

## **Duo Concertant - Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo**

*Fausto Borém*

**Resumo:** Este estudo enfoca a eficiência e sofisticação do compositor norte-americano Lewis Nielson na utilização de uma escrita idiomática para o contrabaixo na obra *Duo Concertant - Danger Man*, decorrentes de suas experiências com este instrumento em formações de câmara e, principalmente, por meio do processo de experimentação e diálogo entre ele, como compositor, e o autor do presente artigo, como instrumentista. Apresenta também uma breve análise formal e intervalar da obra. Maiores informações sobre a partitura completa e a gravação de *Danger Man* podem ser obtidas nos endereços <fborem@musica.ufmg.br> ou <lnielson@oberlin.net>.

**Palavras-chave:** Lewis Nielson, Danger Man, contrabaixo, bateria, música de câmara, música norte-americana, composição, análise musical, instrumentação, práticas de performance.

### ***Duo Concertant - Danger Man by Lewis Nielson: the idiomatic writing for the double bass***

**Abstract:** This study focuses on the efficiency and sofistication of the double bass idiomatic writing in *Duo Concertant - Danger Man* by North American composer Lewis Nielson, viewed as a result of his previous experiences with this instrument in chamber music and, specially, through the process of experimentation and dialogue between him, as a composer, and the author of this article, as a performer. It also presents a brief analysis of the work's form and structural intervals. More information on the full score and recording of *Danger Man* can be obtained through <fborem@musica.ufmg.br> or <lnielson@oberlin.net>.

**Keywords:** Lewis Nielson, Danger Man, double bass, drumset, chamber music, American music, composition, music analysis, instrumentation, performance practice.

### **I – Lewis Nielson: compositor, maestro e teórico eclético.**

“Há males que vêm para bem”, diz um antigo ditado. Uma mudança de orientador ao final do meu doutorado acabou por me aproximar do multifário e inquieto Lewis Nielson (1950, Virgínia, EUA), chefe da área de teoria e composição musical na Escola de Música da *University of Georgia* e, atualmente, professor no *Oberlin Conservatory*, EUA. Nielson estudou na *Royal Academy of Music* em Londres, na *Clark University* em Massachusetts, EUA e na *University of Iowa*, EUA, onde recebeu, em 1977, o Ph.D. em Composição e Teoria Musical. Seus principais professores foram Relly Raffman, Richard Hervig, Peter Tod Lewis, William Hibbard and Edwin London.

De formação eclética, Nielson foi músico de blues e rock e fez estágio no *IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique)* em Paris. Como teórico, fez uma redução schenkeriana completa do *Parsifal* de Wagner e vem se dedicando à análise de centenas de obras-primas do século XX, especialmente de autores com quem tem maior afinidade, como os “clássicos” Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Varèse e outros mais “contemporâneos”, como os ingleses Peter Maxwell Davies e Harrison Birtwistle, os russos Sofia Gubaidulina e Alfred Schnittke,

o italiano Luigi Nono e o norte-americano George Crumb. Como maestro, dirigiu vasto repertório contemporâneo, que inclui as principais obras-primas de câmara do século XX, sua especialidade. Na sua vinda ao Brasil para o *I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical (ISNPPM)* em abril de 2000, ministrou dois cursos sobre performance e composição na música do século XX no Programa de Pós-Graduação da UFMG, proferiu uma palestra como conferencista convidado (veja, neste volume de *Per Musi*, p.50-88, seu artigo *Technical, interpretive, and aesthetic issues in the performance practice of contemporary music*) e regeu um concerto de câmara, quando realizou as estréias brasileiras do *Septet* e do *Concerto para Violino e Orquestra de Câmara N.3* de Alfred Schnittke, *La Plage* de Sir Harrison Birtwistle e *Duo Concertant: Danger Man* para contrabaixo e percussão, de sua autoria.

Como compositor, escreveu cerca de cem obras, que incluem música sinfônica, coral, de câmara e solística, ópera e música eletrônica, a maior parte delas publicada pelas editoras *American Composers Alliance* e *Seesaw Music*. Muitas de suas obras foram encomendadas por importantes solistas como o violinista russo Levon Ambartsumian e o saxofonista americano Kenneth Fischer ou por grupos como *Lake Placid Sinfonietta*, *American Composer's Orchestra*, *Fresno Philharmonic*, *Slovak Radio Symphony Orchestra* da Bratislava e a *Radio Symphony Orchestra* de Praga. Entre os diversos prêmios que recebeu como compositor, destacam-se grants do *National Endowment for the Arts*, da *Delius Foundation*, da *Fullbright-Hays*, do programa *Georgia Council for the Arts-Meet the Composer*, da *University of Georgia Research Foundation*, da *Georgia Bicentennial Commission* e do *Groupe de Music Expérimentale de Bourges* na França (NIELSON, *Homepage*, 2000).

Entre suas obras, três colocam o contrabaixo em evidência: *Formal Persuasion* (1975) para contrabaixo e percussão, o quarteto de contrabaixos *Interference* (1985) e o *Duo Concertant: Danger Man* (2000), para contrabaixo e bateria. Esta última obra é o tema central do presente artigo e resultou da participação de Nielson no projeto de pesquisa “Pérolas” e “Pepinos” do *Contrabaixo*, o qual coordeno desde 1994 e que tem sido apoiado pelo CNPq, FAPEMIG, CAPES e Fundo Acadêmico FUNDEP/UFMG. Um dos objetivos desse projeto é a aproximação entre compositores e contrabaixistas na atualização e desenvolvimento da linguagem idiomática do contrabaixo e, consequentemente, ampliação do repertório significativo do instrumento (BORÉM, 1995, 1998, 1999, 2000).<sup>1</sup> *Danger Man* foi escrita em um período de aproximadamente quatro meses e, em seguida, estreada pelo Prof. Fernando Rocha (bateria) e por mim (contrabaixo), ambos da UFMG, e pelo próprio Lewis Nielson (regência) no dia 13 de abril de 2000 em Belo Horizonte durante o *ISNPPM*, como mencionado acima.

