

Five Cadenzas para Contrabaixo e Instrumentos: interfaces entre o estudo musicológico-analítico e o planejamento da performance musical

Diogo Baggio Lima
Universidade Federal de Santa Maria
diogo.lima@ufsm.br

O presente texto discute elementos centrais da pesquisa de doutorado intitulada “Milton Romay Masciadri Double Bass School: A Compositional Legacy” (Lima, 2019), que examinou e catalogou obras para contrabaixo ligadas à Escola Masciadri no sul do Brasil. A pesquisa foi baseada em fac-símiles de manuscritos autógrafos, documentos históricos, manuscritos, questionários respondidos pelos compositores e referenciais musicológicos (Corte-Real, 1984; Neves, 2008; Mariz, 1994; Lima, 2015) para a contextualização das obras e das relações destas com a referida escola de contrabaixo. São apresentados nesse texto os processos metodológicos aplicados especificamente a *Five Cadenzas*, de Celso Loureiro Chaves, que englobaram (1) o estudo musicológico e de contextualização histórica da obra, (2) uma análise detalhada a partir da abordagem da Teoria dos Conjuntos (Straus, 2016; Schat, 1993), e (3) os procedimentos técnicos e interpretativos envolvidos na criação da performance de estreia de *Five Cadenzas*. Os principais resultados da pesquisa relacionados a essa obra em particular foram o estudo musicológico e analítico discutido no texto, uma edição de performance da parte de contrabaixo solista, a estreia mundial da peça e a sua primeira gravação.

Palavras-chave: Música Brasileira para Contrabaixo. Escola Masciadri. *Five Cadenzas*.

Five Cadenzas for Double Bass and Instruments: interfaces between the musicological-analytical study and the musical performance planning

This text discusses central elements of the doctoral research entitled “Milton Romay Masciadri Double Bass School: A Compositional Legacy” (Lima, 2019), which examined and catalogued works for double bass linked to the Masciadri School in southern Brazil. The research was based on facsimiles of autograph manuscripts, historical documents, manuscripts, questionnaires answered by the composers, and musicological references (Corte-Real, 1984; Neves, 2008; Mariz, 1994; Lima, 2015) to contextualize the works and their connection with that double bass school. The article presents the methodological processes applied specifically to *Five Cadenzas*, by Celso Loureiro Chaves, which included (1) the musicological study and the historical contextualization of the work, (2) a detailed analysis based on the Set Theory approach (Straus, 2016; Schat, 1993), and (3) the technical and interpretive procedures involved in creating the premiere performance of *Five Cadenzas*. The main results of the research related to this particular work were the musicological and analytical study discussed in the text, a performance edition of the solo bass part, the world premiere of the piece and its first recording.

Keywords: Brazilian Music for Double Bass. Masciadri School. *Five Cadenzas*.

Introdução

O presente texto discute elementos centrais da pesquisa de doutorado intitulada “Milton Romay Masciadri Double Bass School: A Compositional Legacy” (Lima, 2019), com destaque para a obra mais amplamente analisada na tese, *Five Cadenzas*, do compositor Celso Loureiro Chaves. Esse recorte retrata o processo analítico, musicológico e interpretativo do estudo dessa obra em particular. A referida pesquisa aproxima-se da musicologia histórica devido a seus objetivos e métodos, mas também possui um forte apelo à análise musical e ao processo de concepção interpretativa e técnica da performance musical.

A fim de contextualizar o recorte trazido nesse texto no âmbito da pesquisa como um todo, cabe mencionar aqui alguns aspectos mais relevantes da investigação. O objetivo geral do trabalho foi catalogar e examinar o repertório composto sob a influência de uma escola contrabaixística estabelecida no sul do Brasil, facilitando a inclusão desse repertório na prática atual de performance e, conseqüentemente, no ensino brasileiro de contrabaixo. Dentre o

repertório considerado para integrar o documento final, foram selecionados os cinco exemplos mais diretamente ligados ao professor Milton Romay Masciadri. Fizeram parte da pesquisa obras dedicadas e estreadas por Romay Masciadri e/ou seu filho, Milton W. Masciadri, sendo que demais obras dedicadas a ex-alunos membros da mesma escola poderão ser objeto de estudo em pesquisas posteriores. O repertório abordado incluiu as seguintes obras (em ordem cronológica crescente das versões mais recentes de cada peça):

- *Visitações* (1983), de Celso Loureiro Chaves, para contrabaixo e orquestra;
- *Música para Contrabaixo e Piano* (1983), de Antonio Carlos Borges-Cunha;
- *Confluências* (1985), de Bruno Kiefer, para contrabaixo solo;
- Concerto para contrabaixo e orquestra (2002), de Daniel Wolff;
- *Five Cadenzas* (1988, revisada em 2018), de Celso Loureiro Chaves.

