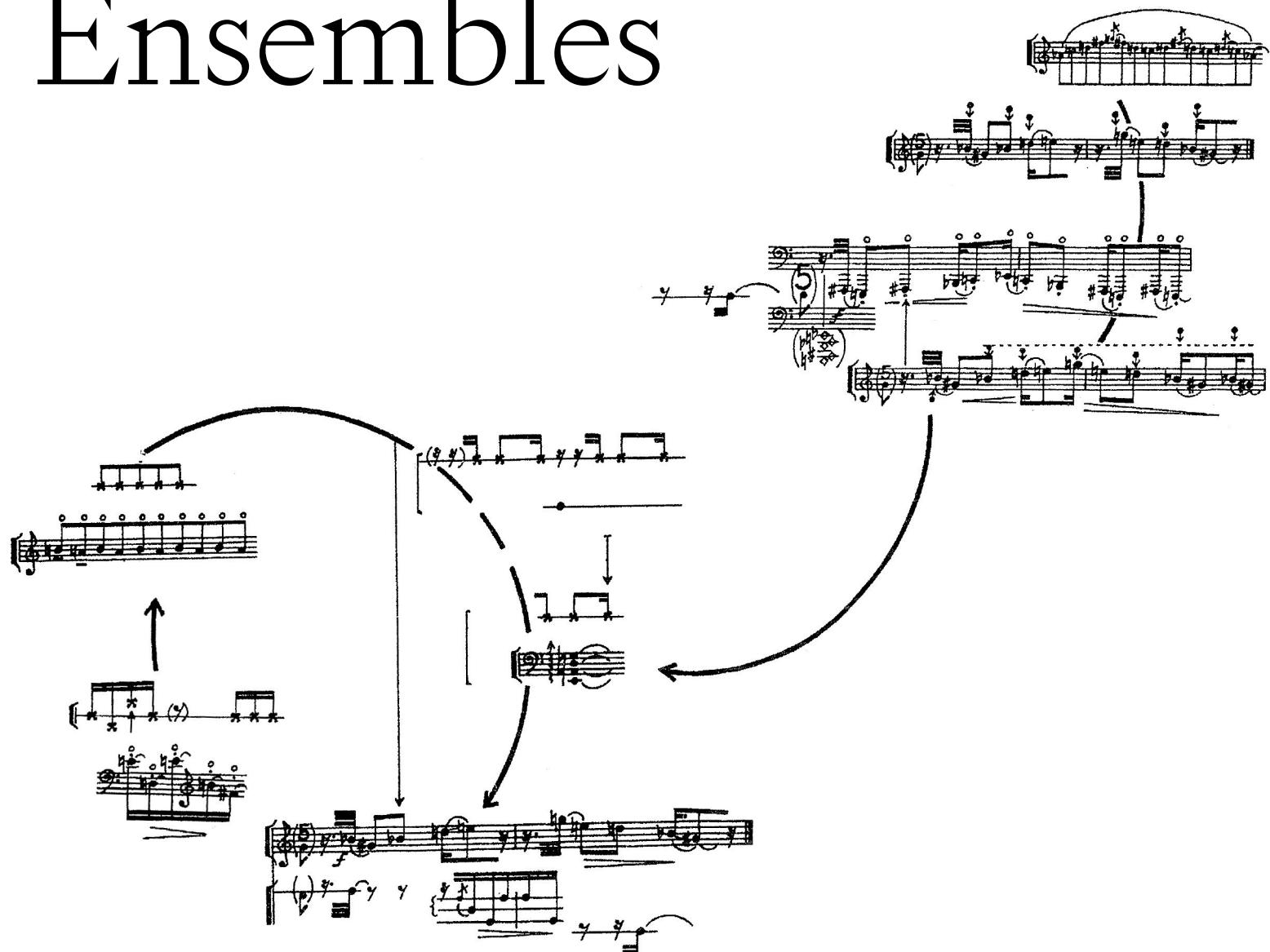
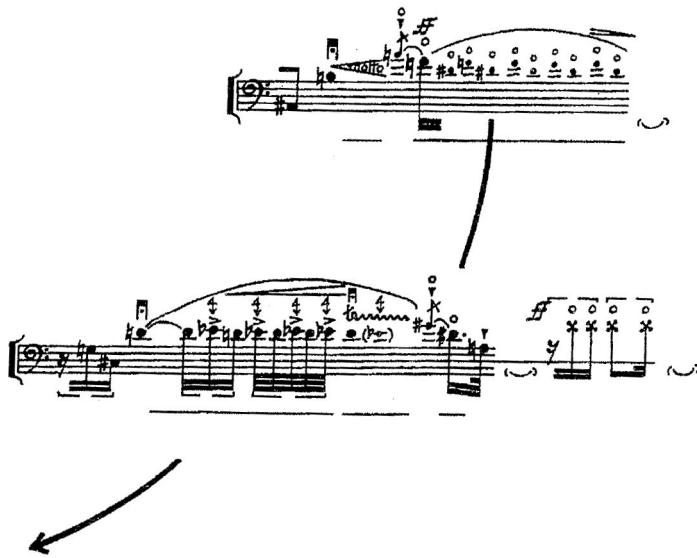


Excertos de Contrabaixo para Ensemble Contemporâneo

Double Bass Excerpts
for Contemporary
Ensembles





Excertos de Contrabaixo para Ensemble Contemporâneo

Double Bass Excerpts
for Contemporary
Ensembles

Título Title

**Excertos de Contrabaixo
para Ensemble Contemporâneo**
Double Bass Excerpts for
Contemporary Ensembles

Autor Author

António Augusto Aguiar

Tradução Translation

Kevin Rose

i2ADS edições

**i2ADS – Instituto de Investigação
em Artes, Design e Sociedade**
Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

2023

Design Editorial Editorial Design

Joana Lourençinho Carneiro

Impressão Printing

Gráfica Maiadouro

Tiragem Print run

150 exemplares

ISBN

978-989-9049-46-8

Depósito Legal Legal Deposit

516 312/23

**Este trabalho é financiado por
fundos nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência
e a Tecnologia, I.P., no âmbito
do projeto UIDB/04395/2020.**

This work is financed by
national funds through the
Portuguese funding agency,
FCT – Fundação para a Ciência
e a Tecnologia, within the
project UIDB/04395/2020.

P.PORTO

ESMAE ESCOLA SUPERIOR
DE MÚSICA E ARTES
DO ESPETÁCULO

U.PORTO

i2ADS.

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

 FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

7	Prefácio	Preface
9	I Introdução Introduction	Introduction
11	II Contexto	Context
12	O Conceito Contemporâneo:	The “Contemporary” Concept
13	O que queremos dizer com contemporâneo?	What do we mean by contemporary?
15	O Reportório Musical Contemporâneo	The Contemporary Musical Repertoire
16	A formação Instrumental	The Instrumental Training
19	“Ensemble Contemporâneo”	of “Contemporary Ensembles”
20	Questões de Notação	Questions of Notation and the
22	e o Contrabaixo Contemporâneo	Contemporary Double Bass
23	A Notação Musical	Musical Notation
24	A Notação e o Efeito	Notation and Effect
25	A Notação Contemporânea no Contrabaixo	Contemporary Notation
26	Conselhos Gerais para a preparação	General advice for the preparation
	de excertos para uma audição	of excerpts for auditions
	Os diferentes pizzicati do contrabaixo	The different pizzicati of the double bass
	O pizzicato Bartók	The Bartók pizzicato
	A Surdina	The Mute
	Multipercussão no contrabaixo	Multi-percussion on the double bass
	O contrabaixista como multi-instrumentista	The double bassist as a multi-instrumentalist
	O contrabaixo amplificado	The amplified double bass
	(microfone, pick-up, etc.)	(microphone, pick-up, etc.)
	O baixo elétrico	The electric bass
27	III Formato dos Comentários	Format of Commentaries
31	IV Excertos Comentados	Commented Excerpts
43	1. John Adams	1. John Adams
47	2. George Benjamin	2. George Benjamin
50	3. Christophe Bertrand	3. Christophe Bertrand
53	4. Elliot Carter	4. Elliot Carter
58	5. George Crumb	5. George Crumb
63	6. Bernd Richard Deutsch	6. Bernd Richard Deutsch
71	7. Henry Dutilleux	7. Henry Dutilleux
77	8. Georg Friedrich Haas	8. Georg Friedrich Haas
84	9. Gyorgy Ligeti	9. Gyorgy Ligeti
87	10. Emmanuel Nunes	10. Emmanuel Nunes
90	11. Frederic Rzewski	11. Frederic Rzewski
99	12. Rebecca Saunders	12. Rebecca Saunders
107	13. Giacinto Scelsi	13. Giacinto Scelsi
	14. Edgard Varèse	14. Edgard Varèse
111	V Reflexão Final	Final Reflection
113	Bibliografia	Bibliography
114	Editoras Musicais	Music Publishers
114	Consulta online	Online consultations

O papel do contrabaixo no ensemble contemporâneo e orquestral é frequentemente confrontado com exigências técnicas que vão muito além das práticas tradicionais.

Embora os estudantes de contrabaixo adquiram as suas mais altas competências profissionais através do estudo de excertos do repertório clássico e romântico, os excertos do repertório contemporâneo aqui apresentados representam um verdadeiro salto quântico comparando com as técnicas tradicionais do instrumento.

O autor, especialista da matéria, apresenta uma seleção de quatorze excertos exemplares. Numa forma sistemática partilha a sua larga experiência na preparação e execução dessas obras. Reflexões adicionais fornecem informações sobre a posição do Contrabaixo no Quinteto de Cordas do Ensemble Contemporâneo, as múltiplas tarefas específicas, além das tradicionais, que o contrabaixista tem de lidar: scordatura, amplificação, harmónicos artificiais, técnicas e efeitos do arco, pizzicato, notação, além de muitas outras.

O presente portefólio vai ajudar a divulgar a linguagem da música contemporânea e reforçar o estabelecimento de novos parâmetros que são indispensáveis na aquisição da técnica contemporânea do instrumento.

Sendo assim, a presente obra representa uma atualização há muito esperada dos estudos da literatura orquestral e ensemble.

Finalmente, coloca-se a questão até que ponto é imprescindível a criação de uma nova literatura de estudo que prepare adequadamente o futuro contrabaixista para as enormes exigências do repertório contemporâneo, que já, em parte, se tornou uma realidade e presença regular nas programações das salas e ciclos de concerto.

Florian Pertzbom

The role of the double bass in contemporary and orchestral ensembles frequently encounters technical demands that extend far beyond traditional practices.

While students of the double bass acquire their highest professional competences through the study of excerpts from the classical and romantic repertoires, the excerpts from the contemporary repertoire set out here represent a truly quantic leap in comparison to the traditional instrument techniques.

The author, a specialist on the subject, provides a selection of fourteen exemplary excerpts. In a systematic approach, he shares his long experience in the preparation and execution of these works. Additional reflections put forward information on the position of the double bass in the String Quintets of Contemporary Ensembles, the multiple specific tasks, in addition to the traditional, that double bassists have to deal with: scordatura, amplification, artificial harmonics, bow techniques and effects, pizzicato, notation, alongside many others.

The present portfolio shall assist in disseminating the language of contemporary music and strengthening the establishment of the new parameters essential to the acquisition of contemporary instrument techniques.

Hence, the current work represents a long awaited update on the contemporary orchestral and ensemble literature.

Finally, this raises the question of up to what point is the creation of a new literature necessary to appropriately preparing future double bassists for the enormous demands of the contemporary repertoire, which has already, at least partially, become a reality and a regular presence in the programs of concert halls and cycles.

Florian Pertzbom

Este livro nasce do desejo em partilhar com a comunidade de contrabaixistas um conjunto de Excertos de Contrabaixo para Ensemble Contemporâneo.

Pretende-se dar a conhecer passagens consideradas importantes no domínio do recrutamento de instrumentistas para lugares de Solista Contrabaixo de Ensemble Contemporâneo.

Todos os excertos apresentados foram interpretados anteriormente em contexto real de concerto com o Remix Ensemble Casa da Música e reúnem-se aqui conhecimentos para qualquer instrumentista que procura informação e ajuda sobre estética interpretativa de determinadas obras contemporâneas.

Um agradecimento especial ao Pedro Marques, da Casa da Música, pela procura e disponibilização do material musical e das partes, assim como, pelo apoio na notação musical. Ainda um sincero obrigado ao Mário Azevedo, à Maria Matos e ao Florian Pertborn pela revisão do texto.

This work stems from the desire to share with the wider double bass community this set of Double Bass Excerpts for Contemporary Ensembles.

This thereby seeks to convey passages considered as of importance within the scope of recruiting instrumentalists to take up the position of Double Bass Soloist in Contemporary Ensembles.

All of the excerpts presented have already been performed in the real concert context of the Casa da Música Remix Ensemble and brings together here knowledge for any instrumentalist seeking information and assistance in the interpretative performance aesthetics of particular contemporary works.

Special thanks go to Pedro Marques at Casa da Música for identifying and making available the musical materials and the pieces as well as his support in the musical notation. I would also express my sincere thanks to Mário Azevedo, Maria Matos and Florian Pertborn for their revision of this text.

O Conceito Contemporâneo

O que queremos dizer com contemporâneo?

Uma simples pesquisa deste termo on-line poderá levar-nos a uma primeira ideia:

Segundo o Dicionário Priberam, “Contemporâneo” refere-se a:

adjectivo e nome masculino

1. Que ou quem é do mesmo tempo ou da mesma época. = COETÂNEO, COEVO
2. QUE OU QUEM É DO TEMPO ACTUAL.

Adjectivo

3. [História] Que é relativo ao período histórico iniciado em 1789 com a Revolução Francesa
(ex.: *época contemporânea; história contemporânea*).

Poderão outras fontes, de maior peso investigativo, mudar o sentido da expressão?

Vejamos, então, o Dicionário Houassis da Língua Portuguesa (2003, p.2345):

adj.s.m. (1563 HPint I 29)

1. Que ou o que vivei ou existiu na mesma época *<Balzac e Machado de Assis foram escritores c. > os c. desse episódio diferem muito nos seus relatos>*
2. Que ou o que é do tempo actual *<arte c. > <os nossos c. tendem a ser individualistas>* ETM lat. *contemporanēus,a,um* ‘que é do mesmo tempo’; ver *temp(or)-*; f.hist. 1563 *contemporâneo*, 1568 *contemporaneo*. SIN/VAR coetâneo, coeval, contemporâo; ver tb. sinonímia de *novo* antónima de *retrógrado*. ANT antigo; ver tb. antónima de *novo* e sinonímia de *retrógrado*.

Ora, esta proposta não contraria o primeiro resultado da pesquisa on-line, mas aprofunda o conceito ao longo da história, assim

The “Contemporary” Concept

What do we mean by contemporary?

A simple online search for this term leads us to a first idea:

According to the Priberam Dictionary, “Contemporary” refers to:

adjective and (Portuguese) male noun

1. Whatever or whoever is of the same time or period. = COETANEOUS, COEVAL
2. Whatever or whoever belongs to the current timeframe.

Adjective

3. [History] That this refers to the historical period beginning in 1789 with the French Revolution. (e.g.: *contemporary epoch; contemporary history*).

Might we find turning to other sources, with greater research weighting, produces changes to the meaning of this expression?

The Houassis Dictionary of the Portuguese Language (2003, p.2345) proposes:

adj.s.m. (1563 HPint I 29)

1. that or who lived or existed in the same epoch “*Balzac and Machado de Assis were c writers*” “*the c. of this episode differ greatly in their accounts*”
2. who or what is of present time “*c. art*” “*our c. tend to be individualist*” ETM Lat. *contemporanēus,a,um* ‘that which is of the same time’; ver *temp(or)-*; f.hist. 1563 *contemporaneous*, 1568 *contemporaneity*. SIN/VAR coetaneous, coeval, contemporated; see also synonym of *new*, antonym of *retrograde*. ANT old-fashioned; see also antonym of *new* and synonym of *retrograde*.

Indeed, this proposal does not run counter to these first results of an online search but does strive to deepen the concept over the course of this work as well as, at different times, adding to its relationship with *new*, as an antonym of *retrograde*.

In this context, might we be led to consider that all of the music created today thus classes as contemporary?

In practice, the concept applied to music, contrary to the historical meaning set out above, spans music produced from the 20th century onwards and within a Modern Aesthetic and style of thinking. While not wishing to delve deeply into the philosophy around this theme, we do need to approach the musical context on which this work focuses. Hence, when we refer to Contemporary Music, do we know just what music we are referring to?

como, com os diferentes tempos, acrescentando a relação ao *novo*, como antónimo de *retrogrado*.

Neste contexto, podemos ser levados a considerar que toda a música que é criada hoje, é então, contemporânea?

Na verdade, o conceito aplicado à música, ao contrário do significado histórico apresentado anteriormente, refere-se à música a partir do sec. XX e a uma Estética do pensamento Moderno. Embora não se pretenda aqui abordar com profundidade a filosofia à volta desta temática, importa abordar o contexto musical no qual se foca este trabalho. Isto é, quando nos referimos a Música Contemporânea, sabemos de que música estamos a falar?

The Contemporary Musical Repertoire

There is Contemporary Music within a classical tradition, more “conservative”, within the aesthetic line deriving from the development and exploration of tonalism and its associated forms of expression with such examples including: the “*Chamber Symphony*” by Schoenberg, “*The Soldier’s Tale*” by Stravinsky and the “*Quintet*” by Prokofiev. From the technical point of view, these notable musical works do not feature any new difficulties even while they may throw up some strangeness in the musical languages and discourses.

However, to the “classical” beginner in these contemporaneous domains, we should duly highlight how, due to its particular constitution, the Contemporary Ensemble context is characterised by its own specific acoustic ambience. Contrary to the orchestral context, where the strings are duplicated according to the need for balance developed over the course of at least two centuries of experience, the Modern Ensemble incorporates a different dynamic. In general terms, this formation has every individual instrument represented except for the violin that serves as in the traditional string quartet (forming a string quintet following the addition of the cello) and the percussions, which on occasion may include two or more instrumentalists. Thus, we arrive at a small orchestra “*in 1*”, with the diversity of timbres taken to a minimalist extreme. This format, in addition to eventual merely economic advantages, naturally implies added responsibilities to the representatives of each instrument in the family as everything that they come to play and make heard on that particular instrument rests

O Reportório Musical Contemporâneo

Há Música Contemporânea dentro de uma tradição clássica, mais “conservadora”, na linha estética proveniente do desenvolvimento e da exploração do tonalismo e das suas formas de expressão associadas, como, por exemplo: a “*Sinfonia de Câmara*” de Schoenberg, a “*História do Soldado*” de Stravinsky, ou o “*Quinteto*” de Prokofiev. Sob o ponto de vista técnico, estes notáveis exemplos musicais não apresentam novas dificuldades, quando muito, podem oferecer alguma estranheza da linguagem e do discurso musical.

Contudo, para o principiante “clássico” nas lides contemporâneas, convém destacar que, pela sua constituição, o contexto do Ensemble Contemporâneo se caracteriza por uma atmosfera acústica específica. Ao contrário do contexto orquestral, onde as cordas são duplicadas mediante a necessidade de equilíbrio desenvolvido durante pelo menos de dois séculos de experiências, o Ensemble Moderno assenta numa dinâmica diferente. Na sua generalidade, esta formação tem representados todos os instrumentos individualmente, exceto o violino que desdobra como no tradicional quarteto de cordas (formando um quinteto de cordas com a adição do contrabaixo) e as percussões, que por vezes pode ter 2 ou mais instrumentistas. Temos então uma pequena orquestra “*a 1*”, com a diversidade dos timbres levada a um extremo minimalista. Esta constituição, para além de uma possível vantagem meramente económica, implica naturalmente uma responsabilidade acrescida ao representante de cada instrumento da família, porque tudo o que for para tocar e fazer-se ouvir naquele

designado instrumento, está sobre os ombros do seu executante, quase como num grupo de Música de Câmara. O instrumentista é um solista por natureza porque está sozinho para todas as funções, sejam elas a *orquestral*, a de *música de câmara* ou a de *solista*. Não se pretende desvalorizar a componente do naipe, essa funciona, não só, quanto melhor forem os instrumentistas, mas quanto melhor for o sincronismo na interpretação do todo, do conjunto instrumental, no caso concreto, do naipe de contrabaixos. O contrabaixo solo não poderá nunca substituir a sonoridade duma secção inteira do naipe de contrabaixos. Walter Piston alerta que há uma diferença que é necessário compreender entre escrever para um naipe de contrabaixos ou para um contrabaixo solo:

It will help to remember that the aggregate sonority of the whole bass section tolerates a slower moving bow than does the tone of a single solo bass, and that longer tones are possible in soft nuances than in loud ones. (Piston, 1969, p. 105)

Porém, pretende-se aqui destacar a função hercúlea do contrabaixista de Ensemble que “é o naipe” e, por isso, a necessidade de diferenciar a “função” dentro deste grupo, não só do ponto de vista das dinâmicas, mas também do timbre, da sonoridade e da interpretação. Se podemos dizer que há um “som” do naipe, então há com certeza o “som” apurado do som de um Ensemble Contemporâneo e do respetivo Quinteto de Cordas.

Uma das primeiras obras que podemos considerar como referência neste domínio, talvez seja o formato apresentado por Schoenberg, com “*Sinfonia de Câmara*”, op. 9, escrita em 1906. Aliás, este título e formato instrumental tem vindo a ser replicado ou desenvolvido em inúmeras composições que lhe prestam homenagem como por Ligeti e Adams, entre muitos outros que lhes seguiram o exemplo.

on the shoulders of its performer almost as if in a Chamber Music group. Instrumentalists tend to be soloists by nature because they are alone in all of their functions, whether they be in an *orchestra*, a *chamber music group* or as a *soloist*. This does not aim to devalue the group component as this not only functions better but also the enhances the synchronicity in the interpretation of the group and of the instrumental set in the specific case of a double bass group. The solo double bass may never replace the sonority obtained by an entire section of double bassists. Walter Piston duly notes that there is a difference that needs understanding when writing for a section of double basses or for a solo double bass:

It will help to remember that the aggregate sonority of the whole bass section tolerates a slower moving bow than does the tone of a single solo bass, and that longer tones are possible in softer nuances than in loud ones. (p. 105, Piston, 1969)

Nevertheless, this here seeks to highlight the Herculean function of the Ensemble double bassist who “is the section” and hence the need to differentiate the “function” within this group not only from the point of view of the dynamics but also the perspectives of timbre, sonority and interpretation. Thus, just as we may say there is a “sound” of a section, then there most certainly is the refined “sound” of the Contemporary Ensemble and the respective String Quintet.

One of the earliest works that we may take as a benchmark within this domain perhaps comes with the format presented by Schoenberg for his “*Chamber Symphony*”, op. 9, written in 1906. Indeed, this title and instrumental format has been subject to replication and development in countless compositions that pay homage, such as those by Ligeti and Adams, among the many others who have followed this example.

A formação Instrumental “Ensemble Contemporâneo”

Alguma literatura sobre a especificidade desta formação tem vindo a ser publicada ao longo das últimas décadas. Como refere Stéphane Dorin (2013: 100) — importará sublinhar —, no tocante ao contexto europeu, vemo-nos cingidos a «*um grupo restrito de*

The Instrumental Training of “Contemporary Ensembles”

Some literature on the specific nature of this training has been published over the course of recent decades. As Stéphane Dorin (2013: 100) describes — and as deserves fully highlighting —, as regards the European context, we find ourselves left with “*a restricted group of formations exclusively dedicated to contemporary music*”, of which this author then lists, in Germany, Ensemble Modern, Ensemble Recherche and Musikfabrik, respectively founded in 1980, 1985 and 1990; in

Austria, Klangforum Wien, in activity since 1985; in the Netherlands, Schönberg Ensemble – today, Asko Schönberg, launched in 1974; as well as the London Sinfonietta in the United Kingdom, that, following its establishment in 1968, “served as the model for creating the Ensemble Intercontemporain”, in 1976.