<sup>1</sup> Outras composições relacionadas com esse projeto incluem: *Lucípherez* e o septeto *Cantos a Ho* de Eduardo Bértola (UFMG), o *Quarteto de Contrabaixos* e o octeto de contrabaixos *Jangada de Iemanjá* de Ernst Mahle (Esc. Mús. Piracicaba), *Sonata para Contrabaixo e Piano* e o *Quinteto para Cordas com Cuíca Ad Llibitum* de Andersen Viana, *Ordo* de Antônio Celso Ribeiro (UFMG), *Tributo a Tom Jobim* de Hermínio de Almeida (UFMG), *Prelúdio para Contrabaixo Solo Op.14 N.4* de André Dolabella (UFMG), *Quinteto de Cordas* de Luiz Otávio Campos (UFMG), *Rota do Vento* de Rogério Vasconcelos (UFMG) e *Didática de Uma Invenção* de Fausto Borém (UFMG).

A experiência anterior de Nielson com o contrabaixo mostra sua criatividade e curiosidade com o instrumento, além de já revelar um bom domínio de elementos de sua linguagem idiomática e uma aproximação com os instrumentistas para os quais compõe. Embora em *Formal Persuasion* (1975), obra escrita para o contrabaixista Monte Asbury e o percussionista Steve Chick, o compositor tenha se restringido às regiões grave e média,<sup>2</sup> que equivalem ao tradicional registro orquestral (Mi<sub>1</sub> - Lá<sub>3</sub>),<sup>3</sup> já demonstrava uma consciência do potencial timbrístico (Ex.1, c.167 e 245, *dry pizz.* e *resonant pizz.*) e lírico do contrabaixo (*arco smoothly, "in a lyrical manner"*). Nessa obra, Nielson também lança mão da tradicional precisão rítmica que caracteriza o contrabaixo popular norte-americano em *pizzicato*, para criar uma diversidade de ritmos (Ex.1, c.167-169), sugerindo também práticas de performance específicas do jazz, como o *pull-off* (técnica de *pizz.* em que a mão esquerda articula duas ou três notas ligadas; Ex.1, c.167 e c.245), *licks* (pequenos motivos virtuosísticos utilizados em improvisação por um solista, freqüentemente baseados em seqüências), o *walking bass* com a qualteração típica do *swing* (Ex.1, c.169) e utilização da ressonância natural do *pizzicato* em cordas soltas (corda Lá no Ex.1, c.167 e corda Ré no Ex.1, c.245). Já se nota, também em *Formal Persuasion*, uma consciência na utilização de cordas soltas e harmônicos naturais para facilitar passagens virtuosísticas (Ex.1, c.126).

Ex.1 – Exemplos da escrita idiomática de Lewis Nielson para o contrabaixo em *Formal Persuasion* (1975).

Nos dez anos que separam *Formal Persuasion* do quarteto de contrabaixos *Interference* (1985), escrito para o *First Double Bass Symposium* da Georgia University, EUA, observa-se uma mudança significativa na instrumentação de Nielson para esse instrumento. Ele comenta sobre uma importante referência musical:

<sup>2</sup> Para facilitar a localização de alturas, os registros do contrabaixo são aqui divididos em quatro regiões: **região grave** (Si<sub>1</sub> - Sol<sub>2</sub>), **região média** (Sol<sub>2</sub> - Lá<sub>3</sub>), **região aguda** (Lá<sub>3</sub> - Sol<sub>4</sub>) e **região agudíssima** (Sol<sub>4</sub> – até o final da corda Sol no cavalete). A escrita conservadora para o contrabaixo geralmente se restringe às regiões grave e média.

<sup>3</sup> Os limites conservadores e desatualizados do registro orquestral Mi<sub>1</sub> - Lá<sub>3</sub> no contrabaixo ainda figuram em diversos tratados de orquestração e continuam sendo obedecidos por um grande número de compositores. Merecem destaque pela expansão desse registro os seguidores da tradição orquestral alemã de Liszt (i.e., Mahler, os compositores da segunda escola de Viena e Richard Strauss), os seguidores russos da orquestração de Rimsky-Korsakov (i.e., Stravinsky, Prokofiev e Shostakovich) e, em relação aos harmônicos, os franceses Debussy e Ravel.

"John Boda havia escrito uma peça para contrabaixo solista acompanhado por um quarteto de contrabaixos, a qual eu dirigi pouco antes de me pedirem para escrever *Interference*. . . foi realmente meu primeiro contato com música para grupo de contrabaixos . . . e teve alguma influência na maneira como concebi as sonoridades do quarteto de contrabaixos" (NIELSON, *New music in ANPPOM*, 2000).

A própria escolha de quatro contrabaixos como instrumentos constituintes de um quarteto<sup>3</sup> revela a confiança do compositor na sua diversidade de timbres, ampla tessitura e possibilidades harmônicas. De fato, um grande contraste de timbres e registros caracteriza *Interference*. Nos primeiros dezoito compassos, os quatro contrabaixos, em clave de sol, realizam um *chorale* em harmônicos naturais. Enquanto que o violino, a viola e o violoncelo têm muitos harmônicos naturais repetidos, por serem afinados em quintas justas, o contrabaixo, por ser afinado em quartas justas, apresenta uma diversidade maior de harmônicos naturais. Nielson, então, lança mão dessa característica e, com o auxílio de cordas duplas, monta acordes de até seis sons diferentes (Ex.2, c.5). Ainda em *Interference*, o compositor amplia o nível de virtuosidade do contrabaixo (Ex.2, c.20), incorporando alguns dos notáveis progressos que a técnica do instrumento experimentou nas últimas décadas do século XX. Como havia acontecido em *Formal Persuasion*, Nielson também faz referência ao *pizzicato* do contrabaixo jazzístico, que inclui o *walking bass* (Ex.2, c.49-53) e a típica apogiatura *pull-off* (corda presa Ré# - corda solta Mi), mas neste exemplo refina sua escrita, ao especificar a dinâmica *f* - *mf*, para representar o impulso e ênfase rítmica próprios dessa prática de performance "não escrita" do contrabaixo popular (Ex.2, c.49).

