

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Taís Maria de Moura Gomes

***CANÇÃO E DANSA DE RADAMÉS GNATTALI: práticas de performance em
gravações, edição de performance e proposta pedagógica***

Belo Horizonte

2025

Taís Maria de Moura Gomes

CANÇÃO E DANSA DE RADAMÉS GNATTALI: práticas de performance em gravações, edição de performance e proposta pedagógica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte

2025

Gomes, Taís Maria de Moura.

G633c Canção e dança de Radamés Gnattali [recurso eletrônico] : práticas de performance em gravações, edição de performance e proposta pedagógica / Taís Maria de Moura Gomes. - 2025.

1 recurso online (173 f.; il. color.) : pdf.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f. 95-99.

1. Música - Teses. 2. Música para contrabaixo e piano. 3. Performance musical. 4. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 5. Edição musical. I. Borém, Fausto, 1960-. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Tese defendida pela aluna Taís Maria de Moura Gomes, em 25 de setembro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Valdir Claudino
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Érico Oliveira Fonseca
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Elise Barbara Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Leonardo Lopes
Orquestra Sinfônica de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Lopes, Usuário Externo**, em 01/10/2025, às 18:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elise Barbara Pittenger, Professora do Magistério Superior**, em 02/10/2025, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do**



Magistério Superior, em 03/10/2025, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valdir Claudino, Músico**, em 03/10/2025, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Érico Oliveira Fonseca, Usuário Externo**, em 14/10/2025, às 13:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4586110** e o código CRC **91AE0476**.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fausto Borém, pela orientação atenta e generosa, e por compartilhar seu vasto conhecimento como pesquisador e músico, que tanto contribuíram para o meu crescimento ao longo destes anos de doutoramento.

Aos membros da banca examinadora, Valdir Claudino, Elise Pittenger, Érico Fonseca, Leonardo Lopes e Alfredo Ribeiro, pelo olhar criterioso, pelas valiosas observações e pelas contribuições que enriqueceram este trabalho.

Ao Neto Bellotto, pelo companheirismo, pelas trocas musicais e pelas opiniões sempre sensíveis, que impulsionaram meu amadurecimento artístico ao longo destes anos.

À Valéria Gazire, pela parceria e pela busca conjunta de uma interpretação para a Canção e Dansa.

Ao André Pédico, pela musicalidade e pela inspiração nas experiências compartilhadas nas obras de Oswald e Glière.

À minha família, pelo suporte constante, pelo incentivo e pela confiança em todas as etapas da minha formação e carreira como musicista. À minha filha, pela inspiração.

Aos meus alunos, por serem uma fonte contínua de reflexão, aprendizado e questionamento sobre o ato de tocar e ensinar o contrabaixo.

RESUMO

Esta pesquisa investiga práticas de performance na obra *Canção e Dansa* para contrabaixo e piano, de Radamés Gnattali (1906-1988), a partir de três estudos de caso fundamentados em seis fontes primárias: três partituras (Gnattali, 1934, 1982, 1985) e três gravações de áudio (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019). A metodologia compreendeu: (1) revisão bibliográfica sobre a biografia e o estilo composicional do autor; (2) análise formal e estilística da obra; (3) estudo piloto com análise espectral quantitativa e qualitativa de realização rítmica, *timing* e dinâmicas na gravação de Santoro (Gomes e Borém, 2023), seguido de comparação com as gravações de Masciadri e Frate; (4) estudo filológico das partituras e elaboração de uma Edição de Performance (EdiP) (Borém, 2015) fundamentada em elementos do aboio, da marcha carnavalesca, do *jazz* e da música impressionista; (5) estudo exploratório para definição de dedilhados, arcadas, dinâmicas e efeitos instrumentais diversos, culminando na elaboração da EdiP da obra; (6) proposta pedagógica com exercícios voltados à performance e ao ensino da obra. A análise das gravações evidenciou coincidências performáticas nos parâmetros tempo e dinâmicas, bem como influência mútua entre esses parâmetros, de modo que alterações no tempo repercutem nas dinâmicas e vice-versa. O parâmetro Tempo mostrou-se fiel as indicações do compositor, enquanto as diferenças interpretativas concentram-se em aspectos ligados à expressividade, como fraseado, articulação, timbre e uso de efeitos instrumentais. As dinâmicas, embora coerentes, podem ser revistas dos pontos de vista interpretativo, e os aspectos expressivos podem ser mais explorados, ampliando o potencial comunicativo da obra. Esta pesquisa oferece contribuições inéditas para a interpretação e o ensino de *Canção e Dansa*, articulando análise musicológica, filologia musical e prática instrumental.

