

Portamento como escolha estética na gravação histórica do *Andante do Concerto Op.3* de Serge Koussevitzky

Alfredo Ribeiro¹

UFMG/MESTRADO EM MÚSICA

SIMPOM: *Práticas Interpretativas*

Alfredo.ribeiros@gmail.com

Resumo: Estudo sobre a utilização do recurso interpretativo *portamento* na gravação histórica de 1929 do *Andante* (KOUSSEVITZKY; LUBOSHUTZ, 1929), que constitui o segundo movimento do *Concerto Op.3 para Contrabaixo e Orquestra* de Serge Koussevitzky. A análise espectrográfica sonora, amparada pela análise formal da partitura editada por WALTER (2000), permite compreender as escolhas estéticas feitas pelo compositor-intérprete. O cotejamento das ocorrências de três tipos de *portamento*, aqui nomeados de *portamento inicial (PI)*, *portamento com nota intermediária (PNI)* e *portamento conclusivo (PC)*, revela dados que apontam para uma utilização massiva deste efeito de articulação, prática hoje considerada ultrapassada ou de mau gosto (GREEN, 2005). O grande número de recorrências de *portamento* na Seção B do *Andante*, aliado a um significativo aumento do andamento, confere mais tensão e contraste com a *Seção A* e *Seção A'*, o que enfatiza e deixa mais claro para o ouvinte a forma ternária (ou forma canção). A análise espectrográfica revela uma predominância do terceiro tipo, o *portamento conclusivo*. As recorrências de *portamenti* em trechos equivalentes da forma (como repetições de frases e recapitulação de seções) apontam para um planejamento que contribui para uma unidade interpretativa de Koussevitzky em sua própria obra. Quanto à direção intervalar, nota-se um equilíbrio entre *portamenti* ascendentes e descendentes, equilíbrio que deu lugar, como se percebe nos dias de hoje, há um grande predomínio dos *portamenti* ascendentes. Uma comparação qualitativa entre as práticas de performance de Koussevitzky em 1929 e as práticas de performance consolidadas hoje entre os instrumentistas da família do violino mostra, por um lado, o abandono da variedade de tipos de *portamento* e, por outro, a continuidade e hegemonia do um estilo interpretativo no qual se prefere o *portamento* mais ascendente e mais discreto.

Palavras-chave: *Portamento*; Serge Koussevitzky; Análise espectrográfica; Práticas de performance.

Aesthetic Choices of Portamento in the Historical Recording of Serge Koussevitzky's *Andante*

Abstract: Study about the use of the interpretive resource of the *portamento* in the 1929 landmark double bass recording of *Andante* (KOUSSEVITZKY; LUBOSHUTZ, 1929), which is the second movement from Serge Koussevitzky's *Concerto Op.3* for Double bass

¹ Orientador – Fausto Borém. Agência de fomento – CAPES.

and Orchestra. The spectrographic sound analysis, sided by the formal analysis of the score, helps to understand the aesthetic choices of the composer-bassist. The pairing of the occurrences of three portamento types, here named inicial portamento (PI), portamento with intermediate note (PNI) and conclusive portamento (PC), yields data that point to a massive use of this articulation effect, a practice today considered out of fashion or of bad taste (GREEN, 2005). The great number of occurrences of portamenti in Section B, coupled with a significant increase of tempo, gives more tension and adds contrast to Section A and Section A' and thus emphasize the ternary form (the lied form). The spectrographic analysis reveals a predominance of the third type, the conclusive portamento. The recurrences of portamenti in equivalent passages of the form (such as repetitions of phrases and recapitulation of a section) point to a planned outline that gives unity to Koussevitzky rendition of his own work. About the portamenti direction, we can note a balance between ascending and descending portamenti, balance that was replaced, as can be seen these days by the predominance of ascending portamenti. A qualitative comparison between the performance practices by Koussevitzky in 1929 and that of instrumentalists of the violin today shows, on one hand, the abandonment of the variety of portamento types and, on the other, the continuity and hegemony of an interpretive style which favors the ascending and more discrete portamento.

Keywords: Portamento; Serge Koussevitzky; Spectrographic Analysis; Performance Practices.