Ex.2 – Exemplos da escrita idiomática de Lewis Nielson no quarteto de contrabaixos *Interference* (1985).

<sup>3</sup> A formação "quarteto de contrabaixos" começou se popularizar a partir dos congressos internacionais do instrumento. Algumas obras de referência nesta formação são o *Quartet for Double Basses* de Gunther Schuller (Ed. Bruzzichelli, 1965) e o *Quartet for Basses* de Frank Proto (Ed. Liben, 1977). No Brasil, merecem destaque (RAY, 1996) o *Quarteto para Contrabaixos* de Ernst Mahle (Ed. do autor, 1995) e *A Dança dos Quatro Mestres* de Edmundo Villani-Côrtes (Ed. do autor, 1996).

## II – Aspectos composicionais em *Danger Man*:

Quando solicitei que Lewis Nielson compusesse uma obra para que eu estreasse no I SNPPM, disse que seria interessante a incorporação de elementos típicos do contrabaixo em estilos musicais norte-americanos, como o jazz e o rock. Esse aspecto se refletiu na própria instrumentação escolhida - contrabaixo e bateria – combinação também conhecida nos grupos de música popular como “cozinha”, cuja função básica é dar suporte rítmico aos instrumentos tradicionalmente solistas como a guitarra, o saxofone e o piano, que normalmente ocupam “a sala de visitas da casa”. Mas a utilização do contrabaixo e da bateria por Nielson ultrapassa em muito as restrições melódicas, temáticas e harmônicas associadas a esse estereótipo, que já se mostra decadente mesmo no meio da música popular.

Como o próprio compositor afirma nas suas recomendações aos intérpretes (NIELSON, *Duo Concertant: Danger Man*, 2000, p.ii), mais importante do que as referências indiretas à música popular, como “... a interação quase-não-jazzística entre a bateria e o contrabaixo” é o “... complexo e impreciso contraponto que não chega a se encaixar”. A parte da bateria, como a do contrabaixo, é bastante virtuosística, chegando ao ponto de sua sofisticada rítmica soar, às vezes, como improvisação e requerer um maestro para facilitar sua realização. A aproximação da sonoridade da bateria popular aparece em trechos com as quiáleras do *swing*, onde o chimbal (*hi hat*) alterna entre ser tocado aberto com baqueta e fechado com o pedal direito terminando fechado (c.182-194). Em um outro trecho, uma linha na bateria progride do agudo para o grave, num acelerando rítmico que é reforçado por um acelerando no próprio andamento, lembrando o momento em que o baterista de rock tem sua vez de fazer um solo improvisado (c.64-66). Ao final da peça, quando ocorre “... uma divergência real entre os dois instrumentistas” (NIELSON, *Duo Concertant: Danger Man*, 2000, p.ii), a bateria do rock é novamente sugerida nos violentos “*tiros de canhão*” que interrompem um inocente e sereno “*beautiful chorale*” no contrabaixo em harmônicos naturais (c.206-249).

A **estrutura formal** de *Danger Man* reflete o possível conteúdo programático (mais do ponto de vista psicológico do que descriptivo) sugerido no texto introdutório do compositor, que se desenrola como uma relação de aproximação e afastamento, em que há uma gradual integração e posterior desintegração entre os instrumentistas. Embora haja um entrelaçamento entre algumas seções, pode-se dividir a forma da obra em cinco partes.

Na **Seção I** (c.1-58), cuja atmosfera nervosa e de expectativa já justifica o título da obra, toda a atividade se concentra na pulsação rápida e quase contínua das semicolcheias em *pizzicato* do contrabaixo no grave. Pontuando essa agitação, aparecem pequenas e discretas intervenções da bateria, cada vez mais recorrentes, que são acompanhadas por notas longas do contrabaixo em harmônicos naturais.

Na **Seção II** (c.59-102), a bateria fica mais proeminente e expressiva, para assumir um diálogo com o contrabaixo com arco que, no registro agudo, torna-se abertamente caloroso. Os dois instrumentos se integram, mas o clima de “ameaça” ou “suspense” retorna vez ou outra por meio de figuras remanescentes da Seção I.

Na **Seção III** (c.103-154), os instrumentos atingem uma concordância máxima entre si, representada pela paridade unívoca de ritmos, pausas e dinâmicas. Ao final desta seção, um distanciamento gradativo entre o contrabaixo e a bateria anuncia um retorno à textura mais contrapontística na próxima seção.

Na **Seção IV** (c.154-204), o acirramento do contraponto torna-se ainda mais evidente com a diversidade e independência das dinâmicas. Em alguns trechos, em meio a uma profusão de timbres e materiais temáticos, a complementaridade entre os dois instrumentos lembra a técnica dialógica e fragmentarária do *hocket* medieval.

Na **Seção V** (c.204-236), que conclui a obra, é como se o conceito de duo se esvaísse, e os instrumentos passassem a habitar mundos contraditórios. O contrabaixo, “*like a chorale*”, isola-se na quietude serena e estratosférica dos harmônicos naturais super-agudos (*mp cristallino*, do Lá<sub>3</sub> ao Dó<sub>6</sub>#). A bateria, por sua vez, dispara “. . . *abruptos e inflexíveis tiros de canhão*” (NIELSON, *Duo Concertant: Danger Man*, 2000, p.ii) em intervenções espasmódicas que atingem *ff* ou *ffff* que só cedem ao final, como ecos que se esvaem.