Ao lado do catálogo detalhado do repertório descrito acima, constam como subprodutos da pesquisa uma edição de performance da parte de contrabaixo, a performance de estreia de *Five Cadenzas*, e a gravação dessa apresentação.

Abordagem Metodológica

Três processos distintos foram conduzidos no decorrer do trabalho de doutorado apresentado aqui, tanto de criação artística como de pesquisa musicológica, e ocorreram como perspectivas complementares de um mesmo estudo. Esses processos foram (1) a contextualização histórica de todas as obras e de suas relações com a escola Masciadri, (2) a análise musical e estilística de *Five Cadenzas*, e (3) a concepção interpretativa e criativa para a estreia dessa obra em particular. Todos esses processos ocorreram simultaneamente e indissociavelmente. O primeiro processo teve início na coleta e organização do corpus da pesquisa no que diz respeito a dados históricos, manuscritos, edições, programas e questionários respondidos. Quanto ao referencial bibliográfico que ancorou e instruiu a abordagem historiográfica e musicológica das cinco obras figuram Côrte-Real (1984), Lima (2015), Neves (1988 e 2008), Mariz (1994) e Mattos e Corrêa (1994), além de informações históricas obtidas com os questionários respondidos pelos próprios compositores.

O segundo e o terceiro processos investigativos estiveram ligados exclusivamente a *Five Cadenzas* e, conseqüentemente, a *Visitações*. No segundo processo foi realizada uma análise musical da versão atual de *Five Cadenzas* com base na abordagem conhecida por Teoria dos Conjuntos (Set Theory), e contou com dois principais aportes teóricos: *Introduction to Post-Tonal Theory* (2016, 4ª Edição), de Joseph N. Straus, e *The Tone Clock* (1993), de Peter Schat. O sistema de nomenclatura, categorização e comparação de conjuntos de classes de notas, bem como o estudo de parâmetros harmônicos e intervalares entre tais conjuntos seguiu os padrões adotados por Straus (2016), tais como os mecanismos de transposição, inversão, e combinações de conjuntos. A representação visual de conjuntos em relógios de alturas (*pitch-class clocks*, na terminologia em inglês) foi baseada no sistema apresentado por Schat (1993). Nesse livro, o autor utiliza polígonos (triângulos para tricordes, quadriláteros para tetracordes, etc.) para representar conjuntos de classes de notas, criando formas únicas que facilitam a visualização e a compreensão das transformações de transposição, inversão, assim como as relações de subconjunto e superconjunto entre conjuntos distintos. A análise de *Five Cadenzas* levou em conta também aspectos estilísticos, formais e teóricos para proporcionar um entendimento amplo e variado sobre as diversas interfaces da composição, não se restringindo a predefinições do aporte teórico citado.

O planejamento e a preparação da performance de estreia constituíram o terceiro processo investigativo, onde as possibilidades e limitações técnicas do contrabaixo, junto a experimentações artísticas do performer, interagiram com os dois processos descritos

anteriormente. Essa interação pode ser compreendida como o processo de concepção interpretativa e criativa de performance musical que resultou na estreia de *Five Cadenzas*.

De *Visitações* (1983) a *Five Cadenzas* (2018)

Nos primeiros anos da década de 1980, o maestro Eleazar de Carvalho ocupava o cargo de diretor artístico de duas instituições sinfônicas no Brasil, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Para a temporada de 1983, Eleazar de Carvalho comissionou a diversos compositores brasileiros obras sinfônicas para serem estreadas naquele ano por ambas as orquestras. O convite era direcionado a nomes como Bruno Kiefer, Ricardo Tacuchian, Marlos Nobre, Sérgio Vasconcellos, Cláudio Santoro, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Entre outros convidados figurava o compositor Celso Loureiro Chaves (C. Chaves, questionário respondido em 26 de janeiro de 2019).