On the backgrounds of the different groups that have developed around Contemporary Music in Portugal, we may identify various successful efforts in terms of their commitment and devotion to the cause of modernity. Leading examples would include the *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa* (connected to Jorge Peixinho) that remains active and performing, *Oficina Musical* (connected to Oporto and the composer Álvaro Salazar), *Grupo Música Nova* (in Oporto and under the composer Cândido Lima), and *Orchestra Utópica* (a project featuring composers and musicians from across the country). Meanwhile, and for various different reasons, these groups have entered into phases of decline in their activities and are practically extinct nowadays.

We would also reference the growing relevance of the *Sond'Ar-te Electric Ensemble* associated to the composer and cultural agent Miguel Azguime, a group established in 2007 with broad experience and dedication to promoting contemporary Portuguese music. Other projects interconnected with contemporary music that have been more recently developed include examples such as: *Síntese – Grupo de Música Contemporânea*, *Ensemble DME*, *Ars Ad Doc* and the *Lisbon Ensemble 20/21*.

The appearance of Remix Ensemble in 2000 opened a new paradigm in the Portuguese musical context. Gil Fesh undertook an academic study about this particular context in Oporto and defended his doctoral thesis at the University of Oporto in 2020 under the title: *The Impasses of Contemporary Music. A qualitative, multi-perspective study on the ensemble context*.

The author describes how the Casa da Música's Remix Ensemble constitutes “...a group specialised in contemporary music, with affirmed credits and sufficiently institutionalised. Given that, precisely for these reasons, the alternatives are scarce.” (Fesh, 2020, p. 89)

According to Fesh, the sociological study of this artistic context requires further exploration. In the words of this author, the choice of *Remix Ensemble* took place naturally:

...the choice naturally ended up with the *Remix Ensemble* — a unique case in Portugal that, as you will know, even maintains a privileged relationship with some of the groups listed above. Considering that, among other aspects, this provided the ideal conditions for 1) analysing networks of cultural institutions — especially as regards the European space —, of which Réseau

formações exclusivamente dedicadas à música contemporânea», de que se destacam, na Alemanha, o Ensemble Modern, o Ensemble Recherche e o Musikfabrik, fundados em 1980, 1985 e 1990, respetivamente; na Áustria, o Klangforum Wien, em atividade desde 1985; na Holanda, o Schönberg Ensemble -hoje, Asko Schönberg, criado em 1974; ou ainda, na Grã-Bretanha, a London Sinfonietta, que, constituindo-se em 1968, «serviu de modelo à criação do Ensemble Intercontemporain», no ano de 1976.

Sobre o historial dos diferentes grupos que se desenvolveram à volta da Música Contemporânea em Portugal, podemos referir vários esforços bem conseguidos, pela sua entrega e devoção à causa da modernidade. Destacam-se o *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa* (ligado a Jorge Peixinho) que continua a sua atividade, a *Oficina Musical* (ligado à cidade do Porto e ao compositor Álvaro Salazar, o *Grupo Música Nova* (no Porto e ao compositor Cândido Lima), e a *Orchestra Utópica* (projeto com compositores e músicos de todo o país). Entretanto e por diversas razões, estes grupos foram-se apagando na sua atividade e estão quase extintos nos dias de hoje.

Refere-se ainda, a relevância crescente do grupo *Sond'Ar-te Electric Ensemble* associado ao compositor e dinamizador cultural Miguel Azguime, grupo estabelecido em 2007 com larga experiência e dedicação à divulgação da música contemporânea portuguesa. Outros projetos ligados à música contemporânea têm vindo a ser desenvolvidos mais recentemente, como são o exemplo: o *Síntese – Grupo de Música Contemporânea*, o *Ensemble DME*, o *Ars Ad Doc* e o *Lisbon Ensemble 20/21*.

O aparecimento em 2000 do *Remix Ensemble* no contexto musical português marca um novo paradigma. Gil Fesh desenvolveu um estudo académico sobre este contexto particular da cidade do Porto e defendeu a sua tese em 2020 na Universidade do Porto com o título: *Os Impasses da Música Contemporânea. Estudo qualitativo pluriperspectivado em contexto de ensemble*.

O autor afirma que o *Remix Ensemble* da Casa da Música é “...um agrupamento especializado em música contemporânea, de créditos firmados e suficientemente institucionalizado. Sendo que, precisamente em razão destas, as alternativas escasseavam.” (Fesh, 2020, p. 89)

Segundo Fesh, o estudo sociológico deste contexto artístico carecia de exploração. Nas palavras do autor, a escolha do *Remix Ensemble* acontece com naturalidade:

...a escolha com naturalidade veio a recair sobre o *Remix Ensemble* — caso único no país, que, como se saberá, tem até relação privilegiada com alguns dos agrupamentos antes listados. Considerando-se, entre outros, que oferecia condições ideais para 1) analisar redes de instituições culturais — principalmente no que respeita ao espaço europeu —, de que são exemplo a Réseau Varèse ou a ECHO (European Concert Hall Organisation); 2) pensar a po-

lítica cultural portuguesa, em especial modalidades de financiamento misto (assentes numa lógica público-privada); 3) retratar percursos educativos e formativos; 4) olhar para o mercado de trabalho e carreiras profissionais/artísticas; 5) avaliar estratégias de mediação cultural; 6) conceber tipologias de públicos; 7) reconstituir representações e subjetividades estéticas; ou 8) refletir sobre profundas alterações nas convenções e práxis musicais, assim como nos modos de apropriação artística. Tudo isto enquanto se celebrava o 10.º aniversário da Casa da Música e o 15.º do Remix, a que se juntava o anúncio simbólico da Alemanha como país-tema da programação de 2015, num momento em que se sentiam ainda os reverberos de uma conjuntura económico-financeira especialmente penalizadora – que acentuava a relevância da articulação com questões de política cultural ou até relativas à lógica de comunicação na era da globalização. Altura ideal, equivale a dizer, para reconstituirmos a memória coletiva de um ensemble que alterou de forma profunda o panorama musical – e cultural – português, para refletir sobre o seu passado recente e projetar tempos vindouros.) (Fesh, 2020, p. 90)

Varèse and ECHO (European Concert Hall Organisation) are examples; 2) thinking about Portuguese cultural policy, in particular, mixed means of financing (based on a public-private logic); 3) portraying educational, training and formative paths; 4) surveying the labour market and professional /artistic career structures; 5) evaluating strategies for cultural mediation; 6) grasping the public/audience typologies; 7) re-building aesthetic representations and subjectivities; and 8) reflecting on the profound changes in musical conventions praxis as well as in the means of artistic appropriation. This was all against the backdrop of the 19th anniversary of Casa da Música and 15th anniversary of Remix, which combined with the symbolic announcement of Germany as the theme country for the 2015 program and at a time when there were still the repercussions of an especially harsh economic-financial conjuncture — that highlighted the relevance of articulating questions around cultural policy and even as regards the logic of communication in an era of globalisation. An ideal time, equivalent to stating that, rebuilding the collective memory of an ensemble that profoundly shaped the Portuguese musical — and cultural — panorama serves to reflect on the recent past and to plan the times to come. (Fesh, 2020, p. 90)

Questões de Notação e o Contrabaixo Contemporâneo

A Notação Musical

A notação é uma representação de uma ideia musical que foi desenvolvida durante vários séculos. Acredita-se que sem o avanço da notação musical, o desenvolvimento da música tonal, tal como a conhecemos hoje, não teria sido possível, e menos ainda, atingir complexidades formais, de harmonia e contraponto conseguidas com o Dodecafônismo e o Serialismo. Ainda assim, a notação não é a música, como muitas vezes queremos acreditar. É sim, uma representação simbólica.

Questions of Notation and the Contemporary Double Bass

Musical Notation

Notation is a means of depicting a musical idea that has been developed over the course of several centuries. There is general agreement that without the advances in musical notation, the development of tonal music, as we know it today, would never have become possible and far less so the formal complexities of harmony and counterpoint achieved in the Twelve-tone Techniques and Serialism. Nevertheless, notation is not the music as we may very often want to believe. However, it is its symbolic representation.

Notation and Effect

We would recall that the double bass is a transposing instrument in the sense that its notation represents a sound that is heard one octave below its own representation on the score.

There is often a certain confusion prevailing between Notation and Prescription. Written music requires an interpretation and may never be assumed to constitute a direct transformation of sound, hence the scope for interpretation approached as the translation of an idea into sound, thus, the materialisation of an idea in a sonorous narrative.

A Notação e o Efeito

Lembrar que o contrabaixo é um instrumento transpositor no sentido em que a sua notação representa um som que se ouve uma oitava abaixo da sua representação na pauta.

Pode existir alguma confusão entre Notação e Prescrição. A escrita musical necessita de uma interpretação e não poderá assumir nunca uma transformação direta em som, daí a interpretação assumir a tradução da ideia em som, a materialização da ideia numa narrativa sonora.

Contemporary Notation

In the 1970s, Gardner Read, concerned over the evolution taking place in contemporary music, wrote:

Contemporary Musicians are faced with a serious notation dilemma. On the one hand is an urgent need to expand the existing symbols of music notation so as to indicate more precisely and adequately - on manuscript papers and in printed scores - the complexities of modern musical thought. But on the other hand there is a point of no return in notational invention-a point beyond the performer cannot or will not go. (Read, 1979, p. 451)

The exploration of the double bass in recent decades has experienced a clear expansion both of its boundaries and its conventional tessitura. During the first half of the 20th century, the double bass was still sought out primarily for its deep, functional, and traditional tessitura with the true function of accompanying as no other instrument. Should we observe the orchestration most commonly adopted in this period, we find indications of a tessitura for 5-string instruments ranging from low C to G:

While not providing any musical notation with the tessitura of each instrument, Piston shares some excellent advice with his readers as regards the characteristics of the cello, as well as examples of its repertoire, virtues and cares to take when writing for this instrument, especially for double bass sections.

As regards the limitations to its tessitura, the author expresses the need for caution as regards the higher pitches of this instrument:

A Notação Contemporânea no Contrabaixo

Nos anos 70, Gardner Read preocupado com a evolução da música contemporânea escrevia:

Contemporary Musicians are faced with a serious notation dilemma. On the one hand is an urgent need to expand the existing symbols of music notation so as to indicate more precisely and adequately - on manuscript papers and in printed scores - the complexities of modern musical thought. But on the other hand there is a point of no return in notational invention-a point beyond the performer cannot or will not go. (Read, 1979, pag. 451)

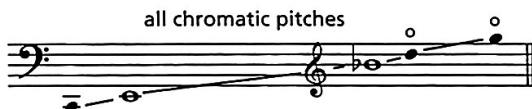
A exploração do contrabaixo sofreu nas últimas décadas uma franca ampliação dos seus limites e da tessitura convencional. Durante a primeira metade do séc. XX, o contrabaixo é ainda procurado pela sua tessitura grave, funcional, tradicional, a verdadeira função de acompanhar como nenhum outro.

Embora não apresente uma notação musical com a tessitura do instrumento, Walter Piston (1969) partilha com o leitor excelentes conselhos sobre as características do contrabaixo, assim como algum reportório exemplificativo, virtudes e cuidados a ter quando se escreve para este instrumento, sobretudo para o naipe dos contrabaixos.

Sobre os limites da sua tessitura, o autor reserva com cautela a parte aguda do instrumento:

The D octave and a fifth above the open G may be taken as a practical upper limit... Artificial harmonics are possible on the bass only in high positions and are impractical for orchestral purposes. (Piston, 1969, p. 102)

Por seu lado, Samuel Adler (1989) apresenta também a sua visão sobre as condições do contrabaixo.



(Adler, 1969, p. 84)

Embora de grande eloquência e bom gosto, os exemplos apresentados por estes dois importantes vultos do ensino da orquestração, correspondem a passagens antigas, como de Kodály “*Galánta Dances*” ou de Stravinsky “*Pulcinella Suite*”, compositores ainda contemporâneos de Schönberg, Varèse, Stockhausen, Boulez, Lachemann, etc. Ora, os autores destes dois tratados de orquestração negligenciaram, de alguma forma, a existência de muita música contemporânea desenvolvida para instrumentistas dedicados à música de vanguarda, de música fora dos cânones que estes autores apresentavam nos seus livros, numa perspetiva de caracterizar o instrumentista standard de Orquestra. Com certeza fora das suas intenções, mas que podem ter ajudado a manter o fosso entre o músico standard e o músico moderno, que também os há nas Orquestras, músicos de grande qualidade artística.

É urgente desmistificar no ensino superior da música (instrumentistas e compositores), que há um futuro vibrante para a música contemporânea e que esta é merecedora de um olhar mais atento, construtivo e futurista.

Os próprios programas digitais de notação musical, como por exemplo o *Finale* e o *Sibelius* apresentam o espaço limite com notação a vermelho muito antes de Adler e Piston. Alturas acima do sol (primeiro harmónica da corda G) é uma zona de alerta de “não aconselhável”!

Preconceitos como em Adler devem estar resolvidos e ultrapassados por decadentes que se tornaram:

Only natural harmonics should be asked of the bass player. (p. 86)

Todavia, com a evolução da técnica do instrumento e dos instrumentistas, os compositores podem escrever com alguma

“The D octave and a fifth above the open G may be taken as a practical upper limit... Artificial harmonics are possible on the bass only in high positions and are impractical for orchestral purposes.” (pag. 102)

In turn, Samuel Adler (1989) also presents a vision on the appropriate terms for double basses.

While of great eloquence and taste, the examples put forward by these two landmark figures in the teaching of orchestration correspond to classical passages, such as Kodály’s “*Galánta Dances*” and Stravinsky’s “*Pulcinella Suite*”, as well as contemporary composers such as Schönberg, Varèse, Stockhausen, Boulez, Lachemann, etcetera. Indeed, the authors of these two treatises on orchestration overlooked, at least to a certain extent, the existence of a great deal of contemporary music written for instrumentalists dedicated to vanguard music, to music beyond the canons that these authors propose in their books within a perspective of characterising the standard Orchestra instrumentalist. This was certainly beyond their intentions but that may nevertheless have helped in maintaining the chasm existing between standard music and modern music, and that there are also musicians of great artistic quality in Orchestras.

There is a pressing need to demystify this in higher music education (for instrumentalists and composers), that there is a vibrant future for contemporary music and that this is worthy of a more attentive, constructive and futurist approach.

The very digital musical notation programs, for example *Finale* and *Sibelius* set down defining limits in red notation long before Adler and Piston. Heights above G (the first harmonic on the G string) constitute a warning zone of “not recommendable”!

Stereotypes as in Adler require resolving and leaving behind especially as they become more decadent:

Only natural harmonics should be asked of the bass player. (p. 86)

However, with the technical evolution both of the instrument and the instrumentalists, composers are able to write with some security for the following double bass tessitura through to two octaves into the red zone, especially when performed with recourse to artificial harmonics.

The five-string double bass is essential to Contemporary Ensembles as rarely are there programs that do not request this fifth string.

As regards tuning the fifth string:

Tuned around C, there is the advantage in being able to double the 4th string of the double bass (the majority of orchestra tune in this way).

Tuning around B brings various advantages: 1st this heightens a deeper sound; 2nd maintains the tuning by quarters; 3rd sustains the correspondence in the notes in relation to the finger placements ongoing between the other strings.

In current times, there are recognised works exploring the sound of the double bass in its range below B grave, as in "*A Visible Trace*", Rebecca Saunders – A flat, through to extremely acute pitches through artificial harmonics that sound fairly clearly and comfortably to the instrumentalist, with full freedom of projection and melodic expression, for example, as in – "*Les citations*" by Henri Dutilleux.

Various authors make recourse to “*suono reale*” when seeking to obtain the pitch that gets heard in reality, that is, in the real octave. This problematic almost always emerges in relationship to the natural harmonics and in this situation some authors deploy some exceptionnalities (for example, Ligeti, Crumb, etcetera).

Natural harmonics have long since been applied and were able to serve as the natural following progression from the deeper to the higher pitches through recourse only to loose strings and natural harmonics:

segurança para a seguinte tessitura do contrabaixo, até duas oitavas acima da zona vermelha, sobretudo quando executadas com recurso aos harmónicos artificiais.

O contrabaixo de 5 cordas é imperativo no Ensemble Contemporâneo pois raro será o programa onde não seja solicitada a quinta corda.

Quanto à afinação da quinta corda:

Afinada em dó, tem a vantagem de poder dobrar a 4^a corda do violoncelo (a maioria das orquestras afina assim).

Afinada em Si, tem várias vantagens: 1º aumenta um som mais grave; 2º mantém a afinação por quartas; 3º mantém a correspondência das notas em relação à digitação usada entre as outras cordas.

Na atualidade, reconhecem-se peças que exploram o som do contrabaixo desde sons abaixo do Si grave, como em “*A Visible Trace*”, Rebecca Saunders - Lá bemol, até ao extremo agudo, através da técnica de harmónicos artificiais que soam bastante claros e confortáveis para o instrumentista, com franca liberdade de projeção e expressão melódica, como em – “*Les citations*”, Henri Dutilleux

Vários autores escrevem “*suono reale*” quando pretendem obter a altura que se ouve na realidade, isto é, na oitava real. A problemática surge quase sempre na relação dos harmónicos naturais e nessa situação alguns autores assumem algumas exceções (p. ex. Ligeti, Crumb, etc.).

Harmónicos naturais podem ser usados desde sempre e consegue-se a seguinte progressão natural do mais grave para os mais agudos, usando apenas cordas soltas e harmónicos naturais:

Escala de harmónicos naturais

Sheet music for the first section of the piece, featuring a bass clef and a common time signature. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note patterns. The lyrics are in French, with the first line being "Le vent souffle dans la vallée". The vocal range spans from B1 to G11.

Harmónicos artificiais de quinta, de quarta, são os mais habituais, embora os harmónicos de terceira maior possam ser úteis sobre as posições mais graves. Alguns efeitos (gaivota ou glissando) são de notação controversa pois pode haver confusão se o compositor pretende um efeito que tira partido da posição e o resultado ser o fenómeno acústico em que a dada altura o harmónico salta para um novo harmónico com a mesma forma da mão, ou se pretende na verdade um glissando verdadeiro que implica uma adaptação da distância para manter um glissando linear.

Artificial harmonics in the fifth or the fourth are the most common even while harmonics in the third major may be of relevance for the deeper pitch positions. Some effects (continuous portamento or glissando) generate controversy in their notation as confusion may arise over whether the composer seeks an effect that takes advantage of the position and with the result producing an acoustic phenomenon that at a given point jumps into a new harmonic in the same handshape, or whether in fact seeking a true glissando that implies an adaptation of the distance in order to maintain a linear glissando.

Conselhos Gerais para a preparação de excertos para uma audição

1. Sempre que possível, trabalhar com partes completas, incluindo todas as notas do autor.
2. Ouvir exemplos gravados é muito importante. Nos dias de hoje é muito fácil encontrar nas plataformas on-line a maioria das composições musicais. No caso concreto das passagens deste livro, a Casa da Música tem um arquivo de todos os concertos realizados pelo Ensemble, seguramente, a partir de 2005.
3. Vale a pena ser meticuloso na preparação para uma prova, pelo que se aconselha a atenção aos aspetos gerais:
4. O metrónomo é bom conselheiro – trabalhar sempre com as devidas referências.
5. Tempos corretos – verificar tempos com gravações.
6. Ritmo e métrica – preparar com metrónomo e apontar quais os tempos que conseguimos executar uma determinada passagem. Estar preparado para ser flexível e elástico. A leitura rítmica pode ser desenvolvida sem o contrabaixo, separadamente do constrangimento instrumental, focando o trabalho preparatório apenas nos problemas rítmicos, na subdivisão e na antecipação das quiáteras, na melhor tradição do “solfejo” e da formação musical inherente ao “métier” de qualquer bom músico.
7. A afinação pode ser trabalhada com referências exteriores, por exemplo com notas pedais/bordão.
8. Destacar na parte as dinâmicas, por exemplo, com cores diferentes.

General advice for the preparation of excerpts for auditions

1. Whenever possible, work with complete scores, including all of the author's notes.
2. Listening to recorded examples is highly important. Nowadays, there are no difficulties in finding the vast majority of musical compositions on online platforms. In the specific case of the passages in this book, Casa da Música provides access to an archive of every concert played by Ensemble since at least 2005.
3. It is worth being meticulous in preparing for any audition and hence the recommendation to pay attention to the following general aspects:
4. The metronome is a good adviser – always work with the right references.
5. Correct your timings – verify your timings with recordings.
6. Rhythm and metric – prepare with the metronome and identify which timings may be executed in a particular passage. Be prepared to be flexible and elastic. Reading the rhythm may be developed without the double bass, separate to the instrumental constraints, focusing the preparatory work only on the rhythmic issues, the subdivisions and anticipating the tuplets, in the best traditions of “solfege” and the musical training inherent to the “métier” of any fine musician.
7. The tuning may be worked by external references, for example, to pedal/stick notes.
8. Highlight the dynamic sections, for example, in different colours.

9. Special Effects or Extended Techniques should also be worked on separately and may also be emphasised in different colours. When we encounter long sequences of such effects, they need repeating to incorporate and memorise the motor skills applied. When in doubt, exaggerate the effect to clarify the timbre and the dynamic. A *sul ponticello* should always be played closer to the bridge than in the normal position!
10. In relation to the harmonics, prepare the version noted by the composer but discover the version that is most comfortable for yourself as a potential response to a particular difficulty. On occasion, playing a particular passage in artificial harmonics may make everything easier and more melodic while another passage noted in artificial harmonics may become easier by interspersing with natural harmonics to better anchor the tuning.

A final note, enjoy yourself and be “musical” because contemporary music can be highly entertaining and very “musical”!

9. Efeitos Especiais ou Técnicas Estendidas devem ser também trabalhadas à parte e podem ser também destacadas por diferentes cores. Quando encontramos grandes sequências destes efeitos, repetir para incorporar e memorizar a parte motora. Na dúvida, exagerar o efeito paraclarificar o timbre e a dinâmica. Um *sul ponticello* deve ser sempre mais perto do cavalete do que na posição normal!
10. Em relação aos harmónicos, preparar a versão notada pelo compositor, mas encontrar a versão mais confortável para si mesmo, como uma possível resposta a uma determinada dificuldade. Por vezes, executar uma determinada passagem em harmónicos artificiais pode tornar tudo mais fácil e mais melódico, enquanto numa outra passagem notada em harmónicos artificiais possa ser mais fácil intercalar com harmónicos naturais para melhor ancorar a afinação.

Uma última nota, divirtam-se e sejam “musicais”, porque a música contemporânea pode ser divertida e muito “musical”!

The different pizzicati of the double bass

The orchestral *pizzicato*, the *pizzicato - lessez vibrer*, the *pizzicato* in jazz...

There is considerable variety in string *pizzicati* but which find the greatest, most sonorous and longest versions in the double bass simply due to the length of its strings, on occasion running in excess of 100 centimetres. This vibrant length of string above all enables the sustainable length of the sonority to extend far longer than any of its peer instruments, the violin, viola or cello. Over the course of time, this characteristic has been duly taken advantage of by various musicians and composers.