Sob o ponto de vista do **conteúdo intervalar**, *Danger Man* é derivada em grande parte de três elementos inerentes à natureza construtiva do contrabaixo: (1) a escala de tons inteiros ascendentes (e os trítulos nela contidos) que é de fácil execução no contrabaixo (1 ou 2 tons inteiros por posição); essa escala está presente no final da série harmônica e é bastante ressonante nos harmônicos naturais do contrabaixo, (2) a escala cromática descendente, que é bastante idiomática e também de fácil execução nas mudanças de posição do instrumento (2, 3 ou 4 semitonos por posição) e (3) o intervalo de quarta justa, que é o intervalo de afinação entre suas cordas.

Fragmentos da escala ascendente de tons inteiros e fragmentos da escala cromática descendente são gradativamente ampliados a partir do início de *Danger Man* (Ex.3). Ao longo da obra, esses trechos escalares cromáticos e de tons inteiros pontuam o desenvolvimento de diversos motivos, conexões melódicas e bicordes. Nota-se uma predominância da escala de tons inteiros, não só pela sua maior recorrência ao longo de *Danger Man*, mas também pela estratégica utilização do tritono (intervalo típico da escala de tons inteiros) para abrir (**Sol<sub>1</sub>** - **Dó<sub>2</sub>#**, Ex.3, c.1) e fechar (**Sol<sub>5</sub>** - **Lá<sub>5</sub>** - **Si<sub>5</sub>** - **Dó<sub>6</sub>#**, Ex.3, c.234-ao final da obra) a macro-estrutura da composição. Assim, esse elemento intervalar dá unidade a um grande movimento de abertura e fechamento que, possivelmente, sintetizaria o conteúdo psicológico da obra, que procede do registro mais grave (Mi<sub>1</sub>) ao registro mais agudo (Dó<sub>6</sub>#), procede da agitação rítmica (semitoncheias) à calma (mínimas ligadas por vários compassos, numa aumentação rítmica da escala de tons inteiros) ou ainda, procede do clima de suspense/ameaça a uma serenidade ou distanciamento.

c.1 cromatismo

*f* tritono Sol – Dó # no grave do contrabaixo

c.7 tritono cromatismo esc. de tons inteiros

*pp* *ff* *f*

c.11 escala de tons inteiros

c.28 escala de tons inteiros 6

*sul G* *sul D* escala de tons inteiros (Fá - Sol- Lá- Si- Dó#) c.234

tritono Sol - Dó# no final da série harmônica do contrabaixo c.244

c.239

Ex.3 – *Danger Man* de Lewis Nielson: Uso crescente dos intervalos estruturais (tritono, 2<sup>a</sup> menor e 2<sup>a</sup> maior) e escalas estruturais (cromática e de tons inteiros) no início da obra; recorrência do tritono Sol-Dó# na abertura (c.1) e no fechamento (c.234-248) da obra.

### III – A escrita idiomática de Lewis Nielson para o contrabaixo em *Danger Man*:

Se em *Interference* (1985) Nielson já demostrava uma escrita bastante idiomática para o contrabaixo, os quinze anos que separam essa obra de *Danger Man* mostram sua evolução para um alto grau de conhecimento e controle da composição para o instrumento, sintetizando um virtuosismo que não exclui nenhum dos quatro fatores fundamentais do ponto de vista da performance musical: (1) exeqüibilidade de todos os parâmetros musicais – alturas, dinâmicas, articulações e timbres, (2) um nível razoável de conforto na sua realização, (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra e (4) interesse do ponto de vista do público. De fato, poderíamos generalizar que, quando um ou mais desses fatores é negligenciado pelo compositor, são menores as chances da obra se tornar parte do repertório.

A escrita idiomática de *Danger Man* também resulta da vasta experiência de Nielson em dirigir a música de câmara do século XX, como maestro do *University of Georgia Contemporary Ensemble*, grupo do qual participei por cerca de três anos. Como meu orientador, Nielson também teve contato com o repertório solístico do contrabaixo que apresentei em recitais, como as obras originais *Parable XVII* de Vincent Persichetti, o *Concerto para Contrabaixo N.2* de Giovanni Bottesini e transcrições como a *Sonata para Gamba e Cravo N.2* de J. S. Bach, a *Sonata Op.21* de Henrique Oswald (BORÉM, 1993) ou o *Piano Trio Op.8 em Si Maior* de J. Brahms (BORÉM, 2000).

Em *Danger Man*, Nielson volta a utilizar uma escrita bastante idiomática para o contrabaixo, já demonstrada em *Formal Persuasion* e *Interference*, mas incorpora um refinamento maior, que será ilustrado a seguir. Ele amplia bastante os registros do contrabaixo, explorando mais a transição entre as regiões média e aguda (que é de afinação mais difícil) e a região agudíssima. Ainda em relação ao tratamento da tessitura, uma das características do contrabaixo nessa obra são os contrastes extremos de registro, dinâmica e timbres, que muitas vezes ocorrem simultaneamente (ver Ex.3 acima, c.7-8).

Como nas obras anteriores para contrabaixo, Nielson recorre novamente a técnicas comuns na música popular, especialmente observáveis em *licks* da tradição do violão, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico e contrabaixo acústico. Um exemplo é o rápido arpejo descendente de cordas soltas em *pizzicato* (Ex.4, c.46). Outro exemplo é o bordão em uma corda solta mais grave alternando com uma linha melódica no agudo de uma corda adjacente (Ex.4, c.46-48) ou nos agudos de duas cordas duplas adjacentes (Ex.4, c.166-167). Já quando incursiona por notas de altura indeterminada no extremo agudo, o efeito da guitarra elétrica é emulado no *glissando* (Ex.4, c.167) em que, o compositor às vezes também adiciona o *tremolo* (c.180-181, não ilustrado aqui). Finalmente, o *pizzicato* do baixo popular aparece, seja na referência à percussiva técnica do *slap* sincopado do *funk* (Ex.4, c.183), seja na sonoridade arredondada que incorpora o *slide* do jazz (Ex.4, c.184).

Ex.4 – Referências da música popular norte-americana em *Danger Man*.