Em um dos questionários realizados como parte da pesquisa de doutorado apresentada aqui, Celso Chaves destaca sua admiração pelo trabalho minucioso do líder do naipe de contrabaixos e professor do Conservatório da OSPA na época, professor Milton Romay Masciadri, nas estreias de duas outras obras suas, a *Balada para o avião que deixa um rastro de fumaça no céu* e *Cais: aprontos*. Nas palavras do compositor, como uma “promessa silenciosa” de dedicar um concerto ao professor Masciadri assim que uma oportunidade surgisse, “o convite do Maestro Carvalho foi exatamente essa oportunidade” (C. Chaves, questionário respondido em 26 de janeiro de 2019, p. 2). *Visitações* foi escrita entre dezembro de 1982 e abril de 1983, e estreada em São Paulo pela OSESF em 19 de maio de 1983, tendo como solista Milton Romay Masciadri, e regência do próprio compositor Celso Chaves. A segunda performance foi realizada poucas semanas depois, em Porto Alegre pela OSPA, em 21 de junho do mesmo ano.

A obra pode ser considerada um concerto para contrabaixo e orquestra, ainda que alguns elementos de sua instrumentação, orquestração e forma não se enquadrem num formato mais tradicional de escrita sinfônica desse gênero. Exemplos disso são a ausência de fagotes, oboés e tuba, a presença de uma celesta, e movimentos para a orquestra sem o solista. Seus sete movimentos estão organizados numa alternância de *visitações* e *cadenzas*, mesclando a escrita solo para contrabaixo (como uma cadenza de concerto), interlúdios orquestrais e momentos concertantes de solista e orquestra. Os movimentos que compõem *Visitações* são Blast(os), Cadenza I, Visitação I, Visitação II, Cadenza II, Visitação III e Floresta Iluminada. O programa de estreia trazia a seguinte descrição:

Visitações é na realidade uma longa cadência para o contrabaixo. No curso deste seu monólogo ele ‘visita’ vários grupos instrumentais. A atmosfera da obra é dramática no sentido teatral do termo: são conflitos que explodem a todo momento, na interação episódica do contrabaixo com os diversos instrumentos. E tão mais dramático porque o contrabaixo inicia a obra sozinho – e depois de tantas ‘visitações’ termina sozinho, emitindo um “pizzicato Bartók” que é ao mesmo tempo fúria e concordância (OSPA, notas de programa do concerto de 21 de junho de 1983, p. 45)

Não há elementos estilísticos ou técnicos em *Visitações* onde se verifique alguma influência do professor Milton Romay Masciadri em termos de colaboração compositor-intérprete, o que é corroborado tanto pela análise da obra quanto pelas informações fornecidas pelo próprio compositor. Nesse sentido, a ligação mais clara entre a Escola Masciadri e o legado composicional dedicado a ela reside na motivação pela criação da obra, bem como em seu caráter solístico dedicado ao contrabaixo (isso é válido não apenas para *Visitações* e *Five Cadenzas*, mas também para as demais composições abordadas na tese que não são o foco do presente texto).

Cinco anos após a estreia de *Visitações*, Celso Chaves realiza uma reformulação integral da obra. Visando tornar mais factível uma estreia da nova versão, talvez a mudança mais

profunda tenha sido sua transformação em uma obra de câmara para contrabaixo, flauta, celesta, piano, vibrafone, marimba e dois sets de percussão,¹ e intitulada *Five Cadenzas*. Também a forma sofreu alterações, agora dividida em três movimentos subdivididos em *cadenzas* de um a cinco (o primeiro e o terceiro movimentos possuem duas *cadenzas* cada, sendo que o segundo movimento é formado pela *Cadenza III*). Dentre os aspectos de *Five Cadenzas* herdados de *Visitações* estão a parte de contrabaixo, que compartilha com a peça anterior todo o seu material temático e seu idiomatismo contrabaixístico, e porções significativas da ordem em que diferentes materiais são apresentados, mesmo que organizados em um outro esquema de movimentos e seções.