1. Introdução

Frequentemente observamos práticas interpretativas comuns a um período musical influenciarem na performance do repertório de outros períodos. Intérpretes inseridos em um contexto musical são influenciados por diferentes fontes e referências interpretativas, contemporâneas e anteriores. As práticas interpretativas, que por sua vez são moldadas por influências filosóficas, sociais e artísticas (LAWSON, 1999), são em partes acumuladas com o passar do tempo, ou podem cair em desuso. Como forma de resgatar as práticas interpretativas inerentes a um período específico, são úteis ferramentas como a análise de partituras, tratados e documentos que contextualizem o cenário artístico daquela época. Nos repertórios a partir da primeira metade do século XX, contamos com o que, talvez, seja a mais sólida fonte de informações sobre práticas interpretativas: a análise de música gravada (COOK, 2013, 2014; FANG, 2008; SOLOMON, 2012). Robert Philip (1992) afirma que "As gravações tem preservado a prática geral da performance de um determinado período em grandes detalhes, e estes detalhes incluem hábitos que são, em sua totalidade, raramente mencionados em documentos". Este significativo passo da musicologia fazendo interface com a performance musical já apresenta resultados no Brasil a partir de novas ferramentas e procedimentos metodológicos (BORÉM, 2014).

Nas gravações da primeira metade do século XX, percebe-se a predominância da estética romântica de interpretação, mesmo em composições dos períodos barroco e clássico.

É neste período que encontramos o objeto de estudo deste trabalho: o segundo movimento (*Andante*) do *Concerto Op.3 para Contrabaixo e Orquestra* de Serge Koussevitzky², sendo interpretado pelo próprio compositor em uma gravação feita em 1929 (KOUSSEVITZKY; LUBOSHUTZ, 1929), de grande relevância histórica.

Serge Koussevitzky (1874-1951) nasceu na Rússia onde foi um importante contrabaixista virtuose na primeira fase de sua carreira artística (BURGHAUSEN, 1992). Koussevitzky, em um segundo momento, deixou a carreira de instrumentista de lado para se dedicar exclusivamente à regência e direção musical. Durante esta segunda fase de sua carreira, ocupou o cargo de Diretor Musical e regente principal da Orquestra Sinfônica de Boston, EUA, vindo a ser reconhecido como um dos mais importantes maestros do século XX (LOURIE, 1931). Koussevitzky era um grande admirador do canto lírico. Segundo sua viúva, Olga Koussevitzky (1969): “... ouvindo os grandes cantores de sua época, tentando imitar sua arte vocal, ele não estava meramente tocando um instrumento de cordas, ele estava cantando através da voz do contrabaixo”. As preferências musicais do compositor-intérprete pelo canto lírico se refletem na sua utilização dos *portamenti*³. Assim, este trabalho tem como objetivo compreender as escolhas de Koussevitzky na realização dos *portamenti* e prover informações quantitativas quanto a aplicação deste recurso na gravação histórica do *Andante* do *Concerto Op.3 para Contrabaixo e orquestra*.

Metodologicamente, este trabalho recorre à análise espectral da gravação de 1929. Para isso, foi utilizado o *software* Adobe Audition™ CC 6.0 (ADOBE SYSTEMS, 2013). Através de medições manuais⁴, esta análise teve como foco 4 diferentes pontos: (1) A tipologia dos *portamenti*, (2) a quantificação do segmento da nota musical ocupada por eles, (3) a existência ou não de notas intermediárias articuladas no trajeto dos *portamenti* e (4) o número de ocorrências deste recurso na gravação. Uma comparação dos resultados extraídos da análise espectrográfica com uma análise formal da edição de David Walter (2000) do *Andante* do *Concerto Op.3*, tornou possível estabelecer um paralelo entre o uso dos *portamenti* em função dos elementos formais (seções, frases, motivos, cadências etc.).

² O Concerto para Contrabaixo e Orquestra Op.3 de Koussevitzky foi escrito em 1903 e estreado em 1905 pela Filarmonica de Moscou, sendo o próprio compositor o solista.

³ No presente estudo, portamento é a conexão entre duas notas, passando-se de maneira audível pelas frequências intermediárias, podendo agregar nuances afetivas (HARRIS, 2011; LEECH-WILKINSON, 2007; STOWELL, 2012).