O *cantabile* do contrabaixo no agudo, característica que a técnica contemporânea elevou ao nível alcançado pelos outros membros da família das cordas orquestrais, aparece em longas passagens melódicas, com intervalos amplos em trechos com harmônicos naturais (Ex.5, c.58-66) ou notas presas (Ex.5, c.66-68). Há também trechos melódicos tecnicamente mais virtuosísticos (Ex.5, c.80-82). Em alguns momentos, o compositor se aproxima dos limites de dificuldade técnica do instrumento, com saltos melódicos radicalmente angulares (Ex.5, c.89-92), onde os rápidos cruzamentos de cordas e os saltos entre vários registros são um desafio mesmo para o contrabaixista de nível avançado. Mas, ao mesmo tempo em que exige um conhecimento de técnicas modernas do contrabaixo, Nielson sempre ancora-se na experimentação, para resguardar uma perfeita exeqüibilidade da obra, como no uso não convencional do *capo tasto* (uso do polegar da mão esquerda sobre o espelho do instrumento). Nesse caso, o *capo tasto* é utilizado na região abaixo da primeira oitava de cada corda, com salto imediato para a região agudo-agudíssima (Ex.5, c.161).

Ex.5 – Lirismo, virtuosidade e dificuldade da técnica contemporânea do contrabaixo em *Danger Man*.

Os *glissandi* aparecem de diversas maneiras: com arco percorrendo toda a extensão do contrabaixo, da nota mais grave ao registro mais agudo (Ex.6, c.101-102), com arco em harmônicos naturais (Ex.6, c.126) e em harmônicos artificiais (Ex.6, c.128), com arco em cordas duplas no extremo agudo, num efeito que também lembra o clímax de um improviso de guitarra elétrica (ver Ex.4 acima, c.167) e em *pizzicatos* no grave, cujo efeito é amplificado pela grande caixa de ressonância do contrabaixo (ver Ex.4 acima, c.184).

Um eficiente e interessante recurso de instrumentação que Nielson utiliza para simular um “divisi” num mesmo instrumento são as seqüências de notas de mesma altura com timbres e articulações contrastantes, de tal forma que o resultado sonoro é como se fossem dois instrumentistas. Um exemplo dessa técnica são as seqüências de *pizzicatos snap* (ou pizz. Bartók) seguidos imediatamente da mesma nota em *arco* (Ex.6, c.129-131).

The image shows two snippets of musical notation. The top snippet, labeled 'c.101', shows a bass clef staff with a 3/4 time signature. It features a glissando (indicated by a bracket with '5') from a high note to a low note, marked 'mp'. The bottom snippet, labeled 'c.125', shows a bass clef staff with a 2/4 time signature. It features a harmonic glissando (labeled 'harm. gliss.') from a high note to a low note, marked 'mp'. The middle snippet, labeled 'c.127', shows a treble clef staff with a 2/4 time signature. It features a sequence of notes with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (bow) markings, with dynamics 'p', 'mf', 'mp', and 'pizz. arco'.

Ex.6 – *Danger Man*: harmônicos naturais e artificiais com *glissando* (c.101-102 e c.125-128) e efeito de “divisi” na instrumentação do contrabaixo (c.129-131).

As cordas duplas aparecem em *Danger Man* somente nas regiões aguda e agudíssima do contrabaixo. Primeiro, Nielson lança mão do dedilhado paralelo em seqüências de 4<sup>as</sup> justas (o intervalo de afinação entre duas cordas do contrabaixo) emulando clímaxes de solos de guitarra elétrica, onde a tensão das cordas no agudo reforçam o caráter dessa passagem (c.166-167 no Ex.4 acima; c.173-177, não ilustrado aqui). As cordas duplas retornam no c.209 (Ex.7) com o intervalo de 7<sup>as</sup> maior, numa combinação de um harmônico natural (Lá<sub>3</sub> na corda II) com uma nota presa (Sol<sub>4</sub> na corda I). Depois, Nielson explora, extensivamente, o potencial das cordas duplas em harmônicos naturais, utilizando diversas combinações geradas pelas séries harmônicas de cada corda do contrabaixo, como mostrado abaixo (ver a maioria destes intervalos no Ex.7 à frente):

- 2<sup>a</sup> menor (Fá#<sub>4</sub> - Sol<sub>4</sub> no c.211; Si<sub>3</sub> - Dó<sub>4</sub> no c.214 e c.219; Dó#<sub>3</sub> - Ré<sub>3</sub> no c.216)
- 2<sup>a</sup> maior (Lá<sub>4</sub> - Sol<sub>4</sub> no c.138 e c.211; Dó<sub>4</sub> - Ré<sub>4</sub> no c.213 e c.219; Ré<sub>4</sub> - Mi<sub>4</sub> no c.217; Mi<sub>4</sub> - Fá#<sub>4</sub> no c.217)
- 3<sup>a</sup> menor (Fá#<sub>4</sub> - Lá<sub>4</sub> no c. 212; Si<sub>4</sub> - Ré<sub>5</sub> no c. 220)
- 4<sup>a</sup> justa (Sol#<sub>3</sub> - Dó#<sub>4</sub> no c.135; Ré<sub>5</sub> - Sol<sub>5</sub> no c. 140; Fá#<sub>4</sub> - Si<sub>4</sub> no c.212; Mi<sub>4</sub> - Lá<sub>4</sub> no c. 218; Si<sub>4</sub> - Mi#<sub>5</sub> no c.221; Dó#<sub>5</sub> - Fá#<sub>5</sub> no c.222; Ré<sub>5</sub> - Sol#<sub>5</sub> no c.223; Lá<sub>3</sub> - Ré<sub>4</sub> no c.227 e c.231)