Five Cadenzas foi concluída em 1988 como parte do portfolio composicional de Celso Chaves durante seu doutorado, mas uma lacuna de três décadas a separa de sua versão atual, concluída em 2018, e de sua estreia. Nessa revisão, a obra é finalmente transformada em um quinteto para contrabaixo, flauta, piano, vibrafone e um set de percussão, onde o protagonismo solístico do contrabaixo reitera a dedicatória, agora *in memoriam*, ao contrabaixista e professor Milton Romay Masciadri. *Visitações* foi removida do catálogo de obras pelo próprio compositor, substituída por *Five Cadenzas* em sua versão atual. *Five Cadenzas* teve sua estreia mundial realizada em 19 de novembro de 2019 pelo Rote Hund Muzik, grupo de música contemporânea da Hugh Hodgson School of Music da University of Georgia (Athens, GA, EUA), tendo como solista o contrabaixista Diogo Baggio.

As diferenças mais relevantes encontradas na versão atual de *Five Cadenzas* (2018) em relação à anterior (1988) residem na instrumentação reduzida e em modificações sutis em finais de frase ou de movimentos. Em decorrência das modificações de instrumentação, a orquestração também sofreu alterações, onde as partes de marimba e celesta foram adaptadas e redistribuídas aos demais instrumentos ou, em alguns pontos, suprimidas.

Em relação a *Five Cadenzas* e *Visitações*, foram utilizados como dados e materiais de apoio itens cedidos especificamente para a pesquisa, bem como produzidos pelo compositor. Constam como documentos da pesquisa os seguintes itens:

- Fac-símile do manuscrito de *Visitações*;
- Partitura editada pelo compositor com a respectiva parte de contrabaixo de *Five Cadenzas* (1988);
- Partitura editada pelo compositor e todas as partes de *Five Cadenzas* (2018);
- Fac-símiles dos programas de estreia de *Visitações*;
- Gravação em vídeo de uma reportagem transmitida pela RBS TV sobre a performance de *Visitações* pela OSPA, em 1983;
- Dois questionários respondidos pelo compositor Celso Chaves acerca de *Visitações* e *Five Cadenzas*.

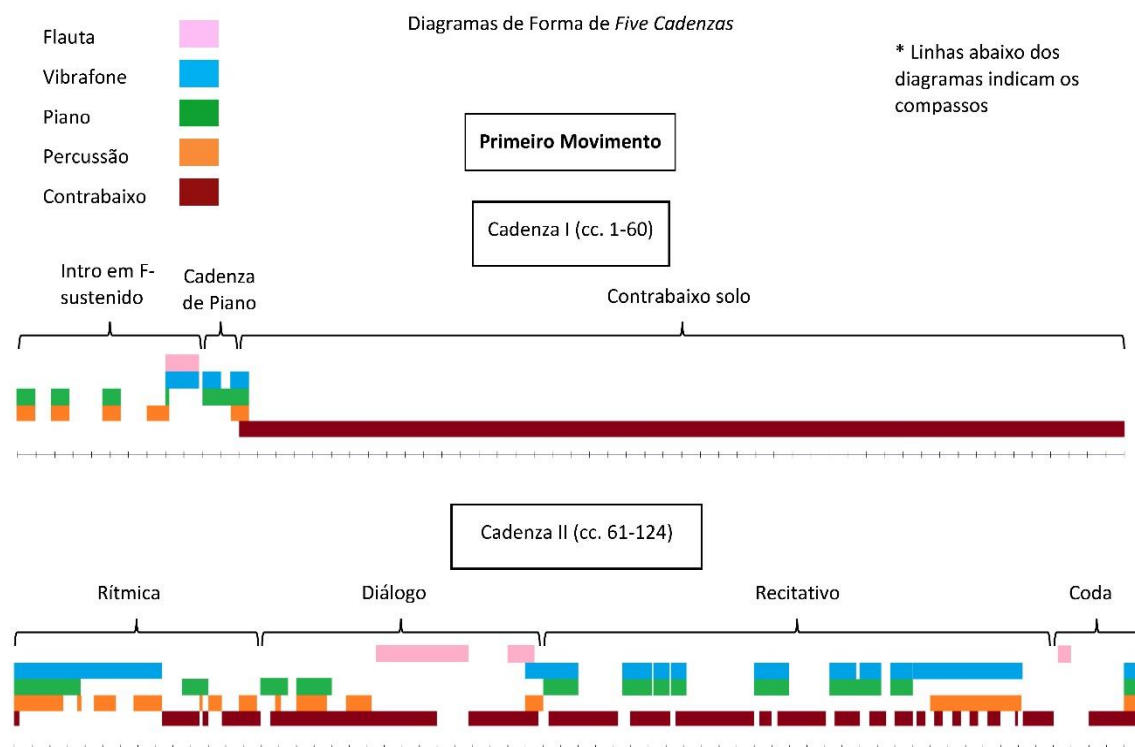
Foram produzidos também materiais que auxiliaram no processo de análise e de concepção interpretativa para a estreia de *Five Cadenzas*. Tais materiais são uma edição de performance da parte de contrabaixo, elaborada pelo autor da pesquisa, bem como diagramas de forma e textura, que são representações visuais dos eventos de mudança textural e de orquestração no decorrer da obra. Mais detalhes sobre esse procedimento serão abordados a seguir.