The orchestral tradition, and in keeping with the numbers making up the double bass section, almost always requires short pizzicatos as we otherwise obtain an overly pregnant and long pizzicato, with the consequent drag, becoming a simple function of accompanying a confused and heavy torment to create the orchestral *Tutti*.

However, the same musical work may require a longer and more comfortable interpretation when performed by a single double bass player as we otherwise obtain a short and percussive result and in such a situation losing the harmonic

Os diferentes pizzicati do contrabaixo

O *pizzicato* orquestral, o *pizzicato - lessez vibrer*, o *pizzicato* no jazz...

Há uma considerável variedade de *pizzicati* nas cordas, mas que tem no contrabaixo o maior, mais sonoro e mais longo, isto devido ao comprimento da sua corda, por vezes para lá dos 100 centímetros. Este comprimento de corda vibrante permite, sobretudo, um tempo de sustentabilidade sonora muito maior do que em qualquer dos parentes familiares, violino, viola ou violoncelo. Esta característica tem vindo a ser aproveitada ao longo dos tempos pelos músicos e compositores.

A tradição de orquestra e pela razão dos números usados num naipe de contrabaixos, requer quase sempre pizzicatos curtos, caso contrário obteremos um pizzicato demasiado gordo e longo, com consequente arrasto, tornando uma simples função de acompanhamento num tormento confuso e pesado para o *Tutti* de orquestra.

Contudo, a mesma função musical pode requerer uma interpretação de um contrabaixo mais longo e confortável quando tocado por um só contrabaixista, caso contrário obtemos um re-

sultado curto e percussivo, perdendo nesta situação o conforto e a função harmónica do acompanhamento. Esta é uma realidade num Ensemble Contemporâneo. Os maestros, os grupos e os restantes músicos agradecem!

A técnica do pizzicato carece também de formas diferentes de atacar a corda com a mão direita. Não só a zona onde se puxa a corda (mais perto do cavalete ou mais perto da escala) é de grande importância, assim como o angulo dos dedos da mão direita interfere no timbre do próprio pizzicato, não esquecendo a quantidade de dedo que aflora a corda, isto é, a quantidade de “carne” que pode produzir um som mais ou menos cheio. A técnica mais convencional do instrumentista de orquestra apela a um pizzicato executado a partir da corda para um movimento de afastamento para frente do instrumento, o que se traduz num som muito bonito e funcional (como falado anteriormente), mas que pode tornar-se menos efetivo para passagens mais rápidas. Será importante referir que o instrumentista de orquestra alterna frequentemente a execução, ora com arco, ora em pizzicato, o que fixa e limita a posição da mão direita. Esta situação pode ser resolvida, se a escrita o permitir, por pousar o arco na estante, libertando assim a mão direita para maior conforto e velocidade.

Outras técnicas usadas noutras músicas como no *Dixieland*, no *Jazz*, no *Rock 'n' roll* e outras abordagens mais populares, são desenvolvidas para um efeito diferente, quer aproveitando algum do som percutido da mão direita, muitas vezes percutindo a corda contra a escala no contratempo, quer largando a corda no sentido mais paralelo ao tampo do instrumento. São técnicas que importa ao contrabaixista não só reconhecer, como saber fazer e dominar, mesmo que de uma forma elementar ou básica, pois pode ser solicitado para uma qualquer passagem que, mesmo que não exista uma indicação direta do compositor, pode e deve ser reconhecida pelo carácter da passagem em causa (ex.: 2º andamento Sinfonia de Câmara de Adams, “*Aria with Walking Bass*”). Quando o compositor quer um pizzicato mais longo, escreve muitas vezes “lessez vibrer” esperando do contrabaixo um comportamento que se deve extinguir por si só. A simples notação da figura seguinte pode referir esta situação:



comfort and function of accompanying. This is a reality in any Contemporary Ensemble. The conductors, the groups and the remaining musicians will be highly appreciative!

The pizzicato technique also involves different ways of attacking the strings with the right hand. Not only is the area of pulling the string (whether closer to the bridge or closer to the scale) of great importance as is the angle of the fingers on the right hand shaping the timbre of the respective pizzicato, and not overlooking the quantity of finger applied to the particular string, thus, the quantity of “flesh” that produces a richer or thinner sound. The most conventional technique of the orchestral instrumentalist calls for a pizzicato carried out on a string for a forward movement away from the instrument, which reflects in a very appealing and functional sound (as mentioned above) but which become less effective in faster passages. It is important to highlight here how the orchestral instrumentalist frequently alternates their means of execution, switching between the bow and the pizzicato technique, which sets and limits the position of the right hand. This situation may be resolved, should the score so allow, by placing the bow on the stand and therefore releasing the right hand for greater comfort and speed.

Other techniques applied in other musical styles, such as Dixieland, Jazz, Rock 'n' roll and other popular formats, take place to achieve different effects whether capitalising on some of the sound produced by the right hand, commonly impacting on the string against the scale in syncopation, both extending the string in the direction parallel to the face of the instrument. Double bass players need to not only recognise these techniques but also master and dominate them, even if only in a more basic fashion, as they may called for in any passage even when there is no such direct indication by the composer, they could and should be recognised in keeping with the character of the passage in question (e.g.: 2nd movement in the Chamber Symphony by Adams, “*Aria with Walking Bass*”). When the composer wishes for a longer pizzicato, he often writes “lessez vibrer” expecting the double bass player to leave the vibration to extinguish on its own. The simple notation of the following figure may also refer to this situation:

The Bartók pizzicato

Also call the Snap or Slap, etc., this corresponds to the sonorous effect produced by string instruments and that reach their peak potential within this family in the double bass. We may state that the term became an integral part of the musical nomenclature following its extensive usage by Béla Bartók in his String Quartet no. 4 in 1928.

The percussive sonority of strings necessary to obtaining the Bartok pizzicato is only possible on the double bass according to *forte* to *fortissimo* dynamics as this depends on the percussive striking of the string on the scale, therefore, functioning when the string is plucked several centimetres from the scale as, otherwise, the “whip” effect simply does not happen. In general, it is worthwhile executing the new effects with a certain degree of exaggeration because the effect may end up merging with the *normal* and conventional pizzicato.

Following the development and demand for extracting new effects from instruments, *there emerged new extended techniques and new forms of notation*.

Usage of bows in less common shapes began appearing more systematically, whether in terms of the point establishing friction with the string, to the material used for this friction and striking the string, such as the wood of the bow. Hence, we have different designations to note each of these effects:

Legno batuto, arco batuto, col legno trato, legno trato (abundantly explored in contemporary music by Lachenmann and Sciarrino, for example).

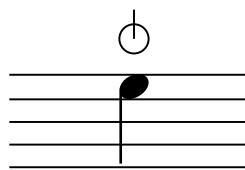
Of the countless examples making recourse to this notation, we may highlight “*Tissures*” by Emmanuel Nunes, a passage approached later in the chapter on Commented Excerpts.

Effects such as *staccato volante, drop*, running the box over the length of the string (in the vertical direction) or *col legno* represent combinations increasingly requested and common to contemporary practices.

Forms of exciting the extremities of the strings: *Sul tasto, Alto Sultasto, AST, sul ponticello, alto sul ponticello, ASP* and instructions such as *extreme ponticello*, on the strings – “beyond the bridge”, or other parts of the instrument, such as the flanks of the double bass, on the fingerboard, with the bow played or struck, percussions on the strings, against different places on the scale or on different sections of the instrument, such as the reverse side of the double bass to obtain a grand and deep sound, as if a drum (greatly utilised in Argentine Tango) constitute other ways of exploring the sound of the string family in general and the double bass in particular.

O pizzicato Bartók

Também chamado de Snap ou Slap, etc., corresponde ao efeito sonoro produzido pelos instrumentos de corda que tem no contrabaixo o seu expoente de potência dentro da sua família. Crê-se que o termo se tornou parte integrante da nomenclatura musical depois de ter sido utilizado extensivamente por Béla Bartók no seu Quarteto de Cordas nº 4, de 1928.



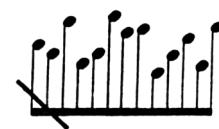
A sonoridade percussiva das cordas para obter o pizzicato Bartók, apenas é possível no contrabaixo a partir de uma dinâmica de *forte* para *fortissimo*, porque depende do bater percussivo da corda na escala, logo, funciona se a corda for afastada alguns centímetros da escala, caso contrário, o efeito de “chicote” simplesmente não acontece. Em geral, vale a pena executar os novos efeitos para o lado do exagero, isto porque o efeito pode confundir-se com o *normal* e convencional pizzicato.

Com o desenvolvimento e a procura de novos efeitos extraídos dos instrumentos, *surgem novas técnicas estendidas e novas formas de notação*.

As utilizações do arco através de formas menos usuais começam a aparecer de forma mais sistemática, quer do ponto onde se fricciona a corda, ao material que se usa para friccionar ou golpear a corda, como a parte de madeira do arco. Assim, temos diferentes designações para notar cada um destes efeitos:

Legno batuto, arco batuto, col legno trato, legno trato (abundantemente explorados na música contemporânea, como por Lachenmann ou Sciarrino).

Notação “o mais rápido possível”,



Sequência de sons executados com a maior rapidez possível.

Dos inúmeros exemplos alusivos a esta notação, podemos destacar “*Tissures*” de Emmanuel Nunes, passagem abordada mais tarde no capítulo de Excertos Comentados.

Efeitos como *staccato volante*, *drop* ou de arco friccionado ao longo da corda (no sentido vertical), ou *col legno*, são combinações cada vez mais solicitadas e comuns na prática contemporânea.

Formas de excitar a corda nos extremos da corda: *Sul tasto*, *Alto Sultasto*, AST, *sul ponticello*, *alto sul ponticello*, ASP e indicações como *extreme ponticello*, nas cordas para lá do cavalete – “beyond de bridge”, ou noutras partes do instrumento, como nas ilhargas do contrabaixo, no estandarte, com arco friccionado ou percussão, percussões nas cordas, contra os diferentes locais da escala, ou nas diferentes partes do instrumento, como nas costas do contrabaixo, obtendo um som grande e grave, como um bombo (muito utilizado no Tango Argentino) constituem outras formas de explorar o som da família das cordas em geral e do contrabaixo em particular.

Na sua generalidade, a forma de notação não é universal, pelo que os compositores têm a preocupação e o cuidado de fornecer em texto uma explicação da melhor forma para se obter o efeito pretendido.

In general terms, the form of notation is not universal and hence many composers take the care and precaution to provide an explanatory text as the best means of obtaining the intended effects.

A Surdina

A surdina de madeira original do século XIX, não só abafa como providencia um timbre próprio e distinto. Sobre este utensílio, podemos friccionar com o arco, em cima da própria surdina, efeito por vezes usado na música contemporânea, obtendo um som de rara beleza. Todavia este efeito não resulta com a surdina moderna de plástico ou borracha, pois obtém-se apenas um “guincho” quando na maioria dos casos se pretende um som suave longínquo, ou *lontano*, como um “sopro”.

A surdina atual orquestral (em borracha), tem uma função mais de abafar do que alterar o timbre do instrumento e torna-se apenas numa forma de cumprir a designação na partitura de *surdina* para o maestro não implicar com o naipe de contrabaixos.

Recuperar o uso de surdinhas antigas é uma vantagem pois foram usadas para esse efeito, embora seja complicado encontrá-las no mercado nos dias de hoje. Podemos ainda recorrer à encomenda de novas surdinhas de madeira ao *luthier* com diferentes tamanhos e várias madeiras, mas preferencialmente em madeira de ébano.

The Mute

The original 19th century wooden mute would not only dampen but also produced its own particular and distinctive timbre. As regards this device, we may apply the box above the mute itself in an effect commonly deployed in contemporary music to obtain a sound of rare beauty. However, this effect does not occur with modern plastic or rubber mutes as they return only a “squeal” when in the majority of cases the sought after effect is a long, smooth sound, or *lontano*, as if a “breath”.

The current orchestral mute (in rubber) serves the function more of muffling than of altering the timbre of the instrument and thus only a means of complying with the score designation of *muted* to ensure the conductor does not have to turn his attention to the double bass section.

Restoring usage of the classical mutes brings the advantage of returning their original deployment for this effect even though they are not easy to find in the current marketplace. We may nevertheless resort to commissioning new wooden mutes from a *luthier* in different sizes and various woods but preferably in ebony.

Multi-percussion on the double bass

Given the size and shape of the double bass, there are various usages made of the instrument for percussion in diverse traditional and popular musical styles, ranging from Tango to Rock, from Jazz to Dixieland. One fine example of this practice is the second section of *Okanagon* – by Giacinto Scelsi featured in the excerpts of this book.

Multipercussão no contrabaixo

Dadas as dimensões do contrabaixo, várias são as solicitações para alguma percussão no instrumento em diversas músicas tradicionais e populares, desde o Tango ao Rock, do Jazz ao Dixieland. Um bom exemplo desta prática é a segunda parte de *Okanagon* – de Giacinto Scelsi abordado nos excertos deste livro.

The double bassist as a multi-instrumentalist

As any ensemble instrumentalist, double bass players are called on to play other instruments.

Multi-percussions – Crotalum, drums, wooden boxes, various plates may all serve for percussion, and very often played by applying the bow, represent some of the tasks in contemporary music works.

Perhaps due to having a heavier bow, with more bristles than the bows for the other strings, double bassists are frequently the target of some of these requests, for example: *Flexotone* or *Plates* respond very well to the application of a double bass bow even while it is for the *Waterphone* that we encounter the most frequent indication taking into consideration that this instrument should be played with a double bass bow.

Tuning cups, usage of the body, of the voice, incorporating diverse objects, from gaming dice, stones from the river or even toilet paper rolls are experiences that display as much of the constraints as of the unforgettable (Francesco Filidei - “*Ballata n. 2*”, Oscar Bianchi - “*Orango*”, Hanspeter Kyburz - “*CELLS*”, Peter Eotvos - “*Steine*”, Francesco Filidei - “*Love Story*”).

Tuning cups (Filidei “*Ballata n. 2*”) – The double bassist alternates the function of accompanying, playing the fundamental of the two chords in pizzicato, with two chord notes obtained by sliding their fingers on two tuning cups. This task may become rather bizarre given the motor instability generated in the instrumentalist playing two different instruments with very different materials and techniques!

Toilet paper rolls (Filidei “*Love Story*”) – A peculiar and theatrical piece but with its execution proving complicated due to the nature of the material

O contrabaixista como multi-instrumentista

Como qualquer outro instrumentista do ensemble, o contrabaixista é muitas vezes solicitado para tocar outros instrumentos.

Multipercussões - Crótais, tambores, caixas de madeira, pratos variados que podem ser percutidos, mas muitas vezes friccionados com o arco, podem ser tarefas em obras de música contemporânea.

Talvez por usar naturalmente um arco mais pesado, com mais cerdas do que os arcos das outras cordas, recaem frequentemente sobre o contrabaixista algumas destas solicitações, como por exemplo: *Flexotone* ou *Pratos* respondem muito bem à fricção com o arco do contrabaixo, mas é no *Waterphone* que encontramos a indicação mais frequente, atendendo que este instrumento deve ser friccionado com arco de contrabaixo.

Copos afinados, o uso do corpo, o uso da voz, objetos diversos como dados de jogo, pedras de rio ou mesmo rolos de papel higiênico são experiências que têm tanto de constrangimento como de inesquecível (Francesco Filidei - “*Ballata n. 2*”, Oscar Bianchi - “*Orango*”, Hanspeter Kyburz - “*CELLS*”, Peter Eotvos - “*Steine*”, Francesco Filidei - “*Love Story*”).

Copos afinados (Filidei “*Ballata n. 2*”) - O contrabaixista alterna a função de acompanhador tocando a fundamental dos dois acordes em pizzicato, com duas notas dos acordes através do deslizar dos dedos em dois copos afinados. Esta tarefa pode tornar-se bizarra dada a instabilidade motora gerada no instrumentalista que toca dois instrumentos distintos e de matérias e técnicas bem diferentes!

Papel higiênico (Filidei “*Love Story*”) – Peça insólita e teatral, mas de execução complicada dada a natureza do material usado. O papel é sempre muito débil na sonoridade e, apesar dos

ritmos serem muito básicos, será sempre difícil manter os recortes e os ataques, desenrolando o rolo nos silêncios, existindo um perigo iminente de se perder a parte métrica da obra.

used. The roll is always very weak in its sonority and, despite the rhythms being very basic, it is always difficult to maintain the cuttings and attacks, unrolling the roll in silence with the existence of the imminent danger of losing the metric dimension to the work.

O contrabaixo amplificado (microfone, pick-up, etc.)

Com o desenvolvimento da tecnologia e de novos instrumentos como a guitarra elétrica, a bateria e os microfones, assim como o aumento das plateias e das dinâmicas de espetáculo, tornou-se necessária a amplificação dos instrumentos acústicos.

Os sistemas de amplificação acarretam alguns problemas que estão longe de estarem resolvidos. Na verdade, raramente se consegue uma amplificação perfeita do contrabaixo, embora no desenvolvimento do Jazz, se tenham encontrado bons compromissos e até novas sonoridades no instrumento. Contudo, a reprodução fiel do timbre natural do instrumento nunca é completamente leal ao original e traz consigo efeitos parasitas indesejáveis. A melhor solução para encontrar um som o mais fiel possível aproxima-se do uso de microfones de qualidade, sobretudo que consigam captar a essência da corda friccionada sem adicionar componentes demasiado abrasivas com parciais anasalados.

Outra possibilidade é o recurso a sistemas de contacto – *Pick up* – que tem a vantagem de suprir os efeitos de feedback tão indesejados e perturbadores, sobretudo na presença de baterias e outros instrumentos amplificados. A procura de um som amplificado satisfatório é uma procura de uma vida de grande dedicação a esta parte mais tecnológica e implica muitas horas de pesquisa apurada.

The amplified double bass (microphone, pick-up, etc.)

With the development of technology and new instruments, such as the electric guitar, drums and microphones, in conjunction with the growth of audiences and the dynamics of performances, there arose the need to amplify acoustic instruments.

The amplification systems generate certain problems that still remain far from being resolved. In truth, it is rarely possible to obtain perfect amplification for the double bass even while the development of Jazz has produced some good compromises and even new sonorities for this instrument. However, the faithful reproduction of the natural timbre of this instrument is never completely loyal to the original and brings with it undesirable parasitic effects. The best solution for producing a sound as true as is possible involves high quality microphones, especially those able to capture the essence of the string being played without adding any overly abrasive, partially nasal, components.

Another possibility stems from recourse to contact systems – Pick ups – that provide the advantage of suppressing the so undesirable and disturbing feedback effects, especially in the presence of drums and other amplified instruments. The search for a satisfactory amplified sound is a life-long quest requiring full dedication to this more technological facet in addition to a great deal of detailed research.

The electric bass

The electric bass represents one of the Rock music contributions to the acceptance of new instruments in the 20th century alongside the drums, electronic keyboards, guitars and electric basses. The latter emerged as a refinement of their predecessors, the Guitar and Double Bass, which are here subject to a sonorous “beefing-up” in keeping with the need for projection to large public spaces. Aware of this advantage, many composers have sought to explore this new instrument, including: Peter Etvos and Heinrich Goebels, for the symphonic orchestra or for the Contemporary Ensemble, Frank Zappa in *“The Yellow Shark”*, Fausto Romitelli in *“Professor Bad Trip: Lesson III for ensemble”*, or Igor Silva with his recourse to pedals/electronic effects with the transformation of the sound of the electric bass in *“You should be blind to watch TV”*.

O baixo elétrico

O baixo elétrico, é uma das contribuições da música Rock para a assunção de novos instrumentos no século XX, como a bateria, os teclados eletrónicos, a guitarra e o baixo elétrico. Estes últimos, surgem como o aprimorar dos seus antecessores, Guitarra e Contrabaixo, que são agora alvo de uma “mulação” sonora por necessidade de projeção para os grandes espaços públicos. Cientes desta vantagem, muitos compositores buscam a exploração deste novo instrumento, tais como: Peter Etvos ou Heinrich Goebels, para orquestra sinfónica, ou para Ensemble Contemporâneo, Frank Zappa em *“Yellow Shark”*, Fausto Romitelli em *“Professor Bad Trip: Lesson III for ensemble”*, ou Igor Silva com o recurso de pedais/efeitos eletrónicos com transformação do som do baixo elétrico, em *“You should be blind to watch TV”*.

O formato dos comentários organiza-se de forma simples e direta:

Autor

Título da composição

Instrumentação

Duração

Contexto histórico e Contexto acústico

Notas de Performance / Avisos à navegação / Sugestões de Estudo e Preparação.

A nomenclatura para a demonstração da constituição instrumental aplica a abreviatura do instrumento na ordem tradicional da organização da partitura geral:

madeiras (flauta, oboé, clarinete, fagote),

metais (trompa, trompete, trombone, tuba),

percussões, piano, cordas (violino I, violino II, viola, violoncelo, contrabaixo).

The comment format is organised simply and directly:

Author

Title of the Composition

Instrumentation

Duration

Historical Context and Acoustic Context

Performance Notes / Warnings for Navigation / Study and Preparatory Suggestions.

The nomenclature for demonstrating the instrumental constitution applies the instrument abbreviation in the traditional order for organising general scores:

woodwind (flute, oboe, clarinet, bassoon),

brass (French horn, trumpet, trombone, tuba),

percussions, piano, strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass).

This order is maintained in the format described and with the numbers identifying the quantity of musicians per instrument (Daniels, 2015). Hence, the following composition corresponds to that below:

Esta ordem mantém-se no formato descrito e os números árabes representam a quantidade de músicos por instrumento (Daniels, 2015). Assim, a formação apresentada no exemplo seguinte, corresponde:

1(=afl+picc).1.1(=bcl).1(=cbs). - 1.1(=ptpt) 1.0 - perc(1) . pno(=cel) - str (1.1.1.1)

Contrabaixo Double bass

Violoncello Cello

Viola Viola

Violino II Violin II

Violino I | **Violin I**

Piano que também toca Celesta Piano who also plays Celesta

Não tem Tuba There is no Tuba

Trombone Trombone

Trompete que também toca Trompete Piccolo Trumpet who also plays Piccolo Trumpet

| **Trompa** French Horn

Fagote que também toca Contrafagote Bassoon who also plays Double Bassoon

Clarinete que também toca Clarinete Baixo Clarinet who also plays Bass Clarinet

Oboé Oboe

Flauta que também toca Flauta alto e Flautim Flute who also plays Alto Flute and Piccolo

1	John
2	George
3	Christophe
4	Elliot
5	George
6	Bernd Richard
7	Henry
8	Georg Friedrich
9	György
10	Emmanuel
11	Frederic
12	Rebecca
13	Giacinto
14	Edgard

Adams
Benjamin
Bertrand
Carter
Crumb
Deutsch
Dutilleux
Haas
Ligeti
Nunes
Rzewski
Saunders
Scelsi
Varèse

Chamber Symphony

1.1.2.2 – 1.1.1.0 – 2 perc – synth – str (1.0.1.1.1) - 23'

Composta em 1992 para uma orquestra de câmara de 15 instrumentos, *Chamber Symphony* é claramente inspirada na obra homónima do mestre Arnold Schoenberg, nº 1, Op.9. A inspiração para esta obra é descrita pelas palavras do compositor:

I was sitting in my studio, studying the score to Schoenberg's *Chamber Symphony*, and as I was doing so I became aware that my seven year old son Sam was in the adjacent room watching cartoons (good cartoons, old ones from the <50s). The hyperactive, insistently aggressive and acrobatic scores for the cartoons mixed in my head with the Schoenberg music, itself hyperactive, acrobatic and not a little aggressive, and I realized suddenly how much these two traditions had in common. (John Adams, 1994)

Para os performers, vale ainda a pena perceber que o próprio autor descreve a peça como:

"shockingly difficult to play ... [since] instruments are asked to negotiate unreasonably difficult passages and alarmingly fast tempi, often to the inexorable click of the trap set." Adams thought the first movement so difficult that he initially entitled it "Discipliner et Punir".