⁴ As medições manuais foram adotadas como padrão para este trabalho devido à alta incidência de ruídos provenientes dos processos de gravação, reprodução e remasterização, o que torna as medições automáticas não aplicáveis.

2. Portamento

Koussevitzky utiliza 67 *portamenti* no decorrer de sua gravação do *Andante* do *Op.3*. Isso representa uma utilização do recurso em 17% das notas tocadas pelo contrabaixo. A somatória das durações das notas que contem *portamenti* ao longo da gravação (que dura 06:34) é de 1:05 (um minuto e cinco segundos). Dessa duração, 20 segundos são *portamenti*, ou seja, os *portamenti* ocupam 31% do total das notas onde ocorrem. Essa alta incidência de *portamenti* torna seu estilo de performance distante da estética de neutralidade que marcou o estilo do pós-guerras na performance erudita vocal (LEECH-WILKINSON, 2007) e que, por influência direta, chegou às cordas orquestrais. Isso explica porque o estilo de Koussevitzky é percebido entre a maioria dos músicos de hoje como exagerado, de mau gosto ou fora de moda (GREEN, 2005). Dos 67 *portamenti*, 36 são ascendentes e 31 descendentes, o que mostra um equilíbrio na sua utilização e sugere uma familiaridade com essa prática e suas intenções.

Na gravação, Koussevitzky não se limita a um tipo de *portamento* somente, mas utiliza esse recurso de forma variada, recorrendo a três categorias. Os tipos de *portamento* foram categorizados de acordo com dois aspectos: seu ponto de início em relação à nota de origem e a presença de uma nota musical audível entre as notas inicial e final do *portamento*. Essa tipologia, que é proposta nessa pesquisa, denomina três categorias: (1) ***portamento inicial (PI)***, que ocorre imediatamente ou na primeira metade da nota de origem e se estabiliza ao atingir a nota de chegada – (2) ***portamento conclusivo (PC)***, que tem seu início nos momentos finais da nota de origem e se estabiliza ao atingir a nota de chegada – (3) ***portamento com nota intermediária (PNI)***, que pode acontecer em qualquer momento da nota de origem, porém com uma clara articulação entre os pontos de origem e de chegada, normalmente decorrente da troca de dedilhado e envolvendo intervalos maiores.

O esquema da Fig.1 expõe visualmente o uso de cada um dos três tipos de *portamenti* na gravação do *Andante* do *Op.3*, sua distribuição e suas direções em cada uma das três seções formais. As informações inerentes a essa distribuição serão expostas nas próximas subseções.

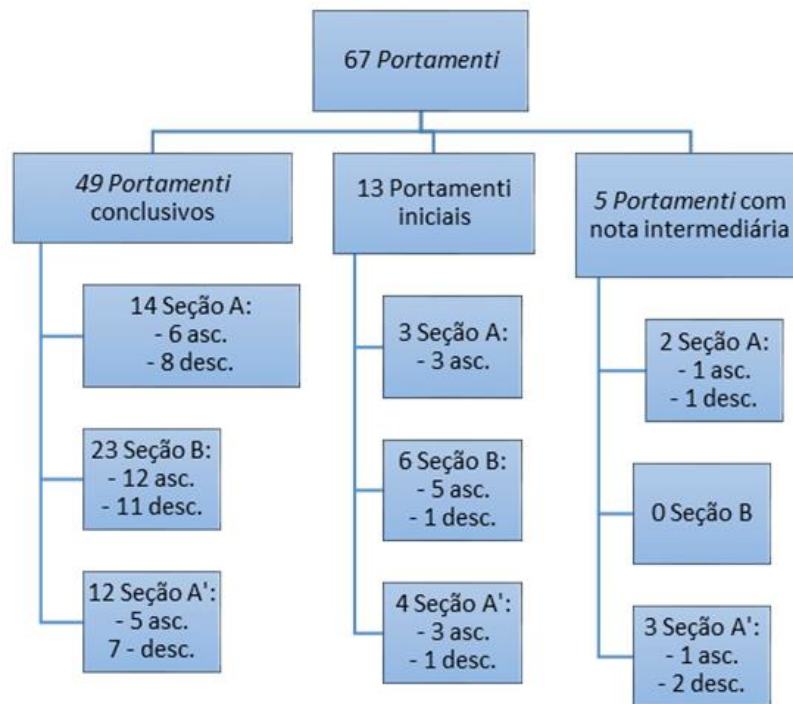


Fig.1: Organograma com cotejamento dos tipos e incidências dos três tipos de *portamento* utilizados por Koussevitzky na gravação de 1929.

