão que seria melhor tocar com um lápis, pois com este objeto também obtemos o som diferenciado e ganhamos a agilidade. Quando houver muitas notas, deve-se tocar mais rápido e quando houver poucas percutir com lápis lento (dosar como achar interessante dentro do contexto da peça). Como ferramenta para assimilação da peça utilizamos alguns recursos do Programa Sibelius para ajudar a ter uma visão global da música e assim encontrar a organicidade.



arco con sord.  
 16 **ffff** *distorcido*  
 8 **ff** pizz.  
 7

Fig. 3: Arco e pizzicato agindo em simultâneo (c. 16).

A partir do compasso dezesseis, as cordas soltas devem ser tocadas com a mão esquerda usando *pizzicato*, ao mesmo tempo em que se estiver sustentando com o arco as duas semibreves abaixo das fermatas, encontrado na Figura 3.



29 com o arco ao contrário por baixo das cordas (arco)  
 lunga

Fig. 4: Pegada e uso incomum do arco (c. 29).

A Figura 4 exhibe o compasso vinte e nove, onde o arco deve ser usado de forma invertida, ou seja, tocar na parte de trás das cordas e o pizzicato deverá ser executado com a mão esquerda fazendo uma espécie de *rasgueado* de baixo para cima, simultâneo ao movimento do arco.

#### 4. Conclusão

Neste artigo discutimos abordagens para entender a comunicação entre compositor e intérprete. Trata-se em construir a música num ambiente de pura interação dialética entre criador e executante musical. Este nível de entendimento exige proximidade e comunicação intensa. Sempre buscamos manter o foco no diálogo que tinha como característica a partilha de experiências e técnicas. Ter trabalhado como intérprete na elaboração da obra junto ao compositor foi de extrema valia por possibilitar a troca de ideias, sugestões e proporcionar assim modificações dentro de um panorama da técnica estendida, visando uma coerência idiomática com o contrabaixo. No ambiente de ensaios ainda foi permitida e estimulada a participação criativa do intérprete na obra, características geralmente associadas à música de vanguarda. O estudo de técnica expandida mostrou-se de extrema importância para o desenvolvimento do instrumentista, ao permitir a descoberta de uma série de dificuldades específicas do idioma do contrabaixo. Ao longo do processo de concepção da peça *Hors-d'oeuvre*, o compositor e o intérprete experimentaram novas abordagens ao instrumento e foi fácil deparar-se com um universo de novas possibilidades técnicas e sonoras. Na busca por soluções, o contrabaixista explora e questiona esses aspectos da técnica, tanto de mão esquerda quanto de mão direita. Chega-se, assim, a uma maior compreensão do instrumento, tanto pelo compositor quanto pelo intérprete, que poderá ser empregada em qualquer repertório contemporâneo.

#### Referências

- ALLSOP, Peter. *The violino as ensemble instrumento*. In: STOWELL, Robin (Ed.) Cambridge Companion to the Violino. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 210-223.
- BORÉM, Fausto. Lucíspherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Revista Opus*, ano 5, v.5, p. 48-75, 1998.
- CORREIA, Samuel Cavalcanti & Cristovam Augusto C. Sobrinho. Boi Aruá e Sertania: O pensamento dual na construção de um significado. Belo Horizonte: ANPPOM – Vigésimo primeiro Congresso, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Hors-d'oeuvre*. Partitura. João Pessoa-PB, 2012.
- RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. *Anais... XX CONGRESSO DA ANPPOM*, p. 1310-1314, 2010.
- STRANGE, Allen E Patrícia. *'The Contemporary Violin: Extended Performance Technique'*, North America: The Rowman & Littlefield Publishing Group Inc., 2011.