Há também uma menção ao primeiro título do andamento inicial que chegou a ser: "*Discipline and Punish*" como referência ao livro homônimo de Michel Foucault de 1975.

Composed in 1992 for a 15-instrument chamber orchestra, *Chamber Symphony* is clearly inspired on the homonymous work by the master Arnold Schoenberg, no. 1, Op.9. The inspiration for this work is described in the words of its composer:

"I was sitting in my studio, studying the score to Schoenberg's *Chamber Symphony*, and as I was doing so I became aware that my seven year old son Sam was in the adjacent room watching cartoons (good cartoons, old ones from the <50s). The hyperactive, insistently aggressive and acrobatic scores for the cartoons mixed in my head with the Schoenberg music, itself hyperactive, acrobatic and not a little aggressive, and I realized suddenly how much these two traditions had in common." (John Adams, 1994)

For performers, it is worthwhile understanding what the author has himself to say about this piece:

"shockingly difficult to play ... [since] instruments are asked to negotiate unreasonably difficult passages and alarmingly fast tempi, often to the inexorable click of the trap set." Adams thought the first movement so difficult that he initially entitled it "Discipliner et Punir".

There is also mention of a first title for the initial movement that turned into: "*Discipline and Punish*" as a reference to the 1975 book with the same name by Michel Foucault.

However, as they were finally published, the movements are:

Mongrel Airs
Aria com Walking Bass
Roadrunner

Como finalmente publicado, no entanto, os movimentos são:

Mongrel Airs
Aria com Walking Bass
Roadrunner

Performance Notes

All these movement contain passages that are both difficult to prepare and require particular attention during their performance. Such passages frequently appear in auditions for all instruments as has been the case of auditions for the general range of instruments making up the Remix Ensemble.

In overall terms, these difficulties derive from a semitone discourse that demands, on the one hand, the timings that are, as the author himself states, “shockingly rapid” and, on the other hand, the support function that this work requires.

The first suggested excerpt begins its first intervention on bar 4, which sets some traps in terms of fluency and the false predictability of some groups of notes and thus particularly worth preparing in keeping with the importance of being in alternated unison with the double bassoon or the bassoon or the cello. Mastering the function of robust accompanying and tending towards *staccato*, with the marked accentuation requiring highlighting in order to foster the correct character of the passage.

Notas de Performance

Todos os andamentos têm passagens de difícil preparação e de alguma cautela no momento da execução. São passagens que frequentemente aparecem nas audições para todos os instrumentos, como tem vindo a ser o caso das provas da generalidade dos instrumentos para o Remix Ensemble.

Em geral, as dificuldades advêm de um discurso semitonal onde impera, por um lado, os tempos que tendem, como o próprio autor descreve, de “assustadoramente rápidos”, ou por outro lado, da função de suporte que a parte obriga.

O primeiro excerto sugerido começa na primeira intervenção no compasso 4, que tem algumas armadilhas no sentido da fluência e da falsa previsibilidade de alguns grupos de notas, isto é, vale a pena preparar, pois é importante o facto de ser um uníssono alternado com o contrafagote, ou o fagote, ou o violoncelo. Domina a função de acompanhamento vigoroso e tendencialmente em *staccato*, onde as acentuações marcadas se devem realçar, contribuindo para o carácter correto da passagem.

I. Mongrel Airs

$\text{♩} = 120-124$

3

mf

7

sim.

10

sempre staccato

14

18

22

26

mf

The musical score consists of six staves of bassoon music. Staff 1 starts at measure 3 with a dynamic of *mf*. Staff 2 starts at measure 7. Staff 3 starts at measure 10. Staff 4 starts at measure 14 with the instruction *sempre staccato*. Staff 5 starts at measure 18. Staff 6 starts at measure 22. Measure 26 concludes the page with a dynamic of *mf*.

The passage of bar 87 develops this initial material but now in a more melodic fashion and almost always in the ascendent. Some finger movements are suggested for playing this part, especially with the appearance of minor rhythmic variations in the sixteenths. This expression is always doubled up with another instrument, generally the double bassoon or the cello. Rehearsals carried out separately with these low instruments will certainly bear good fruit!

A passagem do compasso 87 desenvolve o material inicial, mas agora de forma mais melódica e quase sempre ascendente. Algumas digitações são sugeridas para a execução desta parte, sobretudo com o aparecimento das pequenas variações rítmicas em semicolcheias. Este fraseado é sempre dobrado com outro instrumento, geralmente o contrafagote ou o violoncelo. Ensaios desenvolvidos à parte com estes instrumentos graves poderá produzir bons frutos!



89

93

97

f

101

104

At bar 110, we encounter a section that may be summarised and facilitating its understanding when we grasp that we are dealing with a tendential organisation of syncopated ternary even if the score remains quaternary.

Bar 126 displays an obsessive variation with the motive of theme broadly cited during the first movement of the jazz standard “*I've got rhythm*” by George Gershwin. Minor alterations in the positioning of the pattern once again serve as little traps that are worth getting under prior control.

No compasso 110 encontramos uma escrita que se pode resumir e facilitar a compreensão se soubermos que estamos perante uma organização tendencialmente sincopada ternária, embora a escrita permaneça quaternária.

O compasso 126 apresenta uma variação obsessiva com o motivo do tema amplamente citado durante o primeiro andamento do standard de jazz “*I've got rhythm*” de George Gershwin. Pequenas alterações ao posicionamento do padrão funcionam novamente como pequenas armadilhas que convêm estar controladas previamente.

107

3*pizz.*

114



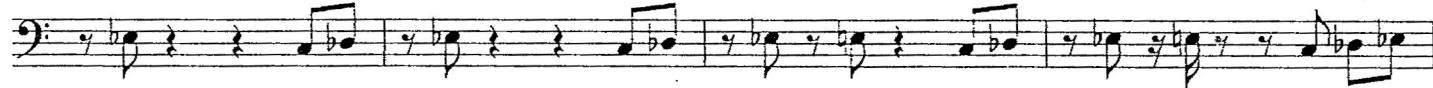
118



122

5*(pizz.)*

132



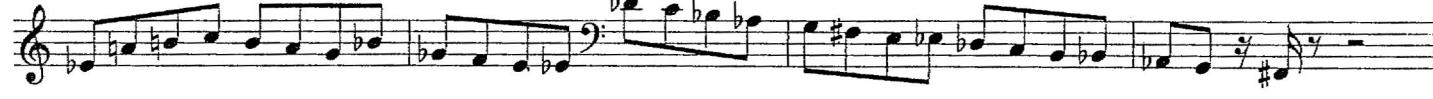
136



140



144



In the second movement, we gain a clear appeal to the function of a walking bass, as the piece's title duly indicates, as the accompaniment to a long and *cantabile* trombone solo. Anything between the low of a Bach cantata and the bass line of Paul Chambers, the difficulty is always in agreeing with the conductor the extent of the highlighting intended for this walking bass articulation. The solution may involve a negotiation with the double bassoon that then doubles the line or takes turns with the double bass in this role. The functional ambiguity of the walking bass also clearly emerges through the articulation when performed with a bow or in pizzicato. As advised above, there is every reason to calmly read through all the small alterations for comfortably mastering all of those "tricky corners" that Adams wrote.

No segundo andamento temos um apelo claro à função de um walking bass, como o próprio título indica, como acompanhamento de um longo e *cantabile* solo de trombone. Qualquer coisa entre um baixo de uma cantata de Bach e uma linha de baixo de Paul Chambers, a dificuldade será sempre acordar com o maestro o quanto destacado se pretende a articulação deste *walking bass*. A solução poderá implicar uma negociação com o contrafagote que ora dobra a linha, ora se reveza nesta função com o contrabaixo. A ambiguidade funcional do *walking bass* está também patente na articulação quando é executado com arco ou em pizzicato. Como alertado anteriormente, vale a pena ler calmamente todas as pequenas alterações para dominar serenamente todas as "esquinas ardilosas" que Adams escreve.

II. Aria with Walking Bass

$\text{♩} = 62$
(arco)

1 *mp* *sim.*

5

8 *mp* *mf* *(non troppo)*

11 *sempre staccato*

15 *mp* *pizz.*

20

25

29

One of the leading difficulties in this movement resides in the passage of bar 121, which presents a *soli* between the cello and double bass in pizzicato. In addition to the speed, this passage calls for two other needs: cultivate the sense of the ternary subdivision as if dealing with a 12/8 bar and, furthermore, mastering the *pizz* technique that derives from the field of Jazz. In this case, it is appropriate to apply at least two fingers of the right hand to enable greater fluency and direction in the phrasing as well as being potentially crucial to appropriately rest the bow in a way that enables its access in time for the solo arriving in bar 128.

This Solo serves as an extension of the previous section while maintaining the ternary subdivision through to bar 131 and then shifting to a binary discourse with 4 sixteenths per tempo. There is a highly important game of dynamics between *f*, *mf*, and *ff*, duly prepared for crescendos and diminuendos.

Uma das principais dificuldades deste andamento reside na passagem do compasso 121, onde é apresentado um *soli* entre violoncelo e contrabaixo em pizzicato. Para além da velocidade, esta passagem remete-nos para duas necessidade: cultivar o sentido de subdivisão ternária como se de um compasso 12/8 se tratasse, e dominar a técnica de *pizz*. proveniente da prática do Jazz. Vale a pena, neste caso, usar pelo menos dois dedos da mão direita possibilitando uma maior fluência e direção das frases, assim como, pode ser crucial pousar o arco na estante para poder recuperá-lo no compasso 128 para o solo que se segue.

Este Solo funciona como um prolongamento da secção anterior, mantendo a subdivisão ternária, para no compasso 131 se deslocar para um discurso binário em 4 semicolcheias por tempo. Há um jogo de dinâmicas muito importante entre *f*, *mf*, e *ff*, devidamente preparados por crescendos e diminuendos.

121 *pizz.* *f*

124

126 Solo *arco* *f*

129 *mf* *f*

132 *ff* *mf*

135

All the third movement serves as the genuine conclusion and settlement of the piece where the material formerly presented coexists, more than ever, with a speed verging on collapse. We would warn about the likelihood of some maestros adopting “enthusiastic” tempos, driving the group close to collapse and, in such situations, instrumentalists have to be prepared to cope with this risk!

Todo o terceiro andamento funciona como uma verdadeira conclusão e liquidação da peça, onde o material apresentado anteriormente convive, mais do que nunca, com uma velocidade perto do colapso. Alerta-se por isso à possibilidade de alguns maestros poderem adotar tempos “entusiastas”, colocando o agrupamento perto do colapso e, nestas situações, há que estar preparados para este risco!

2 Benjamin

George

At first Light

1(=afl+picc).1.1(=bcl).1(=cbs). - 1.1(=ptpt) 1.0 - perc(1) . pno(=cel) - str (1.1.1.1) - 20'

Nesta obra de 1982, George Benjamin revela tanto a sua personalidade como a sua admiração pela natureza através da sua escrita fortemente inspirada na tela de Turner, *Northam Castle Sunrise*. A transferência dos princípios de luminescência desenvolvidos pelo pintor para o material musical, através de melodias pontuadas sobre um contínuo progressivo e nebuloso, está na base da sua escrita pela contemplação de texturas e cores indefinidas. Sugere-se a leitura das notas de programa da autoria do próprio compositor:

In the Tate Gallery there is a late Turner oil painting, Northam Castle, Sunrise. The 12th century castle in this picture is silhouetted against a huge, golden sun. What struck me immediately about this beautiful image was the way in which solid objects – fields, cows and the castle itself – virtually appear to have melted under the intense sunlight. It is as if the paint were still wet. Abstractly, this observation has been important to the way I have composed the piece. A ‘solid object’ can be formed as a punctuated, clearly defined musical phrase. This can be ‘melted’ into a flowing, nebulous continuum of sound. There can be all manner of transformations and interactions between these two ways of writing. Equally important, however, this piece is a contemplation of dawn, a celebration of the colours and noises of daybreak. It is set in three movements: in the short, opening one, superimposed fanfares burst into hazy, undefined textures. After a pause the extended second movement follows, itself subdivided into several contrasted sections, full of abrupt changes in mood and tension. The concluding mo-

In this piece, composed in 1982, George Benjamin reveals as much of his personality as his admiration for nature through his writing heavily inspired by a work by Turner, *Northam Castle Sunrise*. The transfer of the principles of luminescence developed by the painter into musical material through melodies interspersed along a progressive and nebulous continuum, underlies his composition through its contemplation of undefined textures and colours. We would recommend reading the program notes written by the composer himself:

In the Tate Gallery there is a late Turner oil painting, Northam Castle, Sunrise. The 12th century castle in this picture is silhouetted against a huge, golden sun. What struck me immediately about this beautiful image was the way in which solid objects – fields, cows and the castle itself – virtually appear to have melted under the intense sunlight. It is as if the paint were still wet. Abstractly, this observation has been important to the way I have composed the piece. A ‘solid object’ can be formed as a punctuated, clearly defined musical phrase. This can be ‘melted’ into a flowing, nebulous continuum of sound. There can be all manner of transformations and interactions between these two ways of writing. Equally important, however, this piece is a contemplation of dawn, a celebration of the colours and noises of daybreak. It is set in three movements: in the short, opening one, superimposed fanfares burst into hazy, undefined textures. After a pause the extended second movement follows, itself subdivided into several contrasted sections, full of abrupt changes in mood and tension. The concluding movement arrives without a break, and progresses in

a continuous, flowing line illuminated with ever more resonant harmonies. At First Light, which is dedicated to Donald and Kathleen Mitchell, was commissioned by the London Sinfonietta with funds provided by the Arts Council of Great Britain. The première, under Simon Rattle, took place in November 1982. (George Benjamin, in Faber & Faber)

One of most interesting facets of this masterpiece arrives at the moment that justifies the focus and special preparation of double bass players. In practice, I refer here to the melody shared between the Piccolo and the Double Bass in the second movement (4th bar of letter I; 5th bar of L). A master of both detail and clarity, Benjamin explores these two instruments in a very peculiar fashion with both at the *fortissimo* speed: the double bass with the natural harmonics, spanning its sharpest sound region; with the piccolo going through its deepest region. We all know that both players are in their most piercing and uncomfortable regions as regards the acoustic performance conditions of their instruments! Nevertheless, this application of instrumentation leverages these extremes and the consequent acoustic tension, deliberately created by the composer. Appearing twice, this shared melody derives from the melody previously presented by the oboe even while functioning in a different fashion:

The flute and double-bass melody however, is used within the confines of a more traditional understanding of melody. The French Impressionism connection is very much on the surface with its first appearance and the duo is in the foreground. The second time it appears, it is accompanied by the processes akin to the oboe melody. The duo is no longer in the foreground but rather sharing the stage with the rest of the ensemble building up the tension with the usual initiation and reiteration techniques of Benjamin. While the first appearance of the melody is creating a unity in the ensemble, the second appearance creates a vast contrast. (Gümrukçüoglu, 2013)

vement arrives without a break, and progresses in a continuous, flowing line illuminated with ever more resonant harmonies. At First Light, which is dedicated to Donald and Kathleen Mitchell, was commissioned by the London Sinfonietta with funds provided by the Arts Council of Great Britain. The première, under Simon Rattle, took place in November 1982. (George Benjamin, in Faber & Faber)

Uma das partes mais interessantes desta obra-prima, assenta num momento que vale a pena o foco e a especial preparação do contrabaixista. Na verdade, refiro-me a uma melodia partilhada entre *Piccolo* e *Contrabaixo* do segundo andamento (4º compasso da letra I; 5º compasso de L). Mestre do detalhe e da claridade, Benjamin explora os dois instrumentos de uma forma peculiar, ambos numa dinâmica de *fortíssimo*: o contrabaixo nos harmónicos naturais, na sua região muito aguda; o *piccolo* na sua região mais grave. Todos sabemos que ambos os protagonistas estão nas suas regiões menos perfurantes e mais desconfortáveis no que diz respeito às condições acústicas dos seus instrumentos! Ainda assim, o uso desta instrumentação tira partido desses extremos e da consequente tensão acústica, criada deliberadamente pelo compositor. Aparecendo duas vezes, esta melodia partilhada deriva da melodia apresentada anteriormente pelo oboé, mas funciona de forma diferente:

The flute and double-bass melody however, is used within the confines of a more traditional understanding of melody. The French Impressionism connection is very much on the surface with its first appearance and the duo is in the foreground. The second time it appears, it is accompanied by the processes akin to the oboe melody. The duo is no longer in the foreground but rather sharing the stage with the rest of the ensemble building up the tension with the usual initiation and reiteration techniques of Benjamin. While the first appearance of the melody is creating a unity in the ensemble, the second appearance creates a vast contrast. (Gümrukçüoglu, 2013).

Sob o ponto de vista do instrumentista, sublinham-se dois aspectos:

A melodia é totalmente executada nos harmónicos naturais e, por essa razão será importante o conhecimento não só desta região do instrumento e das digitacões das escalas de harmónicos naturais, assim como, o resultado de uma afinação natural, que em muitos casos, resulta “desafinada” aos ouvidos aculturados da afinação moderna temperada (tendencialmente baixo no caso das terceiras maiores e sétimas menores), mas de efeito claramente intencional por parte do compositor.

Por outro lado, o aspeto acústico resultante desta escrita instrumental é extremamente difícil para os dois solistas ouvirem-se com clareza e por isso, o encontro da sonoridade e equilíbrio pode transformar-se num aspeto a ser mediado pelo maestro.

From the point of view of instrumentalists, this highlights two aspects:

The melody is played entirely in natural harmonics and, for this reason, knowledge is important not only about this region of the instrument and the fingering of the natural harmonic scales but the results of a natural tuning process are also equally important as, in many cases, this leads to a “tuneless” sound to the cultured ears accustomed to modern temperate tuning (tending towards the deep in the case of the major third and the minor seventh) but with a clearly intentional effect from the composer.

Furthermore, the acoustic aspect resulting from this instrumental writing is extremely difficult for the two soloists to hear themselves clearly and thereby encounter the sonority and equilibrium susceptible to transformation into an aspect under the mediation of the conductor.

DOUBLE BASS

I *Tranquillo* *accel.* *Faster (♩ = 80)*

Natural harmonics Solo *ff* (*=Picc.*) *ff* *ff dolce*
sul D *legato bow on each note*

J *A tempo (♩ = 66)* *Faster – Ghostly (♩ = 80)*

Vcl. *fff* *Vla., Vc.*

K *Pesante (♩ = 69)*

Solo pizz. *pizz.* *pizz.* *pizz.*
w *w norm.* *w norm.* *w norm.*

f *mf (poco dim.)* *mf* *mp* *mp > p*

L *A tempo (♩ = 80)* *Solo*
(pizz.) *(pizz.)* *arco,* *harmonics sul D*
ff *fff* *fff crushed* *fff* *fff*

ff *fff* *fff*

M *accel. poco a poco* *(molto accel.)* *A tempo (♩ = 126) (♩ = 80)*

pizz. *più ff* *ff* *ffpp*

sul G *quite short*

Yet

1.1.1.1 – 1.1.1.0 – 1 perc – pf/cel – str (2.0.1.1.1) – 20'

Bertrand, pianista francês e promissor compositor nascido em 1981, é autor de várias obras para música de câmara e outras formações dentro das quais se destaca esta obra-prima, *Yet*, para ensemble contemporâneo, composta em 2002. Seguido de perto pelos entusiastas da música contemporânea, como Pierre Boulez, Pascal Dusapin, Marc Albrecht, o Ensemble Intercontemporain, o Arditti Quartet, assim como, instituições como o IRCAM e vários festivais de renome mundial. Bertrand interrompeu a sua vida em 2010 na cidade onde vivia, Estrasburgo.

Bertrand, a French pianist and promising composer born in 1981, was the author of various works for chamber music, as well as other musical formations, standing out among which is the masterpiece, *Yet*, for contemporary ensembles, composed in 2002. Closely followed by enthusiasts of contemporary music, such as Pierre Boulez, Pascal Dusapin, Marc Albrecht, the Ensemble Intercontemporain, the Arditti Quartet, as well as institutions such as IRCAM and various musical festival of global renown. Bertrand interrupted his life in 2010, in Strasburg, the city where he lived.

Sobre o excerto apresentado de *Yet*

O último andamento finaliza com uma *cadenza* de contrabaixo, sem acompanhamento, após uma construção preparatória para um grande clímax.

A passagem final apresenta material anteriormente desenvolvido sob a notação de *o mais rápido possível*, na representação típica da música moderna.

De salientar alguns aspetos desta intervenção:

1. A passagem explora o instrumento começando na zona aguda do contrabaixo, caminhando para a zona grave, obrigando a pisar as todas as notas, logo, o recurso a harmónicos para segurança e ancorar mudanças de posição não será muito van-

About the excerpt presented from *Yet*

The last movement finalises a double bass *cadenza*, without any accompaniment, following the preparatory construction for a major climax.

The final passage presents previously developed material on the notation of *as fast as possible*, in the typical representation of modern music.

This thus highlights the following aspects of this intervention:

1. The passage explores the instrument beginning with the sharp zone of the double bass, heading into the deeper zone and requiring every note to be played along the way, hence, the recourse to harmonics for security and to anchor changes in position would not be very advantageous. Every *cadenza* is performed between *fff* and *f*, ending in a crescendo to *fffff*. We know that this dynamic pallet for the double bass is practically non-existent otherwise! However, what matters is the

intention of Bertrand, who also opened the door to interpretation by the performer, who may choose some of the variations between *f* and *fff*, launching into a fevered and frenzied narrative.

2. This here highlights how the virtuoso, energetic and almost fevered characteristics are to be maintained from the outset.

3. The melodic patterns may help in memorising the score given the recommendation to play the passage from memory. These patterns very often appear associated with vigorous emphasis that should stand out from the general spectrum.

4. Already verging on the final *cadenza* section, the debiting of the notes becomes a tremolando and thereby leading onto an increase in rhythm and tension, especially as regards the change in timbre due to the *sul ponticello* effect, culminating in the bursting of all the tension in a sudden cut that should maintain the accumulated energy. There might also be the space for a fluctuation in the debit flow between fast-very fast – and less fast, a factor susceptible of inducing further interest into the narrative. This suggests that, at the end, the performer maintains the “in air” position throughout a long time, keeping the tension to the maximum possible in keeping with the interpretation of the author’s own indication: *sub. STOP - Sosteso - Teso*.

5. Taking into account all the characteristics of this passage, we would consider its performance to be extremely difficult, which should clearly be understood as a frank and obvious invitation to its thorough preparation with due time and commitment!

tajoso. Toda a *cadenza* é executada entre *fff* e *f*, terminando num crescendo para *fffff*. Sabemos que esta paleta dinâmica no contrabaixo é praticamente inexistente! Contudo, conta a intenção de Bertrand, que abre a porta também à interpretação do performer, que pode escolher algumas variações entre *f* e *fff*, lançando-se para uma narrativa colérica e desenfreada.