2.1. Tipos de *portamento* na gravação do Op.3

2.1.1. *Portamento* inicial (PI)

Os diferentes tipos de *portamento* produzem diferentes resultados e efeitos sonoros na gravação de 1929. É possível afirmar que o *portamento* mais audível (menos discreto) seja o **PI**. Este tipo de *portamento* ocupa toda ou a maior parte da nota de origem, conseqüentemente tendo o trajeto mais longo. Isso resulta em uma transição sonora mais evidente entre as notas, já que o ouvinte é exposto ao efeito do *portamento* por mais tempo.

O dedilhado utilizado por Koussevitzky nos **PI** não consta na edição estudada (como em nenhuma outra), mas provavelmente consiste no uso de apenas um dedo. Possivelmente o compositor-intérprete realiza o *portamento* e a nota subsequente sem que ocorra uma troca de dedilhado. Esta hipótese se sustenta no fato de que a troca de dedos durante o *portamento*, poderia gerar uma interrupção no som, fazendo com que o *portamento* se tornasse menos fluido.

Na *Seção A*, o **PI** é utilizado 3 vezes⁵ nos registros médio e agudo do contrabaixo. Nos c.8 e c.15, o *portamento* é aplicado para cobrir um intervalo de terça menor (Si₃ a Ré₄) e no c.23, para cobrir uma sétima menor (Sol₂ a Fá₃). Apesar de todos os três **PI** da *Seção A*

⁵ Na *Seção A*, Koussevitzky utiliza o **PI** nos c.8 [em 00:33,96], c.15 [em 01:02,36] e c.23 [em 01:35,36].

incidirem sobre colcheias, existe um aumento gradual em suas durações. O *portamento* do c.8 tem duração de 260 milissegundos, o do c.15, de 350 milissegundos e o do c.23 ocupa 490 milissegundos. Essa progressão das durações dos *portamenti* no decorrer da construção da frase musical, evidencia uma ênfase auditiva e levanta a hipótese de que Koussevitzky utiliza este recurso de forma consciente como forma de aumentar a tensão na *Seção A*.

Na *Seção B*, os *PI* são realizados 6 vezes⁶. Nos c.34 e c.37 (Fig.2), Koussevitzky utiliza o recurso em momentos semelhantes de frases subsequentes. É possível observar, unindo as análises espectrográfica e auditiva, que o uso do recurso interpretativo contribui na construção do clímax destas duas frases musicais, uma vez que os *portamenti* iniciais são aplicados justamente nos pontos culminantes destas, sendo que o mesmo acontece no c.41.

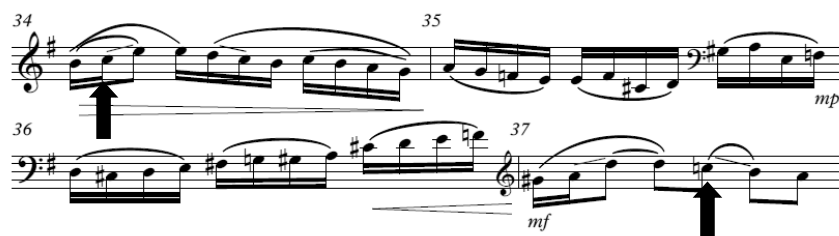


Fig. 2: Utilização planejada do portamento por Koussevitzky em trechos equivalentes (c.34 e c.37) da linha melódica na gravação de 1929.