Pontos essenciais sobre a análise

Em *Five Cadenzas*, as diferentes texturas adquirem um papel diretamente ligado à percepção da forma da obra, uma vez que suas caracterizações vão além da tipologia de texturas musicais mono-, homo- e polifônica, associando-as também a timbres, harmonia, articulações,

¹ Embora somem-se oito partes instrumentais, as partes de celesta e piano seriam tocadas pelo mesmo instrumentista, assim como ocorreria com as partes de marimba e vibrafone – configurando um sexteto.

ritmos e dinâmicas. A análise da obra identificou seis tipos texturais, classificados como (1) introdução em Fá-sustenido, (2) cadenza de piano, (3) solo de contrabaixo, (4) seção rítmica, (5) diálogos e (6) recitativos. Com o objetivo de ilustrar a disposição e a presença de cada textura na estrutura da obra, foram elaborados diagramas como demonstra o Exemplo 1.



Exemplo 1: Diagrama textural e de orquestração de *Five Cadenzas*, terceiro movimento.

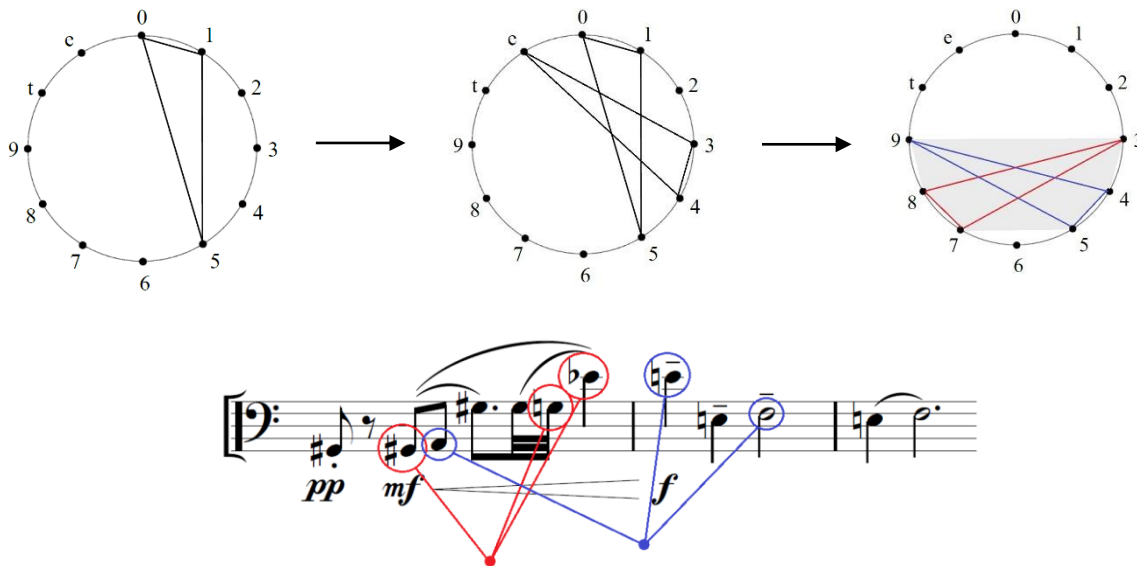
Quanto ao conteúdo melódico e harmônico da peça, destacam-se três materiais descritos na tese que são entendidos como a base motívica de *Five Cadenzas*, identificados como os motivos (a) e (b), e o tricíorde (015). Inúmeros exemplos do motivo (a) podem ser encontrados no decorrer da obra, sendo o mais emblemático de todos a primeira entrada do contrabaixo no compasso 13 (Exemplo 2). Em contrapartida, o motivo (b) aparece com muito menos frequência, sendo apresentado apenas quatro vezes. Apesar de sua esporadicidade em relação ao motivo (a), o motivo (b) destaca-se melodicamente nos contextos onde ocorre, agindo como um motivo reminescente que conecta seções distintas da obra.