2. Destaca-se aqui o carácter virtuoso, enérgico e quase colérico, características que devem ser mantidas desde o início.
3. Os padrões melódicos podem ajudar na memorização do texto, visto que se aconselha a tocar a passagem de memória. Os padrões aparecem muitas vezes associados a acentos vigorosos que devem sobressair do espectro geral.
4. Já perto da secção final da *cadenza*, o débito de notas passa para um tremolando pelo que se depreende um aumento do ritmo e da tensão, sobretudo pela mudança de timbre pelo efeito *sul ponticello*, culminando num rebentar de toda a tensão num corte súbito que deve manter a energia acumulada. Pode existir espaço, ainda, para uma flutuação do débito entre rápido-muito rápido - e menos rápido, fator que pode induzir interesse à narrativa. Sugere-se que no final, o performer mantenha a posição “no ar” durante muito tempo, mantendo o máximo de tensão possível, como interpretação da indicação do autor: *sub. STOP – Sosteso – Teso*.
5. Tendo em conta todas as características desta passagem, considera-se como muito difícil a sua execução, o que deve ser entendido como um convite franco e óbvio à sua preparação com o devido tempo e empenho!

Subito senza tempo, prestissimo possibile: isterico e come pazzo!

265

Musical score for Cello (Cb.) in G major. The score consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The notes are eighth notes, mostly with stems pointing up, except for the first note which has a stem pointing down. Above the staff, there are ten arrows pointing right, each above a note. Below the staff, the dynamic marking *fff* appears twice, followed by *f*, then *fff f sempre simile*. The notes are grouped into measures by vertical bar lines.

267

269

271

Musical score for Cello (Cb.) showing a sustained note across four measures. The first measure is labeled *fffff sempre*. Subsequent measures are marked with *Gloss.*, *lâcher...*, *réappuyez...*, and *(ORD)*. The fourth measure ends with *molto SP* and *fffff!*. The fifth measure begins with *Sospeso* and *Teso*. The score also includes a dynamic of *sub. STOP!* and a duration of *5 min.*

*Asko Concerto***1.1.*2.1 – 1.1.1.0 – perc – pn – hp – str (2.0.1.1.1) – 12'**

Commissioned from the Asko Ensemble group, to which the piece is dedicated, the work was composed in January 2000 and premiered by this same group with Oliver Knussen conducting. An eminently soloistic and virtuoso piece for all instruments, this was also part of the excerpts for the Remix Ensemble auditions in 2000 and features the opportunity for all the 16 instrumentalists to highlight their playing and participate actively whether in duos, trios, quintets or even solo.

We would pick out the following passages that double bass players should prepare both methodically and technically:

Encomenda do grupo Asko Ensemble, a quem a peça é dedicada, foi composta em Janeiro de 2000 e estreada pelo próprio grupo sob a batuta de Oliver Knussen. Peça eminentemente solística e virtuosa para todos os instrumentos, fez também parte dos excertos para as provas do Remix Ensemble em 2000 e apresenta a oportunidade de destaque para os 16 instrumentistas participarem de forma ativa quer através de duos, trios, quintetos ou mesmo a solo.

Seleciona-se as seguintes passagens onde o contrabaixista deverá preparar-se metódica e tecnicamente.

O solo é, na verdade, um Duo com o clarinete e acompanhamento do ensemble. É um duo virtuoso para os dois instrumentos, mas desequilibrado sob o ponto de vista auditivo, onde o contrabaixo tem de projetar o som a todo o custo. A dinâmica varia entre f e p, com momentos fortíssimos (*ff*), num carácter cantabile expressivo. Sugere-se o estudo a partir do compasso 73, no sentido de preparar convenientemente o grande intervalo de 17^a (=9^a se descontarmos uma oitava), crucial para o resto da passagem que se lança nos agudos e explora toda a tessitura do instrumento. De uma forma geral, todo o excerto apresenta a dificuldade ou a tendência para o contrabaixista ficar “para trás” devido ao tempo marcado, semínima acima de 115, aliado ao caráter expressivo, aos grandes intervalos melódicos, não esquecendo uma organização de subdivisão ternária que não favorece o fluxo métrico e melódico. Uma boa preparação das digitações da mão esquerda é crucial e ajudará na fluência do discurso. A partir do compasso 86, temos uma abordagem musical de segunda voz ou personagem secundária, com a introdução de notas longas em harmónicos naturais muito contrastante com o carácter anterior, para mais tarde voltar ao material que se vai estreitando na métrica através de uma liquidação que finda no compasso 110. A digitação apresentada na partitura é apenas uma sugestão de organização e, por essa razão, um caminho que funciona com outras abordagens, claro está! O aproveitamento de cordas soltas pode garantir algum descanso de ancoragem para as notas mais expressivas que podem conter mais vibrato para um cantabile mais expressivo. Chama-se a atenção para a resolução da passagem final entre o compasso 104 e o compasso 108 sobretudo dos harmónicos mais agudos: propõe-se que o fá sustenido do compasso 106 seja executado através do acrescento do polegar no sentido de obter o som pretendido (na corda ré, polegar aflora uma quinta inferior e dobra o floramento do fá sustenido harmónico natural com o terceiro dedo).

The solo is, in truth, a duo between the clarinet and the accompanying ensemble. This is a virtuoso duo for two instruments but unbalanced from the auditory perspective, with the double bass thus having to project its sound at all cost. The dynamic varies between f and p, with moments of fortissimo (*ff*), with an expressive cantabile character. We would recommend studying as from bar 73 within the scope of appropriately preparing the large interval in the 17th (=9th should we discount an octave), crucial to the rest of the passage that heads off into the acute zones and explores the entire tessitura of the instrument. In general terms, the entire excerpt presents difficulties or the tendency for the double bass player to get “left behind” due to the tempo pace, a quarter note above 115, allied to the expressive character, the large melodic intervals, not overlooking the organisation into a ternary subdivision that favours neither the metric nor the melodic flow. A good preparation of the fingering placements of the left hand is crucial and will assist in the fluency of the discourse. As from bar 86, we have a musical approach by the second voice or the secondary character, with the introduction of long notes in natural harmonics sharply contrasting with the preceding character to later return to the material that serves to narrow the metric through a settlement that ends with bar 110. The digitation presented on the score is only a suggestion by the organisation and, for such reason, an approach that works with other approaches, of course! Taking advantage of open strings may guarantee some rest in anchoring the most expressive notes that may also contain more vibrato for a still more expressive cantabile. This draws attention to the resolution of the final passage between bar 104 and bar 108, especially the more acute harmonics: we propose here that the sustained F in bar 106 undergoes performance through adding the thumb in order to obtain the desired sound (on the D string, applying the thumb a fifth below and doubling the flourishing of the sustained F natural harmonic played with the third finger).

Allegretto lyrico

pizz. solo arco

75 *mf* *f* *f cantabile espressivo*

80 *p* *mf espr.*

84 *p* harmonics sound an octave below *p*

89 *p* *p* *pp*

94 *f* *ff*

97 *f* *mf espr.*

101 *p* *mf* *f cant. evenly balanced*

105

109 *ff* *J = 96*

This musical score page contains ten staves of music for string instruments. The top staff begins with a dynamic of 'pizz.' followed by 'solo arco'. The first measure includes a dynamic of 'f' and a performance instruction 'cantabile espressivo'. Measures 75 through 80 show various rhythmic patterns with dynamics 'mf', 'f', 'p', and 'mf espr.'. Measure 84 features a dynamic 'p' with a note indicating 'harmonics sound an octave below'. Measures 89 through 94 show dynamics 'p', 'p', and 'pp'. Measure 97 has a dynamic 'f' and a performance instruction 'mf espr.'. Measures 101 through 105 show dynamics 'p', 'mf', and 'f cant. evenly balanced'. The final staff (measures 109) shows a dynamic 'ff' and a tempo marking 'J = 96'. The score uses a variety of markings including slurs, grace notes, and triplet-like markings under some notes.

*Songs, Drones and Refrains of Death***solo barítono, 2 perc - e-guitar - e-basse - pno/hpsc (amplificados) - 30'**

Vanguardista norte americano, contribuiu para a reconfiguração do panorama musical dos anos 60, face ao contexto dos direitos civis e da guerra do Vietnam.

A obra *Songs, Drones and Refrains of Death*, desenvolvida entre 62 e 68 é um exemplo da admiração de Crumb pela obra poética de Garcia Lorca. Deste poema escrito nos anos 20, Crumb veste a figura do transporte de um cavaleiro morto através do depuramento tímbrico entre a declamação e o relinchar do cavalo, acompanhando o cantor pelo rasgado de uma guitarra espanhola, dentro de uma toada modal de notas pedal.

Todos os instrumentistas são solicitados a sair da normalidade da zona de conforto, quer percutindo o seu instrumento, quer usando a própria voz, respondendo com excertos do poema com palavras retiradas do poema base. Alerta-se naturalmente para o facto de o idioma espanhol necessitar de uma dicção própria e que a ligação das partes do texto com a música estarem muito ligadas. Portanto, o domínio do texto é fundamental para toda a poética de *Songs, Drones and Refrains of Death*.

A North American vanguardist, he contributed to reconfiguring the musical panorama of the 1960s, given the context of the civil rights movement and the Vietnam war.

The piece *Songs, Drones and Refrains of Death*, developed between 1962 and 1968 represents an example of Crumb's admiration for the poetry of Garcia Lorca. From this poem, written in the 1920s, Crumb portrays the figure of transporting a dead knight through the timbral refinement between the declamation and whinnying of the horse, accompanying the singer by the torn sound of a Spanish guitar, within a modal frame of pedal notes.

All the instrumentalists are requested that they head out from their normal comfort zone, whether for percussion or their instrument, both using their own voice, responding to excerpts from the poem with words selected from the core poem. We would naturally warn how the performance in the Spanish language requires the appropriate pronunciation and that there is a very close connection between the sections of text and the music. Therefore, mastering the text is fundamental to the entire poetic construction of *Songs, Drones and Refrains of Death*.

We also selected this particular work due to its graphical nature, that which we may term its circular score. The proposed musical material is accessible and demanding but it is in the organisation of the score (all players should read from the general score, especially as there are no parts) and due to the difficulty in reading in *circles*, such as, for example, the passages from page 10 and 11 of movement II. “Casida de las palomas oscuras”, or the passages on page 21 of the final movement IV. - “Casida del herido por el agua”, where the task gets more complicated as this contradicts the habit of musical writing of reading from “left to write”. In truth, the sequences become problematic due to the geographic positioning of the events alongside the temporal moments where and when they are to happen. This writing, after having been understood, becomes far more accessible and fluent following thorough analysis and absorption. Therefore, proper preparation is well worthwhile due to the idiosyncrasies of space and time proposed and explored by Crumb.

The double bass requires amplification and hence the initial nomenclature of “e-basse” referring to an acoustic double bass and not to an “electric bass”.

Other examples featuring this poetic facet to chamber music may also be found in George Crumb, especially with: “*Madrigals*”, for soprano, vibraphone and double bass.

Seleciona-se também esta obra em particular devido à sua natureza gráfica, aquilo que poderemos chamar de partitura circular. O material musical proposto é acessível e exequível, mas é na organização da partitura (todos devem ler pela partitura geral, até porque não existem partes) e pela dificuldade da leitura em círculos, como por exemplo, as passagens da página 10 e 11 do andamento II. “Casida de las palomas oscuras”, ou as passagens da página 21 do último andamento IV. – “Casida del herido por el agua”, nas quais a tarefa se complica, pois contraria o hábito da escrita musical, da leitura da “esquerda para a direita”. Na verdade, as sequências tornam-se problemáticas devido à posição geográfica dos eventos, assim como, dos momentos temporais onde e quando devem acontecer. Esta escrita, depois de compreendida, torna-se muito mais acessível e fluente depois de bem analisada e absorvida. Contudo, vale a pena a preparação prévia devido às idiosyncrasias do espaço/tempo propostas e exploradas por Crumb.

O contrabaixo deve ser amplificado, daí a nomenclatura inicial de “e-basse” referir-se ao contrabaixo acústico e não a um “baixo eléctrico”.

Outros exemplos dentro desta poética de música de câmara podem ser encontrados em George Crumb com: “*Madrigals*”, para soprano, vibrafone e contrabaixo.

II. CASIDA DE LAS PALOMAS OSCURAS [Casida of the Dark Doves]

Gently sardonic; in a bizarre, fantastic style

(2) Make a pause of 3-5 seconds between segments of "Circle-music." The echoing segments ~~will~~ Make a second pause between segments. Should begin precisely where indicated.

(IV. – “Casida del herido por el agua”, p. 21). Crumb, George (1968). *Songs, Drones and Refrains of Death*, Edition Peters, New York.

Dr. Futurity

1.1.1.1 – 1.1.1.0 – 2 perc – pn/cel - ac – str (1.1.1.1) – 23'

Having premiered on 12/11/2013, at Klangforum Wien, under Enno Poppe (conducting), *Dr. Futurity* is a piece representing the continuity in the contemporary music of the programmatic compositional model. The influence of text is clear throughout this piece and clearly described in the program notes written by the composer:

"*Dr. Futurity* for 16 instruments was written in 2012–2013 for the Klangforum Vienna as a commission within the framework of the Erste Bank Competition Prize 2013. In the time before and during the work on *Dr. Futurity*, I read several novels and short stories by the legendary American science-fiction author Philip K. Dick (1928–1984), one of the most influential and prolific representatives of this genre. His works were often filmed (for example, *Blade Runner*, and his influence can also be recognized in numerous movies that do not explicitly refer to him. In his dystopian stories, frequently set in a post-apocalyptic world, the science-fiction ambient serves mostly only as a backdrop for philosophical-existential and theological questions. Often, the initially depicted reality proves in the course of the story to be an illusion (not seldom drug-induced). Many elements, such as the criticism of the consumer society and the supposedly paranoid fear of the total surveillance state, appear in retrospect to be almost prophetic.

Estreada em 12/11/2013, pelo Klangforum Wien, Enno Poppe,(- direção), *Dr. Futurity* é uma obra representativa da continuidade na música contemporânea do modelo compositivo programático. A influência do texto é notória ao longo desta peça e é claramente descrita nas notas de programa escritas pelo compositor:

"*Dr. Futurity* for 16 instruments was written in 2012–2013 for the Klangforum Vienna as a commission within the framework of the Erste Bank Competition Prize 2013. In the time before and during the work on *Dr. Futurity*, I read several novels and short stories by the legendary American science-fiction author Philip K. Dick (1928–1984), one of the most influential and prolific representatives of this genre. His works were often filmed (for example, *Blade Runner*, and his influence can also be recognized in numerous movies that do not explicitly refer to him. In his dystopian stories, frequently set in a post-apocalyptic world, the science-fiction ambient serves mostly only as a backdrop for philosophical-existential and theological questions. Often, the initially depicted reality proves in the course of the story to be an illusion (not seldom drug-induced). Many elements, such as the criticism of the consumer society and the supposedly paranoid fear of the total surveillance state, appear in retrospect to be almost prophetic.

Dr. Futurity is the title of an early novel by Philip K. Dick, a time-travel story. My composition is however not program music. It is rather intended as a homage to the author and linked only atmospherically with individual scenes and elements from his books. The title of the first movement, ... *trip – from Mars do here*, is a quote from one of Philip K. Dick's most famous novels, *Do Androids dream of Electric Sheep?* The music is predominantly vigorously pulsating and marked by numerous sharp rhythmic contrasts. The second movement, with the title *Chimaera*, is tripartite: it begins with the murmur of rainsticks and soft shimmering timbre trills in a quasi-unreal mood. The double bass has a solo in the high register, and a descending horn solo ends the first section. In the middle section appears a seemingly strange cantilena in the oboe d'amore. The third section, in turn, is a varied repeat of the first. The third movement, *Red Alert!*, is based on two different elements: on the turbulent beginning in which alarm sirens seem to howl, and on the accordion solo that surprisingly follows. The motivic cells of the latter are then further developed by the ensemble, whereupon follows a reprise of the beginning, which leads to an explosion-like climax. After a descending trombone solo, evoking a “final exitus,” follows a coda initiated by the bassoon in which the two fundamental elements of the movement, alarm signals and accordion solo, merge with one another.” (Deutsch, 2013).

Dr. Futurity is the title of an early novel by Philip K. Dick, a time-travel story. My composition is however not program music. It is rather intended as a homage to the author and linked only atmospherically with individual scenes and elements from his books. The title of the first movement, ...*trip – from Mars do here*, is a quote from one of Philip K. Dick's most famous novels, *Do Androids dream of Electric Sheep?* The music is predominantly vigorously pulsating and marked by numerous sharp rhythmic contrasts.

The second movement, with the title *Chimaera*, is tripartite: it begins with the murmur of rainsticks and soft shimmering timbre trills in a quasi-unreal mood. The double bass has a solo in the high register, and a descending horn solo ends the first section. In the middle section appears a seemingly strange cantilena in the oboe d'amore. The third section, in turn, is a varied repeat of the first. The third movement, *Red Alert!*, is based on two different elements: on the turbulent beginning in which alarm sirens seem to howl, and on the accordion solo that surprisingly follows. The motivic cells of the latter are then further developed by the ensemble, whereupon follows a reprise of the beginning, which leads to an explosion-like climax. After a descending trombone solo, evoking a “final exitus,” follows a coda initiated by the bassoon in which the two fundamental elements of the movement, alarm signals and accordion solo, merge with one another.” (Deutsch, 2013)

II. Chimaera.

In this second movement, the double bass represents a possible character that deploys descending/ascending gestures expressed through joint microtonal levels as if a lament. The first rhythmic figures closely resemble a glissando but are clearly noted and defined by *quintuplets* and microtones, that do now culminate in a glissando descending to a final note in staccato, highly precise, the most precious facet of this hypothetical character.

After a first reading, we may be led to do what was previously thought of as “be or soar”, as if a glissando descending “into the zone” and that also culminates in a glissando. However, it is possible to organise a fingering sequence that separates the idea of glissando from the apparent, but organised, set. Hence, this obtains a more complex and interesting character, thus, by two members of the phrase, *a* and *b*, interrelated but different. We would also here suggest the usage of those finger positions systematically defined by Francesco Petracchi (1990), in “*Simplified higher technique for double bass*”, York Edition.

The development of this musical idea is explored through an increase in the sequencing of the two members of the phrase through to figure 47 that functions as a settlement for the arrival of the climax of this section of bar 48, where the material changes to a juxtaposition of doubled strings, between halftones and the response in descending laments in glissandos arriving from the second member of the initial phase, in a conclusive, resolute and dramatic form.

II. Chimaera.

Neste segundo andamento, o contrabaixo representa uma possível personagem que se move por gestos descendentes/ascendentes através de graus conjuntos microtonais, quase como um lamento. As primeiras figuras rítmicas são muito próximas de um glissando, mas estão claramente notadas e definidas por *quintinas* e microtons, que culminam, agora sim, por um glissando descendente para uma última nota em staccato, muito precisa, como carácter precioso desta hipotética personagem.

Depois de uma primeira leitura, podemos ser levados a fazer aquilo que atrás se pensava “ser ou soar”, como um glissando descendente “à zona” e um culminar também em glissando. Contudo, é possível organizar uma digitação que separe a ideia de glissando do conjunto aparente, mas organizado. Desta forma, consegue-se uma personagem mais complexa e interessante, isto é, por dois membros de frase, *a* e *b*, aparentados, mas diferentes. Sugere-se aqui o uso das posições de polegar sistematizadas por Francesco Petracchi (1990), em “*Simplified Higher Technique for double bass*”, York Edition.

O desenvolvimento desta ideia musical é explorado através do aumento da sequência dos dois membros de frase até à figura 47 que funciona como uma liquidação para a chegada ao clímax da secção no compasso 48, onde muda o material para a justaposição em cordas dobradas, entre meios tons e a resposta com os lamentos descendentes em glissandos vindos do segundo membro da frase inicial, de forma conclusiva, resoluta e dramática.

II. Chimaera

1 **2**

3

6

Vlc.

43 **(♩ = 60)**

5 **5** **5** **5** **pp**

5''

1,5''

44

5 **5** **5** **5** **mf**

p **mf** > **mf** > **p** **mf**

3''

4,5''

45

5 **5** **5** **f** > **p** **mf** **5** **6** **5** **5** **p** **mf**

(3) ↓ (4) ↓ (5) ↓

1" 2" 3,5"

190 [46]

(2) 

mf

(2) ↓

(5) 

f *mf* *p* *mf* *p*

2 [47]

(4) 

f *p* cresc.

3 

f 6 7

4 **poco rit.**
 (2+2+3)

ff = f 3

5 **A tempo**
 $(\text{♩} = 60)$

6 **poco rit.**
 pizz.

p = mf f 5

8 **G.P.**

3 5"



Les Citations

Oboé, Cravo, Contrabaixo e Percussão - 13'

Apesar de se poder inscrever na linha dos seus contemporâneos franceses – Ravel, Debussy ou mesmo Roussel, Henry Dutilleux (1916-2013) desenvolveu um estilo único e pessoal. Todavia, Dutilleux revela alguma influência de compositores como Bárton e Stravinsky, até pelo respeito e admiração que sempre guardou pela memória e pela tradição musical. A sua música reveste-se de um forte sentido de estrutura e simetria, mas prefere modalismo ou mesmo atonalismo, ao sistema tonal, recuando ao uso de grandes zonas de notas pedal que funcionam como centros atonais de referência. O desenvolvimento por variação inversa pode ser também uma das marcas de água do compositor, pela qual um tema é revelado gradualmente, aparecendo na sua forma completa sómente após algumas exposições parciais e provisórias. Podemos ainda observar na sua música ecos distantes pela sua admiração por cantores de jazz e das idiossincrasias do movimento impelido por um contrabaixo “andante”, com o seu ritmo sincopado e possante. Esta obra baseada em citações, é um exemplo destas influências de um passado que é revivido e explorado através de um filtro moderno que combina o exótico com o antigo, o atonal com o modal, explorando técnicas estendidas para os quatro instrumentos. *Les Citations* de Henry Dutilleux, na sua primeira edição de 1995, continua a ser um desafio para os performers de música de câmara, assim como, uma obra emocionante e popular para o público.

Despite falling within the framework of his French contemporaries - Ravel, Debussy or even Roussel, Henry Dutilleux (1916-2013) developed a unique and very personal style. Nevertheless, Dutilleux does display some influence from composers such as Bárton and Stravinsky, especially out of the respect and admiration that he always maintained for the musical memory and tradition. His compositions display a strong sense of structure and symmetry but preferring modalism, or even atonalism, to the tonal system, making recourse to large zones of the pedal notes that function as atonal centres of reference. Development through inverse variation may also be perceived as one of the calling cards of this composer and themes are accordingly only gradually revealed, appearing in their complete form only after some partial and provisional exposures. In his music, we may also trace distant echoes of his admiration for jazz singers and the idiosyncrasies of the movement driven by an “andante” double bass, with its syncopated and imposing rhythm. This citation based work provides an example of these influences from a past that is revived and explored through a modern filter that combines the exotic with the classical, the atonal with the modal, exploring extended techniques for the four instruments. *Les Citations* by Henry Dutilleux, in its first edition from 1995, continues to be a challenge for chamber music performers as well as an emotional and popular work among audiences.