Nos c.42 e c.43, o *PI* é utilizado três vezes de forma mais enérgica e perceptível. Neste ponto, somente o trecho mediano do *portamento* pode ser ouvido, pois o ataque da nota de origem não é perceptível auditivamente. Podemos hipotetizar uma explicação técnica para este resultado. Neste trecho, os 6 grupos de 3 colcheias em quiálteras (c.42-44) são executados com a duração de 6 segundos, sendo que os 3 primeiros grupos correspondem à técnica avançada no contrabaixo de realizar oitavas paralelas sequenciadas em graus conjuntos (Ré₃-Ré₄, Mi₃-Mi₄, Fá₃-Fá₄, mostradas na Fig.3). Como o tempo para realização do trecho é muito curto, Koussevitzky provavelmente tirou a ênfase do ataque de cada nota mais grave das oitavas paralelas (Ré₃, Mi₃ e Fá₃) para valorizar a condução melódica da frase (Ré₄-Mi₄, Mi₄-Fá₄, Fá₄-Mi₄, Mi₄-Lá₃), tornando o *portamento* mais perceptível.

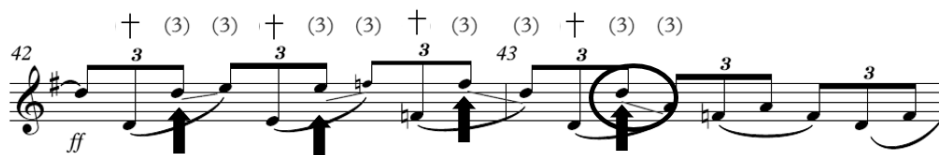


Fig. 3: Trecho da gravação de 1929 do *Andante* (c.42-43), no qual Koussevitzky suaviza o ataque das oitavas paralelas (Ré₃-Ré₄, Mi₃-Mi₄, Fá₃-Fá₄) para dar ênfase na condução melódica (Ré₄-Mi₄, Mi₄-Fá₄, Fá₄-Mi₄, Mi₄-Lá₃) com a utilização de *portamenti*.

⁶ Na *Seção B*, Koussevitzky utiliza o *PI* nos c.34 [em 02:12,58], c.37 [em 02:20,45], c.41 [em 02:32,33], c.42 [em 02:34,51 e 02:34,99] e c.43 [em 02:36,61].

Além da questão do tempo hábil para a realização do trecho, o dedilhado pode ter exercido influência nessa realização. A forma de mão esquerda de Koussevitzky provavelmente ficou em uma posição fixa na execução das oitavas, com o polegar articulando as notas mais graves e um outro dedo (provavelmente o dedo 3 ou, menos provavelmente, o dedo 2) a escolha do compositor-intérprete articulando as notas agudas.

Na *Seção A'*, que é praticamente uma recapitulação literal da *Seção A*, Koussevitzky toca 4 notas com *PI*⁷. Uma comparação entre estes trechos de melodia idêntica nas duas seções nos mostra escolhas similares de Koussevitzky na utilização dos *PI*. Porém, apesar desta similaridade entre trechos correspondentes, existe uma divergência. Koussevitzky substitui o *PI* no c.8 da *Seção A* por um *portamento com nota intermediária (PNI)* na sua recapitulação (c.74 da *Seção A'*). Uma hipótese para esta substituição será mostrada mais à frente, quando tratarmos, do *portamento com nota intermediária*.

2.1.2. *Portamento conclusivo (PC)*

O *portamento conclusivo (PC)* é o tipo de *portamento* mais utilizado por Koussevitzky no *Andante* do Op.3. São 49 ocorrências, sendo 23 ascendentes e 25 descendentes. Provavelmente essa predileção de Koussevitzky pelo *PC* se deve a este ter um resultado auditivo mais discreto, se comparado ao *PI*. O que torna o *PC* mais discreto é o fato de que Koussevitzky o inicia somente nos momentos finais da nota de origem, fazendo com que este soe como uma ligação mais discreta entre as duas notas. Como este dura menos tempo, torna-se menos audível. Apesar dos resultados auditivos do *PC* serem muito semelhantes entre si, não é possível hipotetizar as escolhas de dedilhado utilizadas por Koussevitzky, uma vez que poderiam ser executados por qualquer dedo. Também não é possível identificar, na gravação do *Andante*, um padrão na realização dos *PC* em função da forma musical.