- 5<sup>a</sup> justa (Lá<sub>3</sub> - Mi<sub>4</sub> no c.195 e c.206; Dó#<sub>5</sub> - Sol<sub>5</sub> no c.222;)
- 6<sup>a</sup> maior (Ré<sub>4</sub> - Si<sub>4</sub> no c.227 e c.231)
- 7<sup>a</sup> menor (Lá<sub>3</sub> - Sol<sub>4</sub> no c.210)
- 7<sup>a</sup> maior (Dó#<sub>3</sub> - Dó<sub>4</sub> no c.214; Fá#<sub>4</sub> - Fá<sub>5</sub> no c.229 e c.232)
- 9<sup>a</sup> menor (Fá#<sub>4</sub> - Sol<sub>5</sub> no c.234)
- 10<sup>a</sup> menor (Ré<sub>4</sub> - Fá<sub>5</sub> no c.228)

Essa notável combinação de harmônicos naturais torna-se ainda mais exemplar, quando se observa que é utilizada para criar o clima sereno e, eu ousaria dizer, inocente do “*beautiful chorale*” (Ex.7, c.206-230), que será abalado pela interferência dos “*abruptos e inflexíveis tiros de canhão*” (“*abrupt and uncompromising cannon shots*”) na bateria, como o próprio compositor descreve o final da obra. Mais do que isso, Nielson chega à sofisticação de criar, no contrabaixo, um contraponto a duas vozes (Ex.7, c.209-220) que, em linhas sempre ascendentes, conduz a voz superior a um agudíssimo Dó#<sub>6</sub> (ver Ex.3 acima, c.244), situado próximo ao cavalete!

Ex.7 – *Chorale* a duas vozes em harmônicos naturais no final de *Danger Man*.

#### IV- A interação compositor-instrumentista em *Danger Man*:

É comum às obras-de-arte, durante seu processo de criação, ganharem vida própria a partir de suas estruturas iniciais e demandar, do seu criador, escolhas sem as quais perderia a força expressiva de seu conteúdo. Na música, isso ocorre muito freqüentemente na escolha de andamentos, de climas e, mesmo, na decisão sobre a própria duração da obra. Não são poucos os relatos de grandes compositores sobre esse verdadeiro diálogo-negociação que se estabelece entre eles e suas criações, ante o desfecho (não raro laborioso) de concluí-las.

Nielson permitiu que sua obra *Danger Man* ganhasse vida própria e passasse “a respirar sozinha” em muitos aspectos. De fato, antes mesmo de nos enviar a primeira versão da obra, o compositor me escreveu falando de pequenos ajustes que a obra já demandava: “. . . o andamento semínima = 52 no compasso 111 será realmente 66. . . acrescentei algumas notas na bateria e estou fazendo algumas mudanças nas dinâmicas.” (NIELSON, 1999). Já no Brasil, ao final dos ensaios, Nielson decidiu eliminar um compasso para evitar a divisão da arcada na realização do harmônico Dó#<sub>6</sub>, perto do final da obra. Assim, a obra passou de 249 para 248 compassos.

Talvez por estar atento ao fato de que somente na sua performance é que uma obra musical se revela, Nielson mostrou-se, desde o início, aberto a sugestões tanto de minha parte quanto do Prof. Fernando Rocha: “... a peça ficará *como está até que você e o percussionista tenham a oportunidade de lê-la e fazer quaisquer sugestões que quiserem*” (NIELSON, 1999). Após estreá-la, perguntei-lhe sobre a data precisa de composição de *Danger Man*, ao que Nielson me respondeu dizendo que, apesar da primeira versão ter ficado pronta em 1999, deveríamos “... *considerar o ano de 2000, uma vez que revisei a obra parcialmente a partir de suas sugestões e experimentação.*” (NIELSON, *Danger Man*, 2000).

Uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o performer, tanto isoladamente em cada instrumento quanto no contexto da orquestração, ainda é a ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginada pelo compositor. Como eu e o Prof. Fernando Rocha tivemos o privilégio de trabalhar diretamente com Lewis Nielson durante uma semana antes da estréia de *Danger Man*, o processo de experimentação mostrou-se muito proveitoso na realização das idéias do compositor, na confirmação das mudanças negociadas e instruídas via Internet, no ajuste de articulações, timbres, andamentos e caráter para que, finalmente, chegássemos à versão final da obra.

Algumas mudanças na parte do contrabaixo, discutidas a seguir, mostraram-se particularmente importantes. Primeiro, o fato do contrabaixo tocar, quase sempre, notas de alturas determinadas, mas a bateria não, abre a possibilidade do duo *Danger Man* ser interpretado também pelo contrabaixo com afinação de solista (Fá<sub>1</sub>, Si<sub>1</sub>, Mi<sub>2</sub>, Lá<sub>2</sub>), que soa um tom acima do contrabaixo com afinação de orquestra (Mi<sub>1</sub>, Lá<sub>1</sub>, Ré<sub>2</sub>, Sol<sub>2</sub>). A simples colocação dessa observação no início da obra garantiria que a obra seria tocada mais vezes e despertaria mais atenção entre os contrabaixistas.

A questão do tempo hábil para a troca “*arco-pizzicato*” ou “*pizzicato-arco*” é delicada em *Danger Man* uma vez que, nessa obra, quase não há pausas nas passagens em que ocorrem essas mudanças. Assim, Nielson optou por manter o *pizzicato* no c.29 e adiar a indicação *arco* até o c.30, onde a mudança de registro e timbre resultante (Dó<sub>4</sub> em harmônico natural) tornou, de certa forma, este contraste mais evidente. O mesmo ocorreu no c.45 onde, dessa vez, o *arco* foi mantido e o *pizzicato* é que foi adiado para o c.46. Buscando um maior contraste de timbres, Nielson aprovou a inclusão dos efeitos *snap* (ou *pizz.* Bartók) e *glissando* nos *pizzicati* dos c.183-184 (ver Ex.4 acima).