17 Plus animé ♩ = 120

pp *détimbré*

Clément Solo

= **p**

Janequin

4 8 5 8

pp

Tam-tam médium # p

Un peu détendu

(comme détimbré) 18 ♩ = 90 maximum

Htb.

p (lointain)

4 8

p (lointain)

5 8

(Htb.) (ordin.)

poco

3 8

p (un poco sostenuto)

5 8

Os excertos selecionados desta obra, situam-se no segundo andamento “*From Janequin to Jehan Alain*”, destacando-os por razões diferentes. O primeiro excerto constitui um exemplo do uso de harmónicos artificiais e aparece na figura de ensaio 17, a partir do segundo compasso. A designação de “solo” coloca o contrabaixo em destaque pela citação “Clément Janequin” no extremo agudo. Esta passagem deve ser executada com recurso a harmónicos artificiais, pois não existem harmónicos naturais para suprir as notas de sib nem fá natural, sugerindo-se o uso da técnica de harmónicos artificiais de quinta perfeita, isto é, colocando o polegar da mão esquerda sobre a nota dó na terceira corda, aflorando com o dedo 3 da mão esquerda uma quinta perfeita acima de dó. O uso dos harmónicos artificiais de 4^a perfeita pode também ser uma possibilidade para contrabaixistas com uma mão mais pequena, mas que na realidade obriga a um som de emissão mais difícil, pois terá que ser executado na quarta corda (E).

A passagem da figura 18, apresenta uma frase derivada da anterior por transposição, mas agora com notas pisadas normais, em contraponto canónico com o oboé, passagem de difícil afinação pela sobreposição modal entre os dois instrumentos.

The excerpts selected from this work are drawn from the second movement “*From Janequin to Jehan Alain*”, highlighting these for different reasons. The first excerpt constitutes an example of the usage of artificial harmonics and appears in rehearsal figure 17, as from the second bar. The designation of “solo” places the double bass in focus for the “Clément Janequin” citation in the extreme acute. This passage requires performing with recourse to artificial harmonics as there are no natural harmonics for supressing either of the Bb or natural F notes, suggesting usage of the perfect fifth artificial harmonic technique, thus, placing the thumb of the left hand over the C note on the third string, playing a perfect fifth above the C with the third finger of the left hand. The usage of perfect fourth artificial harmonics may also be an option for double bass players with smaller hands but that in reality requires the production of a still more difficult sound as this then needs playing on the fourth string (E).

The passage in figure 18 presents a phrase previously derived for transposition but now with normal stepped notes in a canonical counterbalance with the oboe, a difficult passage to handle due to the overlapping modal between these two instruments.

The next selected excerpt features the appearance of arpeggio chords in pizzicato as detailed in figure 21 that is worth exploring almost as if an accompanying guitar that shall later gain in consistency. Hence, this calls for the playing of the *arpegiato* with the thumb of the right hand whenever there appear two or more notes simultaneously. The glissandos make their appearance as from the second bar in 22, forming an integral dimension of the character of this new solo. In 23, the grace notes may correspond to a type of the “dead notes” typical of the jazz double bass where the rhythmic facet counts and that needs playing prior to the forte tempo.

This solo involves some preparation to the extent that it is necessary to internalise the diverse chains between the *pizzicato*, *col legno* and *arco*. We would also draw attention to the subtlety of the pizzicato of the chord in 24, to the contrary of the preceding parallel, played from the sharper to the deeper tones. The following glissandos may be performed with two fingers (2-3, 1-2) or with the *skimming* technique typical of guitar playing. The glissandos set out in figure 25 are performance accessible as they fall within the scope of the natural harmonics on the D string and therefore suggesting the glissando technique with a single finger that rises and slides along the string allowing the acoustic phenomenon to occur naturally. This technique may also be applied at the end of this passage in figure 31 but now with an accelerated metric.

O próximo excerto selecionado consta do aparecimento dos acordes harpejados em pizzicato a partir da figura 21 que vale a pena explorar como quase uma guitarra de acompanhamento, que se vai adensando mais tarde. Neste sentido aconselha-se a execução do *arpegiato* com o polegar da mão direita sempre que aparecem duas ou mais notas em simultâneo. Os glissandos que aparecem a partir do segundo compasso de 22, fazem parte integrante do discurso e do carácter deste novo solo. Em 23 as notas apogatura podem corresponder a um género de “*dead notes*” típicas do contrabaixo jazz onde conta a questão rítmica e que devem ser tocadas antes do tempo forte.

Este solo necessita de alguma preparação, na medida em que é necessário interiorizar os diversos encadeamentos entre *pizzicato*, *col legno* e *arco*. Chama-se ainda a atenção para a subtileza do pizzicato do acorde em 24, ao contrário do paralelo anterior, ser executado do mais agudo para o mais grave. Os glissandos seguintes podem ser executados com dois dedos (2-3, 1-2) ou com técnica de barramento típico das guitarras.

Os glissandos propostos na figura 25 são de execução acessível pois fazem parte dos harmónicos naturais sobre a corda ré, pelo que se sugere a técnica de glissando com um dedo apenas, que aflora e desliza pela corda, deixando que o fenómeno acústico ocorra naturalmente. Esta técnica deverá ser aproveitada no final desta passagem na figura 31, agora sob a métrica de um acelerando.

21 $\text{♩} = 90$
(Htb.)

arco
mf

pizz.
ff

Clavecin

22 $\text{♩} = 86$

48

38

8va -

arco
gliss.

Solo pizz.
f

gl.

gliss.
gliss.

(8va)

loco

mf

23 col legno

harm.
ordin.

pizz.
f

arco
ff

arco
f

sf

24

Clav.

pizz. gliss. simile arco trill.

f *ff* *f*

sempre f (Var.) *cresc.* *ff* *marc.*

25

Clav.

pizz. gliss. *mf* *ff marc.*

2/16 3/8

* A partir d'ici, les petites notes ou les groupes de notes précèdent le temps.

26 ♩ = ♩ précéd., mais 140 à la ♩, maximum

(Clav.)

f

arco *sffz* *f marc.*

27

=

pizz.

f marc.

(Var.)

=

28 pizz.

f

29

8

arco

mf

pizz.

f

(Var.)

=

30

30

Cymb. susp. médium // *mf*

Bongos // *mf*

Caisse claire (sans timbre) // *mf*

Toms // *pizz.* *f* (pizz.) *f* (pizz.) *f* arco

31

Hautbois *ff* *p*

Vibraphone *f* *(p)*

Tam-tam médium *mf*

Solo

Clavecin *(ff)*

28 38

librement *gliss.*

(Var.)

ff *p*

(Clav.)

p

p legato

sempre legato

Remix

1.1.1.1 – 1.1.1.0 – 2 perc – pn – str (1.1.1.1) – 25'

A obra “Remix” para Ensemble de Câmara (2007) tem o nome do grupo para o qual foi dedicada e estreada a obra. A linguagem desta obra centra-se sobre o material típico do compositor e em princípios de desenvolvimento ancestrais como a variação por adição assim como material microtonal tão explorado pelo compositor.

Sob o ponto de vista da sua interpretação e execução, é, certamente, um desafio devido quer à sua leitura de um sistema microtonal, quer do ponto de vista realmente prático e operativo. Isto é, não será possível executar a obra do princípio ao fim sem a ajuda de um sistema digital de leitura das partes. Refiro-me obviamente à enorme quantidade de páginas com espaço para as virar, mesmo pelos mais hábeis sistemas de colagem e rearranjo da paginação! Sugere-se, por isso, o recurso à tecnologia.

Sob a perspetiva da preparação do texto e da mecanização das diferentes partes desta obra, há alguns padrões que importa compreender, sobretudo na execução de momentos com amplitudes maiores, com uma figuração rítmica muito difícil. A métrica é deveras simples, 4/4, mas a frequência de subdivisões arrojadas e ímpares (entre sete a 12 notas em cada tempo) dificulta o performer no momento do sincronismo e da contagem destes ritmos, mais complica quando o autor intercala pausas no meio destas figuras! Atentos a algumas passagens de sincronia entre grupos alargados, porque “não basta parecer, é preciso ser”!

Partindo de material por graus conjuntos como na parte inicial, o

The piece “Remix” for Chamber Ensemble (2007) bears the name of the group to which it was dedicated and that premiered the work. The language of this work above all centres around the typical material of this composer and principles of ancestral development such as variation through addition alongside the microtonal material so often explored by the composer.

From the perspective of its interpretation and performance, it certainly is a challenge whether due to its reading of a microtonal system or from the really practical and operational point of view. Thus, it is not possible to play this work from the beginning to the end without the assistance of a digital reading system for the different sections. I here clearly refer to the enormous quantity of pages with spaces for turning over that cannot cope even with the most effective binding and page arrangement systems! This thus recommends recourse to technology.

From the perspective of preparing the text and the mechanisation of the different parts of this work, there are several patterns that require understanding, especially in playing the sections with the largest amplitudes and highly difficult rhythmic configurations. The metric is indeed simple, 4/4, but the frequency of the bold and uneven subdivisions (between seven and twelve notes in each tempo) raising difficulties for the performer in terms of the synchronism and counting of these rhythms and still more complicated when the composer intersperses pauses in the midst of these figures! Attention to some of the passages in synchrony between broad groups because “it’s not enough to turn up, it’s necessary to really be there”!

Based on material in joint steps, as in the initial section, the discourse develops through more angular solutions as in the central part of this work, through the motifs under development by aggregate intervals of fourths, seventh majors as from bar 22, by the development of various bars (fig.). It is here worth considering the fingering between three cords with recourse to a “bar”, as if a guitar chord, where the progression in intervals takes place by half tones and thus avoids any major changes in position. This type of development is interspersed by ascending or descending gestures of “scales”, which function almost as obsessive laments in keeping with the effects of the rise and fall, authentic torrents that run through every instrument in the ensemble. We would again draw attention to the application here of microtones and not always according to a natural logic and, for such reason, it is worth spending time in preparing this piece, taking these details into particular consideration. (fig. bar 59 onwards).

discurso vai-se desenvolvendo para soluções mais angulares como na região central da peça, através de motivos que se vão desenvolvendo por agregados intervalares de 4^a, 7^a maiores como a partir do compasso 22 por vários compassos em desenvolvimento. Vale aqui a pena pensarmos em digitações entre três cordas, com recurso a “barra”, tipo acorde para guitarra, onde a progressão intervalar acontece por meios tons e, por isso evita grandes mudanças de posição. Este tipo de desenvolvimento é intercalado por gestos ascendentes ou descendentes de “escalas”, que funcionam quase como lamentos obsessivos, de efeitos de queda e ascensão, autênticas torrentes que passam por todos os instrumentos do ensemble. Chama-se uma vez mais a atenção para o uso de microtons nem sempre numa lógica natural, e que por essa razão, vale a pena gastar tempo na preparação da peça, olhando para estes pormenores. (Compasso 59 em diante).

22

9

9

7

7

7

9

23

10

10

9

crescendo poco a poco

24

9

7

7

[*p*]

25

9

10

10

11

26

12

11

10

10

[*mp*]

27

9

7

7

6

[*mf*]

28

7

9

10

10

29

10

11

12

12

f



É na combinação destes princípios de adição entre grupos de notas, quer vizinhas, quer distantes, através de gestos descendentes e ascendentes, que a obra vai ganhando consistência e forma, por desenvolvimento duma ideia, até à sua exaustão e liquidação. O autor vai trabalhando por oposição de material ora novo ora diferente, ao material agora esgotado e supérfluo. Nada como uma improvisação que quando se esgota passa para uma nova secção oposta à secção anterior, numa torrente quase episódica sob a perspetiva da grande forma. Apesar desta característica tão evocada na crítica de Boulez a uma forma meramente episódica, como tendência e previsibilidade de todas as improvisações, *Remix* tem um efeito avassalador quer no público, quer nos performers, pela manifestação de sucessivos clímax na mais simples narrativa musical!

It is through the combination of this principle of addition between groups of notes, whether adjoining or distant, through descending and ascending gestures, that this work gains in consistency and form with the development of an idea through to its exhaustion and settlement. The author is working through the opposition of material, either new or different, to the material now exhausted and superfluous. There is nothing like the improvisation of when exhausting one, moving to a new section in opposition to the previous section, in an almost episodic torrent from the perspective of the grand form. Despite this characteristic so evoked in the criticism of Boulez as a merely episodic form, with the tendency and predictability of all improvisations, *Remix* produces an overwhelming effect both in the audience and in the performers out of the appearance of successive climaxes in the simplest of musical narratives!



Concerto para Violoncelo e Orquestra

1(=Piccolo).1(=Cor anglais).2(=2nd basscl).1 - 1.1.1 - harp - str (1.1.1.1.1) - 17'

Obra escrita em 1966, é um excelente exemplo para introduzir alguns conceitos da música moderna. Apelidado por muitos como um “anti-concerto”, podemos dizer que a sua escrita contempla algumas das características do compositor que são fundamentais da modernidade: o conceito de *contínuo sonoro*, que é amplamente desenvolvido no primeiro andamento; o microtonalismo e o cluster como matéria sonora disruptiva. Contudo, há uma harmonia que apoia algum sentido tonal ou microtonal.

Para o contrabaixista, interessa integrar-se na sonoridade do ensemble. Embora pareça de fácil leitura, não obstante o registo agudo no contrabaixo, vale a pena prestar atenção a todas as indicações exaustivas do compositor, como o facto de lembrar que o som do contrabaixo se ouve uma oitava abaixo do som escrito e, quando quer ouvir o som real (*suono reale*). Há também indicações que vão variando relativamente ao timbre e às mudanças graduais entre *sul tasto* e *sul ponticello*, isto é, à colocação do arco mais perto da escala ou mais perto do cavalete, assim como a adição pouco a pouco de vibrato. Estas sonoridades devem ser obtidas livremente pelo instrumentista, integrando o som do ensemble que partilha, desde o início do primeiro andamento, uma pedal sobre Mi.

This piece, written in 1966, constitutes an excellent example for introducing some of the concepts of modern music. Labelled by many as an “anti-concert”, we may state that its writing contemplates some of the characteristics of this composer that are fundamental to modernity: the concept of *continuous sound*, which is broadly developed in the first movement; the microtonalism and the cluster with disruptive sonorous material. However, there is a harmony that supports some of the tonal or microtonal meanings.

For the double bassist, what matters is integrating into the sonority of the ensemble. Even while seemingly easy to read, irrespective of the sharp registry of the double bass, it is well worth paying attention to all of the exhaustive indications provided by the composer, including the fact of recalling how the sound of the double bass comes across at an octave lower than the written sound when actually hearing the real sound (*suono reale*). There are also indications that vary in accordance with the timbre and the gradual changes between *sul tasto* and *sul ponticello*, thus the placing of the bow closer to the scale or closer to the bridge, as well as the drip-by-drip addition to the vibrato. These sonorities are to be freely obtained by the instrumentalist, integrating the sound of the ensemble that shares, right from the beginning of the first movement, an E tuned pedal.

In figure B, there is the clear indication to perform the same sound as previously but over the harmonic of the A string. Here, the probability of obtaining a lower sound than the one before (or at least differently) is very great and justifies maintaining this tuning as this would seem to be the intention of the author. In truth, there is a clear idea by the composer to feed a great variety from the same note with different timbres and colours and this constitutes a deliberate effect that forms an integral part to the construction of this first section.

Na figura B, há uma clara indicação para executar o mesmo som anterior, mas sobre o harmônico da corda Lá. Aqui, a probabilidade de se obter um som mais baixo do que o anterior (ou pelo menos diferente) é muito grande e vale a pena manter essa afinação pois parece ser essa a intenção do autor. Na verdade, há uma clara ideia do compositor em alimentar uma grande variedade da mesma nota com timbres e cores diferentes e este é um efeito deliberado que faz parte da construção desta primeira parte.

B *) arm. ord. sul III. V tenuto, senza vibrato
 13 14 15

SUONO
unmerklich REALE
einsetzen **pppp** pochiss. **pp**

C 16

D 20 VIA SORD.
(beim Einsatz von
Harfe, Horn u Positivne
Takt 22)

morendo --- niente 4

*) Den Tonhöhenunterschied zwischen Vcl.-Solo (arm.-sul IV.)
und Cb. (arm.sul III.) nicht korrigieren: Schwebungen
können entstehen.

E 24 Vcl-Solo senza sord.
25 ord. V senza vibrato
unmerklich **pppp**

cresc. poco a poco 26 ~ poco vibrato *)
Kein Bogen
wechselt beim
Tonhöhen =
wechselt
sul tasto, flautando,
senza
vibrato
SUB. **mp ppp**

*) Warmer Ton, breit gestrichen (Bogenwechsel un-
merklich).

F 27 28 29 arm. ord.
sul II. SUONO REALE -
*) Kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel.

G 30

31 32 33 METTERE SORD. 34
morendo --- niente
(SUONO REALE) -

In bar 50, there appears a passage of great technical difficulty due to the doubled strings in the deep region of the instrument in a *pppp* dynamic. The A string remains as a pedal note which primarily overlays a natural B (2nd major) and later a sustained G and, eventually, resolving this conflict through a natural G# that finalizes the entire movement. The author indicates that this note should be varied between the ordinary *ponticello* sonority and *sul tasto*, as had already appeared. Despite this relatively simple appearance, we would consider this a moment of great dramatism as, following the tensions built up throughout the entire movement, the double bass is left literally alone in a long solo that conveys a meditative and transcendental sonorous situation of highly difficult instrumental execution. We would further point to how, following the ending of the double bass sound, there is the need for the instrumentalist to remain motionless and maintain the tension for another six bars of silence, which form a natural facet of this work. This theatrical moment is broken with the beginning of the 2nd movement through the indication of *attacca*. The double bass player is to remain stock still and accompany the gesture of the maestro who shall remain “in the air” throughout this great suspension.

No compasso 50, surge uma passagem de grande dificuldade técnica dadas as cordas dobradas na região grave do instrumento em dinâmica de *pppp*. A corda lá mantém-se como nota pedal à qual se sobrepõe primeiramente um si natural (2^a maior) e mais tarde, um sol sustenido e, finalmente se resolve este conflito para um sol natural que finaliza todo o andamento. O autor indica que esta nota deve ser variada entre a sonoridade ordinário *ponticello* e *sul tasto*, como já aparecera anteriormente. Apesar de parecer relativamente simples, considero que é um momento de grande dramatismo pois depois das tensões desenvolvidas ao longo de todo o andamento, o contrabaixo fica literalmente sozinho num longo solo que nos remete para uma situação sonora meditativa e transcendental de difícil execução instrumental. Lembra-se ainda que após a extinção do som do contrabaixo, há a necessidade de o instrumentista permanecer imóvel no sentido de manter a tensão para mais seis compassos de silêncio, que faz naturalmente parte da obra. Este momento de teatralidade é quebrado com o início do 2º andamento através da indicação de *attacca*. O contrabaixista, deve permanecer imóvel acompanhando o gesto do maestro que manterá “no ar” esta grande suspensão.

L M

sul tasto (kann divisi gespielt werden, beide auf IV., oder ad lib. als Doppelgriff auf IV. und leerer III.-Saite)

50 V 51 52 53 54

unmerklich einsetzen **pppp** tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig bis Ende - Bogenwechsel stets unmerklich und nie beim Tonhöhenwechsel!

55 56 57 58 59 60 61

N O poco a poco ~ sul ponticello - - - - -

62 63 [uniti] 64 65 66 67

(kein Bogenwechsel beim Übergang zu G)

~ ganz auf dem Steg ~ sul pont. ~ ord. ~ sul tasto - - - - -

68 [hier kein Bogenwechsel] 69 70 71 (-) 72

VIA SORD.

morendo - - - niente 6

The second movement reflects another paradigmatic texture in Ligeti that may be heard as from figure K. This time, the graphical aspect of the writing might frighten the reader and we do, in fact, face two difficulties: the first arises from the rhythmic placement that varies around 14 notes, 13, 14, and 15, which, as is generally recognised, are groups difficult to subdivide in time; secondly, we have the added difficulty of all the notes being different within a chromatic range between D and G, without any apparent regular interval structure, nor even a definable pattern. We must once again include our own roles in this group sonority, remembering that this passage does not display any rhythmic exactitude nor even as regards recognition of the melodic patterns. This would seem a challenging passage, chromatic with many notes, in *ppp*, a type of “swarm” that seeks for a homogeneous texture, the sound of the many wings of a massive number of “bees”.

In figure M, in opposition, we have a passage in *fff*, as the composer himself indicates, *feroce, impetuoso, prestíssimo possibile, virtuosíssimo*, which technically translates as: *al talone, con tutta la forza*. As a *Solo*, as Ligeti proposes, this suggests the strongest possible intervention, as fast as possible, through all the notes emphasised in the same way, almost *martelato*.

This also suggests a rapid analysis of the interval structure that, contrary to the preceding passage, requires fully complying with as this becomes both audible and recognisable! This stems from an ascending chromatic succession, with a break at the octave, thus, either by the descending 7th major interval or by the ascending 9th minor interval. There is every justification for organising the finger placements for this passage, especially when facing the occasional progression in 2nd minor (or half a chromatic tone).

O segundo andamento, oferece uma outra textura paradigmática em Ligeti que se pode ouvir a partir da figura K. Desta vez, o aspeto gráfico da escrita pode assustar o leitor, pelo facto de termos duas dificuldades: a primeira será a colocação rítmica que varia entre 14 notas, 13, 14, e 15, que como todos sabemos são grupos de difícil subdivisão do tempo; em segundo lugar, temos a dificuldade acrescida de todas as notas serem diferentes dentro de um âmbito cromático entre ré e sol, sem aparente estrutura intervalar regular nem padrão definível. Importa uma vez mais aqui incluir a nossa parte na sonoridade do grupo, lembrando que esta passagem não é sobre a exatidão rítmica, nem tão pouco sobre o reconhecimento de padrões melódicos. Parece-nos ser uma passagem atarefada, cromática com muitas notas, em *ppp*, um género de “enxame” que pretende uma textura homogénea, um som de muitas asas de um grande número de “abelhas”.

Na figura M, por oposição, temos uma passagem em *fff*, como indica o compositor, *feroce, impetuoso, prestíssimo possibile, virtuosíssimo*, que tecnicamente se traduz por: *al talone, con tutta la forza*. Sendo um *Solo*, como lembra Ligeti, sugere-se uma intervenção o mais forte possível, o mais rápido possível, através de todas as notas acentuadas de igual forma, quase *martelato*.

Fica a sugestão para uma rápida análise da estrutura intervalar que, ao contrário da passagem anterior, importa cumprir na íntegra pois torna-se audível e reconhecível! É uma sucessão cromática ascendente, com a quebra de oitava, isto é, ou pelo intervalo descendente de 7ª maior, ou pelo ascendente de 9ª menor. Valerá a pena organizar a digitação para esta passagem sobretudo quando ocasionalmente temos uma progressão de 2ª menor (ou meio tom cromático).

K
con sord.,
sul pont.,
41 alla corda,
punta d'arco

SEHR GLEICHMÄSSIG, VOLLKOMMEN AKZENTLOS
- WIE EIN MECHANISMUS VON HÖCHSTER PRÄZISION -
(ALS WÄREN SÄMTLICHE INSTRUMENTE EIN EINZIGES INSTRUMENT)



*) Der Einsatz der kadenzartigen Figur ist metrisch festgelegt; nach dem Einsetzen wird aber die Figur unabhängig vom Metrum und von Taktgrenzen, auch unabhängig von den anderen Instrumenten gespielt, so schnell wie möglich. (Der Rhythmus muß nicht regelmäßig sein.)



Tissures

2.2.3.2 - 2.1.1.*1 - crd(3.0.3.3.2). - 36'

This work was premiered by the Remix Ensemble, with Kasper de Roo conducting in the Monastery of Jerónimos, under its former title of "Trames" on 8th October 2002.

"Tissures" provides an exemplificative excerpt with a minimum level of openness but representative of a basic situation in which improvisation may begin, hence its inclusion in this collection. The work includes the type of language in which the contemporary performer is invited to display their motor and generative competences both in terms of technical demands and by that required in the difficult decoding of the notation "as quickly as possible".