Na *Seção A*, Koussevitzky utiliza o *PC* 14 vezes⁸. A direção destes *portamenti*, como exposto anteriormente, mostra variedade, sendo 6 ascendentes e 8 descendentes. Estes *portamenti* são aplicados sobre intervalos que variam de uma 2ª menor a uma 4ª justa, não sugerindo que exista uma relação entre uso do recurso interpretativo e seus problemas técnicos de realização por parte de Koussevitzky em saltos melódicos específico no contrabaixo.

⁷ Na *Seção A'*, Koussevitzky utiliza o *PI* nos c.70 [em 04:16,61], c.81 [em 05:00,09], c.87 [em 05:24,51] e c.89 [em 05:33,04].

⁸ Na *Seção A*, Koussevitzky utiliza o *PCs* nos c.5 [em 00:20,85 e 00:22,47], c.7 [em 00:28,36], c.8 [em 00:32,88], c.9 [em 00:36,00 e em 00:38,30], c.11 [em 00:46,71], c.13 [em 00:54,19], c.17 [em 01:07,38, 01:08,78 e 01:10,34], c.21 [em 01:26,77], c.23 [em 01:32,85] e c.25 [em 01:46,00].

A maior concentração dos **PC** se encontra na *Seção B* (23 vezes⁹). Apenas 7 deles ocorrem na parte ritmicamente mais movimentada da *Seção B* (c.34-45). Todos os outros 16 *portamenti* deste tipo ocorrem no trecho ritmicamente mais relaxado (c.46-65). Mais uma vez o **PC** é usado em diferentes intervalos, indo de uma 2ª menor a uma 7ª menor. Isso deixa claro a relação dos *portamenti* com a expressividade e fluência melódica, além de reforçar a opinião da viúva do compositor-intérprete sobre a grande influência da música vocal em sua interpretação e estilo composicional.

Na *Seção A'*, Koussevitzky realiza 12 **PC**¹⁰ com resultados auditivos e interpretativos semelhantes aos da *Seção A*. Uma comparação dos **PCs** entre a *Seção A* e a *Seção A'* revela similaridade e coerência, porém 4 divergências foram encontradas. No terceiro tempo do c.11, na *Seção A*, um **PC** é utilizado na nota Dó₄, já no seu compasso correspondente da *Seção A'* (c.77) um **PNI** é utilizado. O mesmo acontece no terceiro tempo do c.21, onde um **PC** é executado sobre a nota Lá₃ e em seu compasso correspondente da *Seção A'* (c.87), um **PI** é utilizado em substituição. No segundo tempo do c.85, na *Seção A'*, um **PC** é utilizado na nota Mi₄, já no seu compasso correspondente da *Seção A* (c.19), Koussevitzky não utiliza *portamento* algum. Existe uma diferença entre compassos equivalentes c.22 e c.98 quanto à utilização dos *portamenti*. No c.22, o **PC** é utilizado na segunda metade do primeiro tempo, enquanto que no c.89, ocorre na segunda metade do segundo tempo. Entretanto, as divergências não se mostram suficientes a ponto de tornarem as seções A e A' contrastantes entre si. Também não é possível afirmar esta disparidade resulta de um problema técnico. De toda maneira, as similaridades são muito mais proeminentes que as divergências.

2.1.3. *Portamento com nota intermediária (PNI)*

O tipo de *portamento* mais controverso da gravação do *Andante* do *Op.3* é o **PNI**. Este tipo se encontra em um meio termo entre o *portamento inicial* (menos discreto) e o *portamento conclusivo* (mais discreto). A análise espectrográfica permite levantar a hipótese de que o **PNI** sejam, na verdade, um **PI** ou um **PC** malsucedido do ponto de vista técnico.

⁹ Na *Seção B*, Koussevitzky utiliza o **PCs** nos c.34 [em 02:14,47], c.37 [em 02:22,06], c.39 [em 02:28,24], c.40 [em 02:29,76], c.42 [em 02:35,96], c.44 [em 02:39,46 e 02:40,66], c.46 [em 02:46,78 e 02:48,83], c.47 [em 02:50,66], c.48 [em 02:55,44], c.49 [em 03:02,64], c.50 [em 03:06,29], c.51 [em 03:09,61 e 03:11,47], c.54 [em 03:23,46], c.56 [em 03:29,66], c.57 [em 03:32,89], c.59 [em 03:38,29], c.60 [em 03:43,36], c.61 [em 03:45,85], c.63 [em 03:51,71] e c.64 [em 03:55,47].