Ainda no c.46, Nielson lança mão de um recurso bastante idiomático dos instrumentos de cordas, que é o de alternar um pedal de corda solta com uma passagem melódica dedilhada na mesma corda. Na família das cordas orquestrais, essa técnica fica menos eficiente à medida que se aproxima da região mais aguda do instrumento (em *Danger Man*, a parte melódica nesse trecho vai do Fá<sub>3</sub> ao Dó<sub>5</sub>!), devido à crescente distância e tensão da corda em relação ao espelho. O fato de tirar a mão esquerda do espelho para tocar a corda solta e pressioná-la de novo é muito extenuante e torna a afinação arriscada. Assim, Nielson optou por fazer, nos c.46-55 e c.84-85, a nota pedal em outra corda solta – no caso a corda adjacente Ré – liberando a corda Sol para a melodia (Ex.4, c.46-48). A mesma solução foi adotada no trecho dos c.162-177, onde as cordas duplas em 4<sup>as</sup> justas são feitas nas cordas Ré e Sol (ou cordas I e II) e o pedal passou da corda solta Sol (corda I) para a corda solta Lá (corda III) (Ex.4, c.166-167). Ainda nesses

exemplos, a idéia inicial de Nielson era fazer a melodia com arco e o bordão com pizzicato, mas a eficiência desse interessante jogo de timbres e articulação fica também comprometida à medida que se caminha para o registro agudo. Assim, na versão final, o bordão também é realizado com arco.

No c.65 inicia-se uma passagem marcada *espressivo*, onde o contrabaixo percorre os registros médio, agudo e agudíssimo, terminando no Dó<sub>5</sub> em harmônico natural. Para os instrumentistas que dispõe de um instrumento cujo espelho inclui aquela nota, sugeri que a mesma fosse tocada como nota presa, permitindo ser alcançada com um pequeno *portamento* e tocada com *vibrato*, tornando o trecho menos frio, com um timbre mais caloroso.

Muitas vezes, devido às dificuldades técnicas do instrumento ou seu comportamento irregular nos diversos registros, as ligaduras de expressão escolhidas pelo compositor não coincidem com as arcadas mais adequadas. Pequenas mudanças nesse sentido, muitas vezes não alteram o objetivo principal das ligaduras originais. Nos c.80-81 (ver Ex.5 acima), por exemplo, ligar as quatro primeiras notas do motivo em vez de três, permite que o Lá<sub>4</sub> – que podemos chamar de nota-alvo, ou climática da frase - seja articulado com maior ênfase sonora, sempre com a “arcada para baixo”.

Sempre que possível, os harmônicos artificiais de quinta justa (os quais soam uma oitava acima da nota mais aguda na notação do harmônico) devem ser preferidos aos de quarta justa (os quais soam duas oitavas acima da nota mais grave na notação do harmônico), por serem mais sonoros e mais fáceis de serem produzidos e afinados. Nielson aprovou essa mudança nos harmônicos artificiais que geram as notas Dó<sub>5</sub> e Dó#<sub>5</sub> nos c.127-128 (Ex.6).

Uma das idéias mais inovadoras de Nielson em *Danger Man*, sem paralelo na literatura até onde eu saiba, é a inclusão de uma polifonia em harmônicos naturais no registro mais agudo do contrabaixo. Mas para possibilitar o bico de sétima maior Lá<sub>3</sub> – Sol#<sub>4</sub> no c.209 (ver Ex.7 acima), a solução, nesse ponto, foi designar o Lá<sub>3</sub> como harmônico natural, tocado com o polegar na corda Ré, e tratar o Sol #<sub>4</sub> como nota presa na corda Sol.

Mudanças drásticas de posição ou com saltos entre cordas, especialmente em uma passagem tão delicada em harmônicos naturais como essa, perturbaria a fluência das duas vozes que progridem da região aguda para a região agudíssima do contrabaixo. Para evitar esse problema e tornar a passagem mais confortável para o contrabaixista, Nielson também aceitou a sugestão de mudar alguns harmônicos naturais, como o Sol<sub>4</sub> (na corda Sol) que foi substituído pelo Fá #<sub>4</sub> (na corda Ré) no c.211 e o Lá<sub>4</sub> (na corda Lá) que foi substituído pelo Si<sub>4</sub> (na corda Sol) no c.214 (ver Ex.7 acima).

Finalmente, uma segunda preparação e performance de *Danger Man* para um recital no dia 2 de outubro de 2000, me permitiu ter uma noção melhor da viabilidade e conforto em alguns trechos de difícil realização. De fato, ao estudar a obra novamente, confirmei que a condução das duas vozes em cordas duplas nos harmônicos na região agudíssima do contrabaixo era problemática em alguns compassos devido ao pequeno controle no contrabaixo quanto (1) à emissão do som, (2) ao cálculo das distâncias muito pequenas para os dedos da mão esquerda e (3) à manutenção de uma sonoridade contínua dentro do caráter *legato*. Após avaliar esse problema, o compositor

adotou uma solução que “não interfere na estrutura intervalar e funcionará bem” (NIELSON, *Another question about Danger Man*, 2000), reduzindo a textura na parte do contrabaixo, de duas vozes para uma voz, em dois trechos problemáticos. Dessa maneira, Lewis consegue também enfatizar o motivo de tons inteiros existente no final da série harmônica. Primeiro (ver Ex.7 acima), do c.221 com anacruze até o c.224, com os harmônicos na corda Ré (Ré<sub>5</sub> - Mi<sub>5</sub> - Fa#<sub>6</sub> - Sol#<sub>6</sub>). Depois, (ver Ex.3 acima), a partir do c.234 até o final da obra, com os harmônicos na corda Sol<sub>2</sub> (Fa<sub>5</sub> - Sol<sub>5</sub> - Lá<sub>5</sub> - Si<sub>5</sub> - Dó #<sub>6</sub>), finalizando *Danger Man* com uma referência ao mesmo trítongo Sol - Dó# que inicia a obra.

#### IV – Conclusão:

O *Duo Concertant: Danger Man*, a terceira obra de câmara de Lewis Nielson dedicada ao contrabaixo, constitui-se numa importante adição ao repertório de câmara do instrumento, seja do ponto de vista estético, seja do ponto de vista da instrumentação original, que teve como inspiração a *rhythm section* (ou “cozinha”) do jazz. A partir da utilização indireta de idioletos de linguagens e instrumentos da música popular, o compositor Lewis Nielson estruturou esse duo como um processo de aproximação, interação e distanciamento entre os dois instrumentistas.