Motivo (a)

Motivo (b)

Exemplo 2: Motivos (a) e (b) de *Five Cadenzas*.

Em contraste aos dois motivos apresentados acima, o conjunto (015) tem um papel totalmente distinto. Em *Five Cadenzas*, o tricorde (015) é combinado com versões transpostas ou invertidas de si mesmo para formar superconjuntos de classes de notas. São possíveis 18 superconjuntos, que podem ser de quatro, cinco ou seis classes de notas, embora nem todos estejam presentes nessa composição. Uma descrição de como esse processo ocorre é ilustrado no Exemplo 3:



Exemplo 3: Superposição de conjuntos (015), formação do conjunto (012456), e exemplo desse conjunto no excerto da obra (Cadenza I, c. 37 a 39).

Determinados conjuntos de classes de notas formados pela superposição de (015)s ocorrem com mais frequência, e têm relação direta na preparação técnica da performance, especialmente no planejamento de digitações. Isso se dá pela base técnica de dedilhado do contrabaixo (apesar de haver diferentes escolas nesse quesito), onde uma única posição de mão esquerda comporta tricordes ou tetracordes cromáticos em cada corda, e que reproduz tecnicamente no instrumento a estrutura intervalar destes superconjuntos.

Desdobramentos técnicos e interpretativos

O idiomatismo na escrita da parte de contrabaixo de *Five Cadenzas* se revela de diferentes maneiras. Num plano mais superficial, a extensão melódica da parte de contrabaixo abrange desde Mi₁ até Lá₄,² utilizando basicamente todo o espelho do instrumento. A escolha pela afinação tradicional de orquestra³ (Mi, Lá, Ré e Sol) aproxima *Five Cadenzas* do repertório camerístico de contrabaixo, sem eliminar o caráter solístico para esse instrumento na obra. Há uma interessante relação entre *Five Cadenzas* e obras como os Quartetos Solo para contrabaixo (violone vienense), violino, viola e violoncelo de Franz Anton Hoffmeister, nos quais o caráter camerístico da composição se mescla à escrita solística e virtuosística para um instrumento do grupo (nesse caso, o contrabaixo/violone vienense).

A ausência de instruções de manipulação de timbre e cor em *Five Cadenzas* favorece a exploração desses parâmetros de maneira mais livre por parte do performer. Dentre as

² Dó central = Dó₄

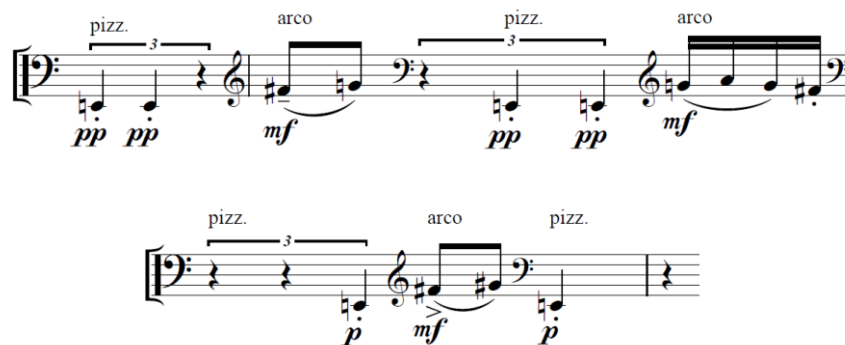
³ O contrabaixo apresenta duas *accordaturas* mais comumente utilizadas, a orquestral e a solística. A afinação solística é tradicionalmente utilizada em grande parte do repertório solístico do instrumento, onde todas as cordas são afinadas um tom acima, resultando em Fá-sustenido, Si, Mi e Lá.

sugestões propostas ao final da pesquisa, destacam-se aqui dois exemplos. O uso da técnica *sul ponticello* sinaliza simbolicamente uma mudança de caráter ou de afeto no início de uma nova seção (sugestão referente ao compasso 46 da Cadenza I), e exemplifica o uso de manipulações de timbre e cor para a percepção da forma.