¹⁰ Na *Seção A'*, Koussevitzky utiliza o **PCs** nos c.71 [em 04:18,90 e 04:20,43], c.73 [em 04:26,63], c.74 [em 04:30,73], c.75 [em 04:33,79 e 04:36,22], c.79 [em 04:52,27], c.83 [em 05:04,30, 05:06,45 e 05:07,81], c.85 [em 05:14,81] e c.89 [em 05:31,98].

Isso poderia ocorrer por uma deficiência do compositor-intérprete como instrumentista, que já há muitos anos antes de 1929, havia abandonado o contrabaixo como principal atividade artística. Outra possível explicação resultaria da escolha de dedilhados, possibilidade que não representa necessariamente uma deficiência técnica. Uma troca do dedo que aperta a corda por outro dedo durante o percurso de um *portamento* muito possivelmente resulta na articulação de uma nota intermediária.

Na *Seção A*, apenas 2 *PNI* são realizados¹¹. Na Fig.4, podemos observar uma nota intermediária (aproximadamente um Dó₄) que foi articulada por Koussevitzky no c.4, durante o *portamento* entre as notas Si₃ e Ré₄. Esta nota intermediária é provavelmente fruto da troca de dedilhado durante o *portamento*.

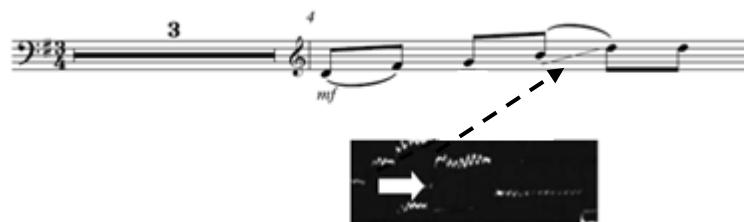


Fig. 4: Um *portamento* com nota intermediária realizado por Koussevitzky na frase inicial (c.4) na gravação de 1929 de seu *Andante*. Na *Seção B* não foi encontrada nenhuma ocorrência deste tipo de *portamenti*.

Uma comparação entre o c.4 da *Seção A* e o c.70 da *Seção A'* (que são equivalentes do ponto de vista formal) reforça a ideia de que os *PNI* são resultantes de problemas técnicos. De fato, o *PNI* do c.4 não se repete no c.70. Ao contrário, Koussevitzky faz um *PI*, disparidade que parece indicar um problema técnico na primeira instância. Além deste *PNI* no c.4, Koussevitzky realiza somente mais dois *PNI*. No c.74 da *Seção A'*, o *PNI* corresponde ao *PNI* no trecho equivalente da *Seção A* (c.8). O único trecho em que o uso do *PNI* coincide entre as seções *A* e *A'*, acontece entre os c.19 (terceiro tempo, nota Dó₄) e c.85.

Notas conclusivas

A estreita relação de Koussevitzky com o *portamento* fica bastante clara e pode ser percebida pela diversificada utilização do recurso na gravação do *Andante* do *Concerto Op.3*. O compositor-intérprete não se limita a apenas um tipo de *portamento*, como percebemos na maioria dos estilos interpretativos de hoje. Da mesma maneira, ele não se restringe a utilizar o *portamento* em um registro específico do contrabaixo. A análise espectrográfica sugere que o uso deste recurso interpretativo no *Andante* tenha sido

¹¹ Na *Seção A*, Koussevitzky utiliza o *PNI* nos c.4 [em 00:18,48] e c.19 [em 01:18,81].