"At the beginning of the eighties, I composed "Es webt" for 13 wind and 2 strings, based on two previous pieces: "Dawn Wo" and "Purlieu". Ever since this time, I always thought about returning to a problematic that I discovered in "Es Webt" and that may be defined as the coexistence, both in the simultaneity as regards the rapid juxtaposition, of typical orchestral writing, and of another combining highly diverse aspects that are commonly gathered under the designation of chamber music. With "Trames", this coexistence is taken to a certain extrem, both in the verticality as in the horizontal permanence of certain timbres. Furthermore, the non-utilisation of percussion, of piano, of harp, for example, provoke timbral conjunction very different to my way of working for orchestra."

(Nunes, 2008, [CD Numérica, 1126])

Esta obra foi estreada pelo Remix Ensemble sob a direção de Kasper de Roo no Mosteiro dos Jerónimos sob o antigo título "Trames", em 8/10/2002.

"Tissures" é um excerto exemplificativo com um grau mínimo de abertura, mas representativo de uma situação básica onde a improvisação pode começar, daí a sua inclusão neste trabalho. A obra inclui o tipo de linguagem em que o performer contemporâneo é convidado a revelar as suas competências motoras e generativas, quer pela exigência técnica, quer pela exigente descodificação da notação "o mais rápido possível".

"No início dos anos oitenta compus "Es webt" para 13 sopros e 2 cordas, a partir de duas peças anteriores: "Dawn Wo" e "Purlieu". Desde essa altura, sempre pensei retomar uma problemática que descobri em "Es Webt" e que se poderia definir como a coexistência, tanto na simultaneidade quanto na juxtaposição rápida, de uma escrita tipicamente orquestral, e de outra combinando aspectos muito diversos do que é hábito reunir sob a designação de música de câmara. Com "Trames" essa coexistência é levada a um certo extremo, tanto na verticalidade como na permanência horizontal de alguns timbres. Além disso, a não utilização de percussão, de piano, de harpa, por exemplo, provoca uma conjunção tímbrica muito diferente da minha maneira de trabalhar para orquestra."

(Nunes, 2008, [CD Numérica, 1126])

Neste fragmento (cc.124-126), podemos observar uma situação onde se apela também a uma interpretação do texto um pouco *ad libitum*, na medida em que a notação usada - um conjunto de notas verdadeiramente extenso sobre uma notação rítmica típica da escrita moderna, indica uma execução “*o mais rápido possível*”:

In this fragment (bars 124-126), we may observe a situation which also appeals for a somewhat *ad libitum* interpretation of the text to the extent that the notation used – a truly extensive set of notes about a rhythmic notation now typical of modern writing, indicates the performance be “*as quick as possible*”:

120

pizz.

f *fff* *ff*

125

126 $\text{d} = 90$

pp

127 $\text{d} = 60$ 2 2 $\text{d} = 70$

pp <*f* *p sub.*

The passage of this fragment takes place following the long build up to a climax that functions as the settlement of the opening section in which the strings depict various *pizzicatti* and *legno battuti*, with a gradual abandoning of the higher pitched sounds until there remains only the 1st double bass playing solo (due to the greater number of notes to perform) in a type of *cadenza*. This effect expands throughout a longer period than would be “expectable”, from which emerged the first question from the conductor to the composer, should the score be correct, then this section has to be intentional. While listening to the excerpt may not reveal any restriction, the performance of this section may become peculiar and trigger significant anxiety in the instrumentalist. Despite the constraints that were raised, the composer Emmanuel Nunes always demonstrated absolute certainty about his intention: “*It's exactly that which I want, ...but the rhythm may be varied*”. For the performer, this situation directly raises a first doubt: Varied how? Varied rhythmically implies decision-making in the domain of creativity and, in this situation, improvisation. While this may seem like an example of diminutive improvisation, this situation reflects in a need to resolve a problem of freedoms that appeal to the mastery of core improvisation skills. This is a typical situation that Vinko Globokar (1970) describes in his model of improvisation when writing about a “*collaboration compositionnelle*”, a special situation for improvising within the parameters provided (in this case, rhythmically). In truth, a restriction of this type within a highly exposed context may lead to solutions in which the execution of timings does not exactly correspond to the text due to the need for a reinterpretation of the notes in relation to the rhythm. In other words, assume that in situations such as this, the need to maintain the musical flow may become priority in relation to the exact and textual performance of the noted timings, obliging the performer to paraphrase and reinvent the original idea. In contemporary music performances, this situation occurs more commonly than might first be thought even while there is a certain reluctance among instrumentalists to openly assume this reality.

A passagem deste fragmento ocorre após um clímax longamente construído que funciona como uma liquidação de uma secção principal, onde as cordas debitam vários *pizzicatti* e *legno battuti*, com gradual abandono das vozes mais agudas até permanecer o 1º contrabaixo a solo (pelo maior número de notas a executar) num género de *cadenza*. Este efeito alarga-se durante mais tempo do que é “espectável”, de onde surgiu uma primeira questão do maestro ao compositor, se a partitura estaria correta e se esta secção seria intencional. Embora uma audição do excerto possa não revelar nenhum constrangimento, a performance desta parte pode tornar-se insólita e produzir bastante ansiedade ao instrumentista. Apesar dos constrangimentos que se foram levantando, o compositor Emmanuel Nunes mostrou sempre uma absoluta certeza sobre a sua intenção: “*É mesmo isto que eu quero, ...mas o ritmo pode ser variado*”. Esta situação levanta diretamente no performer uma primeira incerteza: Variado como? Variar ritmicamente implica uma tomada de decisão do domínio da criação e, nesta situação, de improvisação. Embora possa parecer um exemplo de improvisação diminuto, esta situação reflete uma necessidade de solucionar um problema de liberdade que apela ao domínio de competências básicas de improvisação. É uma situação típica que Vinko Globokar (1970) descreve no seu modelo de improvisação, quando escreve uma “*collaboration compositionnelle*”, uma situação especial para improvisar dentro dos parâmetros oferecidos (neste caso, ritmicamente). Na verdade, um constrangimento deste género num contexto de grande exposição, pode levar a soluções onde a execução das alturas não corresponde exatamente ao texto, como necessidade de uma reinterpretação das notas em relação ao ritmo. Por outras palavras, assume-se que em situações como esta, a necessidade de manter o fluxo musical se pode tornar prioritária em relação à execução exata e textual das alturas notadas, obrigando o performer a parafrasear e a reinventar a ideia original. Na performance da música contemporânea, estas situações ocorrem mais vezes do que se pensa, embora haja uma certa relutância dos intérpretes em assumir esta realidade.

Coming Together

Formação indefinida – 5'30"

Pianista e performer brilhante, estudou composição com grandes mestres como Walter Piston, Milton Babbitt, Randall Thompson e, na europa, com Luigi Dallapiccola e Elliot Carter. Tornou-se amigo de John Cage, Christian Wolf e David Tudor.

A construção da peça está intimamente ligada ao evento ocorrido em 1971, conhecido pelo massacre de Attica Correctional Facility no estado de Nova York, onde morreram 43 pessoas, entre os quais 33 prisioneiros. Rzewski tomou conhecimento do texto publicado por Samuel Melville (ativista e um dos prisioneiros) numa revista, ficando tocado não só pela qualidade poética do texto, mas também pela ironia encriptada na sua mensagem.

"I read it over and over again. It seemed that I was trying both to capture a sense of the physical presence of the writer and, at the same time, to unlock a hidden meaning from the simple but ambiguous language. The act of reading and rereading finally led me to the idea of a musical treatment." (Rzewski in John Henken, LA Phil, 2018)

Penso que não será nunca perder tempo a leitura do texto que inspira esta obra:

"I think the combination of age and the greater coming together is responsible for the speed of the passing time. it's six months now and i can tell you truthfully few periods in my life have passed so quickly. i am in excellent physical

A brilliant pianist and performer, he studied composition with great maestros such as Walter Piston, Milton Babbitt, Randall Thompson and, in Europe, with Luigi Dallapiccola and Elliot Carter. He became a friend of John Cage, Christian Wolf and David Tudor.

The construction of this piece is closely bound up to an event that took place in 1971 and known as the Attica Correctional Facility massacre in the state of New York, in which 43 people died, including 33 inmates. Rzewski learned of the event in an article published by Samuel Melville (an activist and one of the prisoners) in a magazine that moved him not only out of the poetic quality of the text but also the irony encrypted into his message.

"I read it over and over again. It seemed that I was trying both to capture a sense of the physical presence of the writer and, at the same time, to unlock a hidden meaning from the simple but ambiguous language. The act of reading and rereading finally led me to the idea of a musical treatment." (Rzewski in John Henken, LA Phil, 2018)

I do not think time spent reading the text that inspired this work will ever be time wasted:

"I think the combination of age and the greater coming together is responsible for the speed of the passing time. it's six months now and i can tell you truthfully few periods in my life have passed so quickly. i am in excellent physical and emotional health. there are doubtless subtle surprises ahead but i feel secure and ready.

As lovers will contrast their emotions in times of crisis, so am i dealing with my environment. in the indifferent brutality, incessant noise, the experimental chemistry of food, the ravings of lost hysterical men, i can act with clarity and meaning. i am deliberate – sometimes even calculating – seldom employing histriionics except as a test of the reactions of others. i read much, exercise, talk to guards and inmates, feeling for the inevitable direction of my life. (Rzewski in *John Henken*, LA Phil, (2018)

The piece consists of reciting this text, a few words at each time, against a constant pentatonic base of 16 sixteenths per bar. The instrumentation may be interpreted by any number of instrumentalists between 8 and 10 and the bass line is the only musical voice that is noted. All the other parts derive from this.

392 bars at sixteenths ($16 \times 392 = 6272$ notes without any interruption in the speed of the sixteenth = 320!

From the point of view of the performer, playing the line from the beginning to its end, this represents a marathon that soon turns into an inferno, a brutality!

In the style played by the Remix Ensemble, an electric bass and piano doubled up for the bass line from beginning to end.

Some precautions to take:

In fact, the pentatonic writing brings about a state of confidence and predictability in the instrumentalist, which soon turns into a problem in keeping with the multiple combinations and simple, but highly destabilising, metric organisations, especially when the phrases enter the phase of compression and the consequent acceleration of a false pattern that promises its own expansion right from the outset. Believe me, this may end up highly disconcerting!

Important note:

As it is impossible for bass /double bass players to turn the pages, this requires a fellow musician to carry this out or perhaps make use of an Ipad with a pedal to electronically turn the pages.

and emotional health. there are doubtless subtle surprises ahead but i feel secure and ready. As lovers will contrast their emotions in times of crisis, so am i dealing with my environment. in the indifferent brutality, incessant noise, the experimental chemistry of food, the ravings of lost hysterical men, i can act with clarity and meaning. i am deliberate – sometimes even calculating – seldom employing histriionics except as a test of the reactions of others. i read much, exercise, talk to guards and inmates, feeling for the inevitable direction of my life. (Rzewski in *John Henken*, LA Phil, (2018).

A peça consiste no recitar deste texto, algumas palavras de cada vez, sobre uma base pentatónica constante de 16 semicolcheias por compasso. A instrumentação pode ser interpretada por qualquer número de instrumentistas entre 8 a 10 e a linha de baixo é a única voz musical que é notada. Todas as outras partes derivam desta.

392 compassos à semicolcheia ($16 \times 392 = 6272$ notas sem interrupção à velocidade de semicolcheia = 320!

Sob o ponto de vista do performer que executa a linha do princípio ao fim, funciona como uma maratona, que se torna num inferno, uma brutalidade!

Da forma como foi executada pelo Remix Ensemble, baixo elétrico e piano dobraram a linha de baixo do princípio ao fim.

Alguns cuidados a ter:

De facto, a escrita pentatónica provoca um estado de confiança e previsibilidade ao instrumentista, que cedo se torna um problema devido às múltiplas combinações e organizações métricas simples, mas muito desestabilizadoras, sobretudo quando as frases entram em fase de compressão e consequente aceleração de um falso padrão, que promete desde o início uma expansão. Pode ser muito desconcertante, acreditem!

Nota importante:

Impossível para o baixista/contrabaixista virar as páginas, o que implica um músico para o fazer, ou talvez o uso de um *ipad* com pedal para virar eletronicamente as páginas.

1 I THINK¹

2 THE COMBINATION

3 OF AGE

4 AND A GREATER COMING TOGETHER

5 IS RESPONSIBLE

6 FOR THE SPEED

7 OF THE PASSING TIME.

8 I THINK

9 THE COMBINATION

10 OF AGE

11 AND A GREATER COMING TOGETHER

12 IS RESPONSIBLE

13 FOR THE SPEED

14 OF THE PASSING TIME.

12 Saunders

Rebecca

Wound

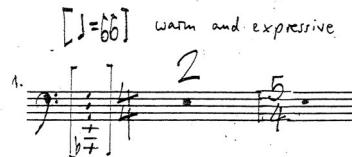
para Ensemble e Orquestra
for Ensemble and Orchestra

(Ens.) 0.1.1.0 – 0.1.1.0 – 1 perc. – 2 pno – guite – crd(1.0.1.1.1)
(Orq.) 2.2.3.2 – 4.3.3.1 – 4perc. – acord. – crd(10.10.8.8.6) – 38'

Saunders é uma compositora que se afirmou nas últimas décadas através de uma linguagem própria e bem definida. As suas obras com contrabaixo derivam de uma procura de Saunders por um som deste instrumento que se pode observar ao longo de toda a sua carreira em obras como: “*A Visible Trace, 2006*”, “*Skin, 2015/16*”, “*Scar, 2018/2019*” ou “*Wound, 2022*”, encontrando em *Fury* e *Fury II* a exploração do contrabaixo como instrumento soloista principal. Denota-se em Saunders um gosto especial pelo timbre grave e profundo do instrumento, assim como das suas capacidades quer de acompanhamento, quer de personagem capaz de transportar uma narrativa própria, uma mensagem melódica, ou ainda, um carácter rítmico vigoroso.

Neste percurso, Saunders recorre à exploração dos sons mais graves do instrumento, através de *scordatura* que amplia a tessitura do instrumento, que vai variando no uso das cordas soltas mais graves:

A Visible Trace, 2006,



Fury, 2005



Skin, 2015/16

Scar, 2018/2019

Wound, 2022

Double Bass IV and V scordatura:



Saunders is a composer who emerged in recent decades through her own and well defined language. Her works with the double bass derive from Saunders searching for the sound of this instrument that may be observed over the course of her career with works such as: “*A Visible Trace, 2006*”, “*Skin, 2015/16*”, “*Scar, 2018/2019*” or “*Wound, 2022*”, encountering in *Fury* and *Fury II* her exploration of the double bass as a principal instrument soloist. Saunders unveils a particular taste for the deep and profound timbre of this instrument as well as its capacities whether for accompanying or as a personality itself capable of transporting a narrative, a melodic message or, furthermore, a vigorous rhythmic character.

On this journey, Saunders makes recourse to the exploration of some of the deepest sounds of this instrument, through scordatura that amplifies the tessitura of the instrument, which varies in the usage of the deepest open strings.

This would seem to reveal this composer has an admiration and preference for the deeper sounds of the instrument. Her previous experience as a violinist proves determinant in accordance with the clarity of the indications provided and what the composer wishes to hear from a string instrument, whether the effects that she writes – clearly fully knowing how to execute them, or the language that derives from actually using the bow as well as the *pizzicati* the piece incorporates. This situation emerges as highly important to performers not only in terms of developing the intended sounds but also out of the collaborative respect that they may take from this, saving both parties - composer and performer, time and energy!

As regards the preparatory meetings with the composer for *Fury*, we explored the various initial tuning proposals, which may depend and vary from double bass to double bass. Following some experimentation, the option went for a deeper tuning of the fifth string in G 1, as going any deeper than this would, we considered, result in the loss of definition and perception of the exact height of the sound.

With Saunders, as in the majority of cases, it is worth reading the introductory notes presented in her “performance notes” not only to ascertain the notation applied and the respective means of execution but also, and above all, to be able to develop a deeper interpretation of the general idea of the piece. In this case, the final sentence takes on particular importance: “*This is a melodie!*”. In truth, based on this, we may construct a completely different narrative, new, or even opposing that, apparent in the very title of the work and her writing, may instil a first approach.

Poder-se-á revelar que a compositora tem uma admiração e predileção pelo sons graves do instrumento. A sua vivência anterior como violinista, revela-se determinante, devido à clareza das indicações que fornece e que pretende ouvir de um instrumento de cordas, quer dos efeitos que escreve – sabendo claramente como se executa, quer da linguagem que vem do uso do arco, quer dos pizzicati que propõe. Esta situação, revela-se muito importante para o performer, não só para o desenvolvimento dos sons pretendidos, como pelo respeito colaborativo que daí retira, poupando a ambos – compositor e performer, tempo e energia!

Aquando dos encontros preparatórios com a compositora para *Fury*, exploramos várias propostas de afinação inicial, que pode depender e variar de contrabaixo para contrabaixo. Depois de algumas experiências, optou-se pela afinação mais grave da quinta corda em sol 1, pois mais grave do que isso, consideramos perder-se a definição e percepção da altura exata do som.

Com Saunders, como na maioria dos casos, vale a pena ler o texto introdutório apresentado pelos compositores nas “performance notes”, não só para conhecer a notação usada e respetiva forma de executar, mas sobretudo para podermos desenvolver uma interpretação mais apurada da ideia geral da obra. Neste caso, surge muito importante a sua frase final “*This is a melodie!*”. Na verdade, podemos construir a partir desta frase uma narrativa completamente diferente, nova, ou mesmo oposta, que, aparentemente o próprio título da obra e a escrita, possam incutir numa primeira abordagem.

Outras questões não menos importantes, são a troca de ideias entre performer e compositores, deveras importante no desenvolvimento do material e do carácter que pretende incutir à peça. Quando possível, esta experiência torna-se numa oportunidade rara de podermos colaborar na melhor apresentação possível, sobretudo quando participamos numa estreia absoluta!

Neste caso, uma dupla estreia porque *Fury II* é, na verdade, uma versão de *Fury*, peça para contrabaixo solo (sem acompanhamento) escrita em 2005, estreada em 2006 no Festival Musica de Strasburg, agora com a integração de um pequeno ensemble. Todavia, não é a mesma peça para o contrabaixista pois há uma nova roupagem tímbrica que transporta *Fury* (solo) para uma outra dimensão da narrativa que, por vezes, assume mesmo uma dimensão completamente diferente, quase nova ao ponto de não se reconhecer em *Fury II* as passagens originais de *Fury*.

Seguindo o propósito principal deste trabalho, não teria sentido apresentar uma obra para contrabaixo solo (trabalho que se promete para breve), quando se pretende abordar aqui excertos para Ensemble Contemporâneo.

Porém, dada a importância desta compositora no contexto contemporâneo, decidiu-se apresentar como excerto exemplificativo para este trabalho, a passagem do início de “*Wound*”, estreada em Portugal em Dezembro 2022, pelo Remix Ensemble e a Orquestra Sinfónica, na sala Suggia da Casa da Música.

Other no less important questions stem from the exchange of ideas between performers and composers, important duties in developing the material and character sought after for the piece. Whenever possible, this experience becomes a rare opportunity to be able to collaborate in making the best presentation possible, especially when participating in an absolute premiere!

In this case, a dual premiere because *Fury II* is, in fact, a version of *Fury*, a work for a solo double bass (without accompaniment) written in 2005, premiered in 2006 at the Strasburg Music Festival, now with the integration of a small ensemble. However, this is not the same piece as for the double bass as there is a new timbral layer that transports *Fury* (solo) to another dimension of the narrative that, on occasion, even assumes a totally different dimension, almost new to the point of not recognising in *Fury II* the original passages from *Fury*.

According to the core purpose of this work, it would not make sense to present a work for a solo double bass (a piece that is nevertheless promised), when the objective here is to approach excerpts for the Contemporary Ensemble.

Nevertheless, given the importance of this composer to the contemporary context, we decided to present an exemplificative excerpt for this work, a passage from the beginning of “*Wound*”, which was premiered in Portugal in December 2022 by the Remix Ensemble and Orquestra Sinfónica in the Casa da Música Suggia Room.

We started out with reading and presenting the notes of the author for soloist strings with Saunders explaining the specific notation for this instrumental group as well as the best way to go about their performance, not forgetting the notes of melodic expression, as referred to above.

Propõe-se começarmos pela leitura e apresentação das notas da autora para as cordas solistas onde Saunders explica a notação específica para este grupo instrumental, assim como, a melhor forma para a sua execução, não esquecendo notas de expressão melódica, tal como falado anteriormente.

Solo Strings

Double Bass IV and V scordatura:

st + flaut. Sul tasto extreme flautando bow stroke well over fingerboard, near to $\frac{1}{2}$ -way node.

st sul tasto

sp Sul pont: **pp/PPP** bring out overtones. **f/Ff** sound towards distortion.

$\frac{1}{2}$ sp Sul pont colouring.

sp distort Very heavy bow – noise. Bow still fluid.

sp sub.
ord.

Double bass: sp marcato attack, deep in the string, immediate release, subito ord. Very loud and distorted effect. Either sp or sp sub. ord. after accent.

Highest pitch on fingerboard.

Glissando. Tenutos during a glissando mark separate bows!

Glissando to top or bottom of string. Bow stop.

vib. Vibrato. n.v. Non vibrato. p.vib. Poco vibrato m.vib Molto vibrato

m. vib.
 A molto vibrato left-hand movement with a wide glissando within the given interval.

trem + tr
IV Tremolando and trill played simultaneously – always very fast fused sound at maximum speed – from **pp** to **Ff**.

Raised or lowered by $\frac{1}{4}$ -tone. An expressive and timbral function.

Crescendo from, and diminuendo to, nothing.

Bartok pizz. on notated open string, damping all strings. Very loud and dramatic.

Violoncello and Double bass. Double sound: pizzicato with the left hand on the notated string and immediately attack string with the wood of the bow to damp the string. The bow attack creates a loud vibration between string and bow. Loud and dramatic! Double Bass: choose IV or V, whichever is most effective on your instrument.

> Accents are always biting, hard-edged **sF** / **sff**.

Tenuto and accents always automatically indicate a bow change.

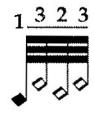
[n/Vn] In addition change bows on long notes freely and as often as you need.

Harmonics



Natural harmonic trills sempre sul pont – **always** very fast and regular, quasi mechanical. Hear layers of very high overtones!

Playing position notated in score. Lower finger (blacked out) stays on harmonic with upper finger trilling (white).

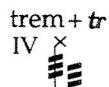


Fast regular rhythmic harmonic finger patterns always on the one string – no string crossings!

Sempre spiccato, sempre sul pont – spiky and hard-edged.

Black harmonic notehead = finger 1 on harmonic throughout.

White harmonic noteheads = upper fingers, released immediately.



Tremolando and trill harmonics together. At very high pitch on fingerboard on I or IV (DB on V, too).

ff quasi-subtone effect – very intense noise, with some bow pressure; **pp/PPP** delicate complex overtones.

The expressive melodic fragments of the final section:

Soli! The solo strings lead this section.

Fragile, intimate and expressive – hollow st+ flautando timbre is extreme contrast to sp flaut. Tenutos indicate clear bow changes.

A primeira página desta obra apresenta, grosso modo, um ínicio que poderemos identificar noutras obras de Saunders, pois segue uma forma típica da autora em diversas propostas faladas anteriormente. Retém também o material principal usado em “*Wound*”, exceto os sons sobre harmónicos falsos e distorcidos que aparecem na secção central da peça. Todavia, o carácter inicial é definido nos primeiros compassos, sendo revisitado ao longo da peça e reexposto na bela coda final.