Exemplo 4: Sugestão de manipulação tímbrica com uso de *sul ponticello*.

O segundo exemplo refere-se a uma adaptação técnica de pizzicato como guia acústico para a percepção de uma construção textural complexa. Na Cadenza IV, o solo de contrabaixo apresenta duas camadas contrastantes, uma tocada com arco, a outra com pizzicato (Exemplo 5), cujos fragmentos se justapõem numa única linha melódica. Embora a partitura já indique as variações de dinâmica, cada camada possui seu próprio caráter (a camada de arco é, em geral, mais forte, enquanto a de pizzicato permanece na faixa piano/pianíssimo), gerando um contraste imediato entre fragmentos de camadas distintas. Portanto, a percepção de contraste dinâmico deve levar em conta não apenas o contraste entre as camadas, mas também o contorno de dinâmicas interno de cada camada. As dinâmicas mais fortes e o lirismo da parte tocada com o arco podem ser destacados por uma técnica de abafamento com o polegar da mão direita nos pizzicatos da camada oposta, ampliando o contraste com esse aspecto rítmico da camada de pizzicato e auxiliando a percepção auditiva do complexo processo desvendado pela análise. Vale destacar que a camada rítmica de pizzicato é, obrigatoriamente, tocada na quarta corda solta do contrabaixo, cuja tendência física é vibrar por mais tempo e com muita ressonância – justamente o oposto do que é indicado na partitura.



Exemplo 5: Excerto da Cadenza IV, compassos 8 a 10.

Como mencionado na subseção anterior, a presença de materiais motivicos que se adequam facilmente ao mapa do espelho do contrabaixo induz a escolhas recorrentes de soluções de digitação. Exemplifica-se aqui esse procedimento também com duas sugestões de digitação elucidadas pela análise musical de *Five Cadenzas*. Na primeira, para os compassos 74 e 75 da Cadenza V considera-se a estrutura intervalar do conjunto (0158), que contém duas classes intervalares do tipo 4 (terça maior). As sugestões de digitação para a passagem levam em conta essa peculiaridade e utilizam terças maiores como moldes de digitação (exemplo abaixo):

formativos tais como cursos superiores e conservatórios. Para tal, uma compreensão ao mesmo tempo ampla e aprofundada das obras, de seus laços históricos e sociais, e dos parâmetros técnicos envolvidos na *reprodução* (nas palavras de Kuehn) do texto musical são absolutamente pertinentes.

Referências

- Lima, D. B. (2015). Milton Romay Masciadri: Narrativas (auto)biográficas de uma escola de contrabaixo. (Unpublished master's thesis). Universidade Federal de Santa Maria.
- Lima, D. B. (2019). Milton Romay Masciadri Double Bass School: A Compositional Legacy (Published doctoral dissertation). University of Georgia.
- Chaves, C. G. L. (2018). *Five Cadenzas* (Unpublished musical score).
- Côrte-Real, A. T. (1984). *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Brazil: Movimento.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia, U.S.A.: Temple University Press.
- Kuehn, F. M. C. (2012). Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, 26, 7-20. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992012000200002>.
- Mariz, V. (1994). *História da Música no Brasil* (4th ed.). Rio de Janeiro, Brazil: Civilização Brasileira.
- Neves, J. M. (2008). *Música Contemporânea Brasileira* (2nd ed.). Rio de Janeiro, Brazil: Contra Capa.
- Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (1983). Notas de programa do concerto de 21 de junho de 1983, *6º Encontros Sinfônicos de Outono*. Porto Alegre, RS.
- Schat, P. (1993). *The Tone Clock* (Contemporary Music Studies, Vol. 7). Chur, Switzerland; Langhorne, U.S.A.: Harwood Academic Publishers.
- Straus, J. N. (2016). *Introduction to Post-Tonal Theory* (4th ed.). New York, U.S.A.: W. W. Norton and Company.