Ao mesmo tempo que reafirma seu conhecimento anterior das técnicas de composição do contrabaixo, Lewis Nielson mostra, em *Danger Man*, mais refinamento e inovação, desenvolvendo sua escrita idiomática e contribuindo para as práticas de performance do instrumento. À alta qualidade da escrita em *Danger Man*, soma-se a colaboração entre compositor e instrumentista no processo composicional, que se revela mais uma vez importante na obtenção de uma linguagem, a um só tempo, inovadora, virtuosística, eficiente, confortável para o instrumentista e interessante para o público.

#### 5 – Bibliografia:

- BORÉM, Fausto. *A Henrique Oswald's Sonata Op.21: an edition and transcription for double bass and piano*. Athens, Georgia, EUA: University of Georgia, 1993. (Tese de doutorado).
- \_\_\_\_\_. Contrabaixo para compositores: uma análise de pérolas e pepinos da literatura solística, de câmara e sinfônica. In: *ANAIIS DO VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*, Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música. Ed. Ilza Nogueira. João Pessoa, maio, 1995, p.26-33.
- \_\_\_\_\_. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. *Opus*. v.5. Rio de Janeiro, agosto, 1998. p.48-75.
- \_\_\_\_\_. Perfect partners [: a performer-composer collaboration in Andersen Viana's Double bass Sonata]. *Double Bassist*. London, England. Spring 1999, n.8, p.18-21.
- \_\_\_\_\_. O Projeto “Pérolas” e “Pepinos” e a ampliação do repertório idiomático brasileiro para o contrabaixo: transcrições e obras resultantes da colaboração compositor-contrabaixista. In: *ANAIIS DO V ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAIXISTAS*. Ed. Sônia Ray. Goiânia: UFG, 2000. (no prelo)
- \_\_\_\_\_. 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. In: *ANAIIS DO XII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*. Ed. Joel Barbosa. Salvador: UFBA, 1999. (no prelo)
- NIELSON, Lewis. *Danger Man*. Correspondência via Internet de Lewis Nielson a Fausto Borém. From

- Inielson@oberlin.net to fborem@musica.ufmg.br. Quarta-feira, 30 de agosto, 2000.
- . *Another question about Danger Man*. Correspondência via Internet de Lewis Nielson a Fausto Borém. From Inielson@rameau.music.uga.edu to fborem@musica.ufmg.br. Quinta-feira, 17 de janeiro, 2000.
- . *Duo Concertant: Danger Man*. Athens, Georgia, EUA: Ed. do autor, 2000 (partitura e partes de contrabaixo e bateria).
- . *Formal Persuasion*. New York: Seesaw Music, 1975.
- . *Interference*. Athens, Georgia, EUA: Ed. do autor, 1985.
- . Lewis Nielson. *Homepage*: [www.arches.uga/nielson](http://www.arches.uga/nielson). 30 de agosto, 2000.
- . *Danger Man*. Correspondência de Lewis Nielson a Fausto Borém. From Inielson@oberlin.net to fborem@dedalus.lcc.ufmg.br. Domingo, 15 de outubro, 2000.
- . *Me again*. Correspondência via Internet de Lewis Nielson a Fausto Borém. From Inielson@rameau.music.uga.edu to fborem@musica.ufmg.br. Quarta-feira, 29 de dezembro, 1999.
- . *New music in ANPPOM*. Correspondência via Internet de Lewis Nielson a Fausto Borém. From Inielson@oberlin.net to fborem@musica.ufmg.br. Segunda-feira, 4 de setembro, 2000.
- . Technical, interpretative, and aesthetic issues in the performance practice of contemporary music. In: *ANAIS DO I SNPPM - SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL*. Ed. Fausto Borém e André Cavazotti. Belo Horizonte, 2000.
- RAY, Sonia. *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 1996.

---

**Fausto Borém** é Professor de Contrabaixo, Música de Câmara, Pesquisa em Música e Práticas de Performance na Escola de Música da UFMG. Doutor em Contrabaixo pela University of Georgia, EUA e Mestre em Contrabaixo pela University of Iowa, EUA, idealizou e implantou o Mestrado em Música na UFMG e a Revista *PER MUSI*. Pesquisador do CNPq, tem publicado artigos nos principais periódicos nacionais (*Opus, Cadernos de Estudo-Análise Musical e Educação Musical, Música Hoje, Polifonia, Pesquisa e Música*, anais da *ANPPOM* e *EINCO*) e internacionais (*ISB, Bass World, Double Bassist, Latin America Music Review, The Music Review*) das áreas em que atua. Transcreveu e editou dezenas de obras brasileiras de câmara para o contrabaixo. Tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais de contrabaixo (Interlochen em 1993, Avignon em 1994, Indiana em 1995, Houston em 1997, Edimburgo em 1998, Iowa City em 1999). Organizou o I SNPPM (Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical) em 2000, o IV EINCO (Encontro Internacional de Contrabaixistas), o II CNCC (Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo) em 1996 e sub-coordenou o V EINCO em 2000. Como solista, foi 1º lugar no *Jan Fowler Cross Scholarship Competition* (EUA, 1991), 1º lugar no *Concurso para Solistas do Teatro Municipal de São Paulo* (1997) e 2º Lugar no *Concurso Nacional de Cordas* (Juiz de Fora, 1987). Recebeu ainda os prêmios *University of Georgia Director's Award* (EUA, 1992), *UGA Outstanding Graduate Teaching Award* (EUA, 1993), o 3º Lugar no I *Concurso Nacional de Análise Musical* (São Paulo, 1995) e o 3º Lugar no III *Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo* (Goiânia, 2000) com a obra *Didática de uma Invenção* para soprano, contrabaixo e piano.