O terceiro compasso apresenta o contrabaixo no seu registo mais grave e difuso, pela justaposição de um lá ligeiramente alto (meio sustenido) com um si bemol, que resultam numa massa sonora com um ligeiro batimento acústico quase imperceptível. A indicação dinâmica apela a um som que “*dal niente*”, seguido de um crescendo até *mezzo piano*. Este gesto é recorrente em Saunders e necessita de alguma atenção e abertura para diferentes solicitações motivadas por diferentes acústicas. De facto, sugere-se (c.3) *partir do nada* mas exagerar a dinâmica, caso contrário este gesto pode ser imperceptível (sobretudo em salas de grandes dimensões como a Sala Suggia) retirando com isto, toda a carga poética do inicio da obra. Desta forma, sugere-se a aplicação desta ideia a todas as outras intervenções iniciais do contrabaixo. Os glissandos seguintes devem ser lineares com direção ao seu clímax respeitando cada elemento novo que vai sendo adicionado, como (c.5) meio *sul ponticello* (1/2-*sp*), a adição de vibrato exagerado (*m. vib.*) sublinhando um ritmo interno acentuando-o ligeiramente (-). Importante mostrar cada novo elemento, como o *pizzicato bártok* (c.15) seco, sem altura definida e em *sforzando* (só assim funciona!), assim como, a combinação deste tipo de *pizz.* com o *ricochet* imediato do arco *com legno battuto* (batt.). No compasso 18 chama-se a atenção à notação usada pois pretende-se com o x adicionar um ataque *marcato* quase em distorção, que se obtém pelo uso de uma pressão exagerada que produz o efeito logo após o inicio da violenta arcada, partindo sempre da corda para fora da corda. Se acrescentarmos (c.21) a combinação do acento em *sp* na corda IV e *pizz.* da mão esquerda (+) na mesma corda em simultâneo, seguido do acento em mi bemol *sul pont.* com *tremulando* e trilo (*tr*) em simultâneo, ou o gesto (c.22) sobre lá grave na corda V, *sul tasto* (*st*) com glissando até sol, reunimos os elementos e o material necessários para abordarmos convenientemente esta exposição de “*Wound*”.

The first page of this work presents, in broad terms, a beginning that we may also identify in other works by Saunders as this follows a format typical of this composer throughout the diverse proposals referenced above. This also retains the principal material deployed in “*Wound*” with the exception of the sounds over the false and distorted harmonics that appear in the central section of the piece. However, the initial character is defined by the opening bars, then revisited throughout the piece and re-exposed as a fine coda final.

The third bar presents the double bass in its deepest and most diffuse register, through the juxtaposition of a slightly high A (half-sustained) with a B-flat, which results in a sonorous mass with a slight, almost imperceptible, acoustic beat. The dynamic indication calls for a “*dal niente*” sound, followed by a crescendo up to *mezzo piano*. This gesture is recurrent from Saunders and requires some attention and openness to the different requests driven by different acoustics. In fact, this suggests (c.3) *starting from nothing* but exaggerating the dynamic, as otherwise this gesture may be imperceptible (especially in large scale venues such as the Suggia Room) thereby shedding the poetic weightings of the beginning of the work. In this way, this suggests the application of this idea to all the other initial double bass interventions. The following glissandos need to be linear in the direction of their climax respecting each new element that subsequently gets added, as (c.5) half *sul ponticello* (1/2-*sp*), the addition of an exaggerated vibrato (*m. vib.*) highlighting an internal rhythm to slightly emphasise this (-). It is important to convey each new element, such as the *pizzicato bártok* (c.15) seco, without any defined height and in *sforzando* (and only working that way!), as well as the combination of this type of *pizz.* with the immediate *ricochet* of the bow with *legno battuto* (batt.). Bar 18 draws attention to the notation used as this applies the x to add a *marcato* attack almost in distortion, which is obtained by the application of exaggerated pressure which produces an effect immediately after the beginning of the violent arcade, always moving from string to outside of string. Should we add (c.21) the combination of the accent in *sp* to string IV and *pizz.* with the left hand (+) simultaneously on the same string, followed by accentuating in E-flat *sul pont.* With *tremulando* and trilo (*tr*) simultaneously, or the gesture (c.22) over A major on string V, *sul tasto* (*st*) with glissando through to G, we gather the elements and the material necessary to appropriately approach this performance of “*Wound*”.

$\text{♩} = 36 \text{ max.}$

$\frac{1}{2}\text{-sp}$
m. vib. sul IV

1

6 ord. IV 2

11 IV 1

15 IV $\frac{1}{2}\text{-sp}$ arco 1 batt. arco sp
ff ff > pp

19 ord. sp > tr ff > p 2

22 st sp tr ff p < ff > p IV $\frac{1}{2}$ batt. ff

13 Scelsi

Giacinto

Okanagon

Harpa, Contrabaixo e Percussão – 10'

Mestre do desenvolvimento e da combinação suprema de notas repetidas (ver a peça revolucionária *Quattro Pezzi su una nota sola*), Scelsi apresenta-nos com *Okanagon* uma singularidade que deve ser ouvida e compreendida mais do que uma vez, sobretudo pela sua riqueza exploratória dos limites da combinação dos timbres.

Como avançado por Donato Mancini,

Giacinto Scelsi is famous for his works that reduce the musical content to the mere elaboration of a single pitch, but Okanagon seems to reduce music past even the “one-note” emphasis to a matter of purely of orchestration. In Okanagon, the choice of instruments is almost all that the music is. (Mancini, 2014)

A master of development and the supreme combination of repeated notes (see the revolutionary piece *Quattro Pezzi su una nota sola*), Scelsi presents us here with *Okanagon* with a uniqueness that requires listening to more than one time before grasping, especially its rich exploration of the boundaries of combinations of timbres.

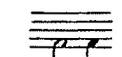
As put forward by Donato Mancini,

Giacinto Scelsi is famous for his works that reduce the musical content to the mere elaboration of a single pitch, but Okanagon seems to reduce music past even the “one-note” emphasis to a matter of purely of orchestration. In Okanagon, the choice of instruments is almost all that the music is. (Mancini, 2014)

In general terms, this is considered to be a highly important work in the contemporary chamber repertoire. The timbral combination of the instruments may seem bizarre and, thus, less interesting. However, this reveals itself beyond this classification of sonorities explored by Scelsi. Various performance proposals are advanced by the author beginning with “*mise en scène*” for the performance: the group should present itself between a canvas and back-lighting, forcing the audience to receive only an outline/shadow. In conjunction with the amplification of the harp and the double bass, the sound merges with the image, transporting the listener to a fantastic dimension of undefined resonances. Another important aspect relates to the tuning of the harp and double bass, with different scordaturas that merge in the hearing to create a world of alternative resonance and overlapping whether impossible or unbalanced and, on occasion, lacking in any “floor”... *Okanagon* may prove a highly frightening musical experience!

Na sua generalidade, considera-se como uma obra muito importante para o repertório contemporâneo de câmara. A combinação tímbrica dos instrumentos pode parecer bizarra e por isso, menos interessante. Contudo, revela-se para além desta classificação das sonoridades exploradas por Scelsi. Várias propostas de performance são avançadas pelo autor, começando pela “*mise en scène*” para a performance: o grupo deve apresentar-se entre uma tela e iluminação traseira, obrigando o público a receber uma imagem/sombra. Juntamente com a amplificação da harpa e do contrabaixo, o som funde-se com a imagem, transportando o ouvinte para uma dimensão fantástica de indefinidas ressonâncias. Outro aspecto importante está relacionado com a afinação da harpa e do contrabaixo, scordaturas diferentes que confundem o ouvido e criam um mundo de ressonância alternativo e de sobreposição ora impossível, ora de desequilíbrio e, por vezes, de falta de “chão”... *Okanagon* pode ser uma experiência musical muito assustadora!

TAM-TAM :



normal stick



hard stick



metallic resonator held against the tam-tam

The tam-tam should be large and quite deep. If possible it should also touch the floor with one edge, preferably on a carpet in order that the resulting sound be lower and more easily damped with the knee instead of the arm. The resonator should produce a harsh, low sound and may be held in different ways, placing a metallic stick against the tam-tam and letting it vibrate or scraping the edge with a fairly large triangular blade.

FOR THE PERFORMERS :

The harp and the double-bass must be amplified with contact microphones if they have a control pedal to interrupt the resonance. If this is not the case use normal microphones for all three instruments, balancing the sound with the respective potentiometers, but avoiding any stereophonic effect. If possible also hide the microphones, instruments and players behind a large screen, adding in this way to the mystery of the ritualistic character of this music.

HARP :

Tune the lower D, G, C strings a 1/4 tone higher :



Use a RESONATOR against the strings (a tuning key or small metallic bar) following the rhythm indicated on the upper stave line.

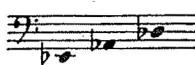
The note indicated are to be plucked (pizzicato) with the fingernail or with a metallic plectrum.

The harpist should have two seats and be placed to the left of the instrument (to the side) in order to be able to play the low notes with either hand. Use the normal position for the percussion.

The percussion is written at different levels to indicate lighter or heavier attacks with alternate fingers on the body of the instrument.

DOUBLE-BASS :

Tune the three low strings a semi-tone lower :



1/4 tone higher

1/4 tone lower

With the exception of harmonics and the quarter-tones, always play on open strings.

left hand or right hand pizzicato.

The percussion is written at different levels to indicate lighter or heavier attacks with alternate fingers on the body of the instrument.

The attacks indicated by rhomboid notes are to be struck with the knuckles.

The score does not reveal any apparent difficulties for performance. However, it is at the junction of these worlds of resonance that the problems emerge also arising due to a lack of pulsation. The first section develops through a diffused metric and with the entrances tending to bring an echo of one instrument against another. This suggests that the percussionist may deal with part of the process through showing the bars and the movements in the pulsation, thereby serving to anchor the tempo.

A escrita não revela uma dificuldade aparente para a sua execução. Todavia, é na junção destes mundos de ressonância que os problemas surgem, também devido à falta de pulsação. Desenvolve-se na primeira parte através de uma métrica difusa e entradas que tendem a entrar no eco de um instrumento no outro. Sugere-se que o percussionista possa liderar parte do processo através da mostragem dos compassos e do movimento de pulsação, funcionando como âncora do tempo.

3 $\text{d} \approx 46$
 Tam tam

The score consists of three staves. The top staff, labeled "Tam tam", has a single note on the first line. The middle staff, labeled "Contrabasso", starts with a dynamic "PPP" and includes markings like "III.c.", "(bass)", and "(sempre PPP)". The bottom staff, labeled "Arpa", starts with a dynamic "ff" and includes markings like "(RISONATORE)" and "det. solo". The music is written in common time.

The central section of the work focuses on this percussive duet without the percussionist, an equally bizarre result and highly difficult to balance. While the rhythms may seem basic or even infantile, they result in a musical proposal of considerable difficulty for both the double bass and the harp. The choice of the location to strike, with which part of the fingers (more bone or more flesh) as well as how, on what part of the instrument (on the top, the flanks) not forgetting the clear proposal to obtain peaks in the different percussion sounds representing issues that require attention when preparing the piece.

Also of importance, the choice of the natural harmonics that, while seemingly easy to perform, may compromise the interlinking and phrasing of various sections.

A parte central da obra, foca-se num dueto percussivo sem o percussionista, resultado também bizarro, mas de difícil equilíbrio. Embora os ritmos possam até parecer básicos ou mesmo infantis, resulta como proposta musical de considerável dificuldade para o contrabaixo e para a harpa. A escolha do local a percutir, com que parte dos dedos (mais osso, mais carne), assim como, em que parte do instrumento (no tampo, na ilharga) não esquecendo a proposta clara de obtermos alturas das sons percutidos também diferentes, tornam-se questões que necessitam atenção na preparação da peça.

Ainda importante, a escolha dos harmónicos naturais, que embora possam parecer de fácil execução, podem comprometer o encadeamento e o fraseado das várias secções.

$\frac{3}{4}$ Come prima ($\text{J}=100$) $\frac{3}{8}$



300 $\frac{5}{8}$ J.+J.

125

[N.B. ♪ = con le nocche;

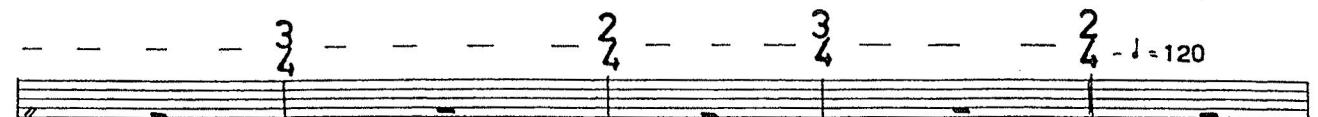
$\frac{2}{4}$

$\frac{5}{8}$ (J.+J.) $\frac{130}{130}$ $\frac{2}{4}$ affrett.

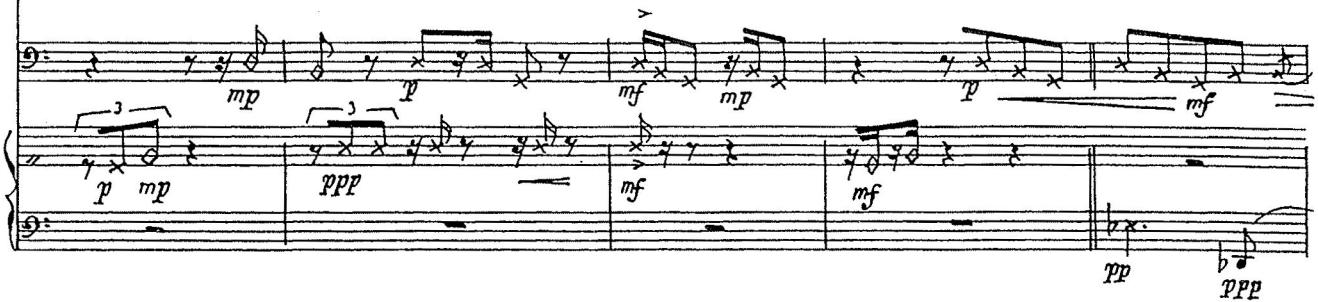
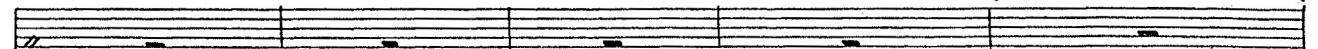
ppp

mf mp mp

(non 3rd!) (non arm.)



135

 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ 

140



14 Varèse

Edgard

Octandre

2.1.2.1 – 1.1.1.0 – db – 7'

Composer muito importante das primeiras décadas do séc. XX pelo seu contributo para o desenvolvimento da música contemporânea, foi admirado por muitos músicos, compositores e colecionadores, apelidado por estes como “Pai da Música Eletrônica”.

Escrita em 1923, a obra *Octandre* é, na verdade, uma peça de câmara para oito instrumentistas e é dedicada ao pianista E. Robert Schmitz. Representa a única obra do compositor organizada em múltiplos andamentos que dão voz a instrumentos solo no início de cada parte.

A very important composer in the early decades of the 20th century due to his contributions to the development of contemporary music, he was admired by many musicians, composers and colleagues and picked up the label of “Father of Electronic Music”.

Written in 1923, the work *Octandre* is, in fact, a chamber piece for eight instrumentalists and is dedicated to the pianist E. Robert Schmitz. This represents the only work by this composer organised into multiple movements that lend a voice to solo instruments at the beginning of each part.

It is the third and last movement that the focus of the writing places particular emphasis on the double bass. The passage develops in the deep zone of the instrument which is approached as a comfort zone for the double bass and for double bass players this represents an expressive opportunity for a small, rare and peculiar solo. The greater difficulty stems from the rather unconventional interval spacing for the “tonal ears” of that period, nevertheless, difficult to attune and interpret, even nowadays. While the work may already feature in some books of orchestral excerpts, it appears here as an excerpt representative and important to a small and restricted group, almost as if chamber music, in which the timbral levity and the role of this narrative force the double bassist to take a position.

This may also represent the gateway piece for younger double bass players to enter the world of contemporary music.

É no terceiro e último andamento que o foco da sua escrita dá um relevo especial ao contrabaixo. A passagem desenvolve-se na zona grave do instrumento que é tida como zona confortável do contrabaixo, mas representa para o contrabaixista uma oportunidade expressiva de um pequeno, raro e peculiar solo. A maior dificuldade centra-se na sequência intervalar pouco convencional para os “ouvidos tonais” da época, contudo, de difícil afinação e interpretação, ainda nos dias de hoje. Embora possa já constar de alguns livros de excertos orquestrais, é selecionado aqui como excerto representativo e importante de um pequeno e restrito grupo, quase como música de câmara, onde a leveza tímbrica e o papel desta narrativa obrigam o contrabaixista a uma tomada de posição.

Poderá também constituir uma porta de entrada para os contrabaixistas mais jovens no mundo da música contemporânea.

Musical score for orchestra, Part III, measures 1-2. The score includes two staves. The top staff is in 3/4 time, Grave tempo, dynamic ff, with a melodic line featuring eighth-note patterns and grace notes. The bottom staff is in common time, dynamic p, with a bassoon line. Measure 1 ends with a fermata over the bassoon part. Measure 2 begins with a dynamic morendo over the bassoon line, followed by a solo section for the bassoon starting with a dynamic p.

Os comentários apresentados neste trabalho são ajudas para a interpretação e preparação da música contemporânea. Interessa sempre estar preparado para o essencial e, por essa razão, não são aqui entendidos como uma prescrição ou receita para ter sucesso. Digitações e métodos de organização rítmica não são soluções únicas, pois aquilo que funciona bem para mim pode não funcionar para outro contrabaixista. Outras abordagens poderão ser acrescentadas a esta e farão parte de um futuro próximo, pelo interesse em apresentar experiências e saberes em novas publicações.

Em anos vindouros, pretende-se abordar com um foco específico algumas obras para contrabaixo Solo que, pela sua dimensão e complexidade, saem fora do escopo deste trabalho e necessitarão de uma atenção particular. Ainda, abordar especificamente noutro trabalho os diferentes problemas da notação contemporânea possa ser também uma tarefa necessária e desafiante, se bem que hercúlea e de grande respeito.

The comments presented in this work are designed to assist in the interpretation and preparation of contemporary music. It is always worth being prepared for the essential and, for this reason, they are not here understood as any prescription or recipe for success. Finger placings and methods of rhythmic organisation are not unique solutions and what works well for me may not work for another double bassist. Other approaches may be added to these and will be part of a near future due to the interest in presenting experiences and learnings to new publications.

In the years to come, the objective is to cast a specific spotlight on some solo works for the double bass that, due to their dimension and complexity, fall beyond the scope of this work and need a particular level of attention. Furthermore, another work shall specifically approach the different problems with contemporary notation that also represents a necessary and challenging task when not Herculean and deserving of the greatest respect.

Bibliografia

Bibliography

- Adler, Samuel (1989). *The Study of Orchestration*, W. W. Norton, London.
- Aguiar, António (2012). *Forma e Memória na Improvisação*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Antunes, Jorge (1989). *Notação na Música Contemporânea*, Sistrum Edições Musicais, Brasília.
- Ashley, John (2022): *The Modern Double Bass, A compendium of extended techniques for double bass designed for composers and performers complete with audio and video examples*.
- Daniels, David (2015). *Orchestral Music*, Rowman & Littlefield Publishers.
- Dicionário Houassis da Língua Portuguesa, ed. Tema e Debates, Lisboa 2003.
- Dorin, Stéphane (2013). *Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain*. In P. Coulangeon e J. Duval (eds.), Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu, pp. 99–112. Paris: Éditions La Découverte.
- Dutilleux, H. (1994): notes in CD booklet “Dutilleux”, Ultima Series, London. 8573-88047-2
- Eco, Umberto (1976). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Fesh, Gil (2020). *Os Impasses da Música Contemporânea. Estudo qualitativo pluriperspetivado em contexto de ensemble*, Tese Doutoramento, FLUP.
- Globokar, Vinko (1970). *Reagir*, Musique en Jeu, 1. 70-77.
- Gümrükçüoğlu, Osman (2013). *A Critical look on George Benjamin's "At first Light (1982)*, M.Sc. final project, Istanbul Technical University Graduate School of Arts and Sciences.
- Henrique, Luis (1988). *Instrumentos Musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Machado, José (2002). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Peters, C. F., e Sohne, B. S. (1992). *Orchester Probespiel, Test Pieces for Orchestra Auditions - Kontrabass – Doublebass*, Editores Massmann /Reinke, Schott International.
- Petracchi, Francesco (1982), *Simplified Higher Technique for double bass*, York Edition.
- Piston., Walter (1969). *Orchestration*, Lowe and Brydone Printers Limited, London.
- Read, G. (1979). *Music Notation, a manual of modern practice*, Taplinger Publishing Co., Inc., New York.
- Strange, Patricia, Strange Allen, (2001). *The Contemporary Violin Extended Performance Techniques (The New Instrumentation)*, Scarecrow Press.

Editoras Musicais
Music Publishers

- Adams, John (1994). “*John Adams - Sinfonia de Câmara*”. Boosey & Hawkes.
- Benjamin, George (1982). “*At first Light*”, Faber Music Ltd.
- Christophe Bertrand (2002). “*Yet*”, Edizioni Suvini Zerboni – Milano.
- Carter, Elliot (2000). “*Asko Concerto*”, Boosey & Hawkes.
- Crumb, George (1968). “*Songs, Drones and Refrains of Death*”, Edition Peters, New York.
- Deutsch, Bernd (2013.) “*Dr. Futurity*”, Ed. Boosey & Hawkes.
- Dutilleux, Henry (1995). “*Les Citations*”, Editions Alphonse Leduc & Cie, Paris.
- Haas, Georg (2007). “*Remix*”, Universal Edition, Wien.
- Ligeti, Gyorgy (1967). *Concerto para Violoncelo e Orquestra*, Litolff/Peters, Frankfurt.
- Nunes, Emmanuel (2002). “*Tissures*”, Editions Jobert.
- Rzewski, Frederic (1972). “*Coming Together*”, Frog Peak (a composers’ collective).
- Saunders, Rebecca (2022). “*Wound*”, Edition Peters, Leipzig-London-New York.
- Scelsi, Giacinto (1984). “*Okanagon*”, Éditions Salabert, Paris, France.
- Varèse, Edgard (1924). “*Octandre*”, Casa Ricordi S.r.l – Milano.

Consulta online
Online consultations

- <https://dicionario.priberam.org>
[consultado em 14-12-2022]
- www.fabermusic.com/music/at-first-light-761
[consultado em 22/07/2022]
- www.allmusic.com/composition/okanagon-for-harp-tamtam-double-bass-mc0002446619?1658504869031
Mancini (2014), CD notes Booklet, Telos Music TLS 191.
[consultado em 22/07/2022]
- <https://www.rebeccasaunders.net>
[consultado em 3/01/2023]

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4971/coming-together>

[consultado em 20/09/2022]

www.gramophone.co.uk/review/ligeti-cello-concerto-piano-concerto

[consultado em 22/06/2022]

<https://www.boosey.com/cr/music/Bernd-Richard-Deutsch-Dr-Futurity/101345>

[consultado em 5/12/2022]

<http://www.christophebertrand.fr/en/bio.html>

[consultado em 5/12/2022]

<https://www.umwindorchestra.com/single-post/2017/02/02/edgard-var-c3-a8se-octandre>

[consultado em 20/09/2022]

<https://www.ashleyjohnlong.co.uk/>

[consultado em 22/06/2022]