estruturado e planejado em função da expressividade musical. A hipótese deste planejamento se sustenta essencialmente por 3 fatores. O primeiro fator é a usabilidade dos *portamenti* em função do seu resultado auditivo. Os três diferentes tipos de *portamento* são distribuídos por Koussevitzky de acordo com seus efeitos auditivos: o **PC**, mais discreto, é o mais utilizado; o **PI**, mais evidente, ocorre consideravelmente menos que o **PC**. O **PNI** ocorre muito menos ainda, apenas 5 vezes. Entretanto, sua utilização levanta dúvidas quanto à intenção de sua aplicação. Os resultados não permitem afirmar que estes tenham sido realizados intencionalmente ou se, na verdade, refletem tentativas frustradas de aplicar um dos dois outros tipos de *portamenti* (**PI** ou **PC**). O segundo fator é o equilíbrio nas direções dos *portamenti*. A diferença de apenas 4% entre *portamenti* ascendentes e descendentes evidencia o equilíbrio nas escolhas das direções, minimizando a hipótese de que estes poderiam ser consequências de problemas técnicos. O terceiro fator é a coerência na utilização dos *portamenti* em trechos melodicamente idênticos. Um emparelhamento dos trechos de melodia idêntica das *Seções A* e *A'* revela escolhas semelhantes no uso dos *portamenti*, onde, na maioria das notas correspondentes, o mesmo tipo de *portamento* é aplicado. Comparativamente, a *Seção B* tem quase o dobro do número de *portamenti* da *Seção A* ou da *Seção A'*. Os fatores determinantes para isso são o fluxo rítmico mais intenso e caráter enérgico da *Seção B*, fatos que podem ser relacionados com a necessidade de imprimir tensão ao caráter pretendido por Koussevitzky ou, ainda, às dificuldades técnicas nas mudanças de posição devido ao andamento mais rápido que ele, como compositor (em 1906) não anotou na partitura, mas que, como instrumentista (em 1929), se impôs.

Referências

- BORÉM, F. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). 2014.
- BURGHAUSEN, I. Serge Koussevitzky An Historical Portrait for the Occasion of the Fortieth Anniversary of his Death. *International Society of BASSISTS*, v. 18, n. 2, p. 16–28, 1992.
- COOK, N. *Beyond the score: music as performance*. Oxford University Press., 2013.
- COOK, N. *Beyond the Score: Music as Performance*. [s.l.] Oxford University Press, 2014.

- FANG, H.-C. *The Twentieth-Century Revolution in String Playing as Reflected in the Changing Performing Practices of Viola Players from Joseph Joachim to the Present Day: A Practice-Based Study*. [s.l.] The University of Leeds, 2008.
- GREEN, B. ABE LUBOFF: A Tribute To Abe Luboff. *The Bass Line*, p. 1–16, 2005.
- HARRIS, E. T. Cercar della nota in Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05292>>. Acesso em: 8 out. 2014.
- KOUSSEVITZKY, S.; LUBOSHUTZ, P. THE COMPLETE DOUBLE BASS RECORDINGS, EARLY RECORDINGS WITH THE BOSTON SYMPHONY. RCA Victor; Biddulph Recordings, 1929. Disponível em: <<http://www.amazon.com/Koussevitzky-Complete-Double-Recordings-Symphony/dp/B0000071FK>>. Acesso em: 23 out. 2014
- LAWSON, C. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. [s.l.] Cambridge University Press, 1999. v. 11
- LEECH-WILKINSON, D. Portamento e significado musical. *Per Musi*, n. 15, p. 7–25, 2007.
- LOURIE, A. *Sergei Koussevitzky and His Epoch*. [s.l: s.n.].
- OLGA, K. THE BASS Sound Post. *The Bass Sound Post*, v. 2, n. 5, p. 29, 1969.
- PHILIP, R. *Early recordings and musical style*. [s.l: s.n.].
- SOLOMON, T. *Theory and Method in Popular Music Analysis: Text and Meaning*. Studia Musicologica Norvegica, v. 37, n. 01, p. 86–108, 12 nov. 2012.
- STOWELL, R. Portamento (ii) in Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53856>>. Acesso em: 8 out. 2014.
- SYSTEMS, A. Adobe Audition CC 6.0, 2013. Disponível em: <<https://creative.adobe.com/pt/products/audition>>
- WALTER, D. *Serge Koussevitzky - Concerto for Double Bass and Orchestra op.3*. Nova YorkLiben Music Publishers, , 2000.