Palavras-Chave: Canção e Dansa de Radamés Gnattali; música brasileira para contrabaixo; escrita idiomática para contrabaixo; análise espectral de música; gêneros musicais; edição de performance; pedagogia da Performance Musical.

ABSTRACT

This research investigates performance practices in *Canção e Dansa* for double bass and piano, by Radamés Gnattali (1906–1988), based on three case studies and six primary sources: three scores (Gnattali, 1934, 1982, 1985) and three audio recordings (Santoro & Hack, 1982; Masciadri & Frazão, 2017; Frate & Bravo, 2019). The methodology comprised: (1) a literature review on the composer's biography and compositional style; (2) a formal and stylistic analysis of the work; (3) a pilot study with quantitative and qualitative spectrographic analysis of rhythmic execution, timing, and dynamics in Santoro's recording (Gomes & Borém, 2023), followed by a comparative analysis with the recordings by Masciadri and Frate; (4) a philological study of the scores and the preparation of a Performance Edition (EdiP) (Borém, 2015) based on elements of abôio, carnival march, jazz, and impressionist music; (5) an exploratory study to define fingerings, bowings, dynamics, and various instrumental effects, employing both traditional and extended techniques, culminating in the elaboration of the work's EdiP; and (6) a pedagogical proposal with exercises aimed at the performance and teaching of the work. The analysis of the recordings revealed performative coincidences in the parameters of time and dynamics, as well as a mutual influence between these parameters, in which variations in tempo directly affected dynamic shaping and vice versa. The tempo parameter proved faithful to the composer's indications, while interpretative differences were found mainly in expressive aspects such as articulation, timbre, and the use of instrumental effects. Although dynamic choices were coherent, they may be reexamined from an interpretative perspective, and expressive aspects may be further explored to enhance the work's communicative potential. As a result of the recording analysis, a Performance Edition (EdiP) of the piece was developed, followed by pedagogical exercises designed to assist the study and performance process. This research provides original contributions to the understanding, interpretation, and teaching of *Canção e Dansa*, integrating musicological analysis, musical philology, and performance practice.

Keywords: *Canção e Dansa* by Radamés Gnattali; brazilian music for double bass; idiomatic writing for double bass; spectrographic music analysis; musical genres; performance edition; musical performance pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
JUSTIFICATIVA	13
OBJETIVOS	15
FONTES DE PESQUISA	16
METODOLOGIA	16
CAPÍTULO 1 – A <i>CANÇÃO E DANSA</i> DE RADAMÉS GNATTALI	19
1.1 O estilo composicional de Radamés Gnattali	20
1.2 Características estruturais da <i>Canção e Dança</i>	22
1.2.1 Elementos nacionalistas	22
1.2.2 Estrutura formal	24
1.2.3 Aspectos idiomáticos.....	27
CAPÍTULO 2 – AS PERFORMANCES DA <i>CANÇÃO</i>	29
2.1 A <i>Canção</i> de Sandrino Santoro	29
2.1.1 Aspectos temporais.....	29
2.1.2 Dinâmicas.....	33
2.2 A <i>Canção</i> de Milton Masciadri	34
2.2.1 Aspectos temporais.....	35
2.2.2 Dinâmica	37
2.3 A <i>Canção</i> de Vinícius Frate	38
2.3.1 Aspectos temporais.....	39
2.3.2 Dinâmica	42
2.4 Comparação entre as performances de <i>Canção</i>	43
CAPÍTULO 3 – AS PERFORMANCES DA <i>DANSA</i>	47
3.1 A <i>Dansa</i> de Sandrino Santoro	47
3.1.1 Aspectos temporais.....	47
3.1.2 Dinâmicas.....	53
3.2 A <i>Dansa</i> de Milton Masciadri	56
3.2.1 Aspectos temporais.....	56
3.2.2 Dinâmica	59

3.3 A <i>Dansa</i> de Vinicius Frate.....	61
3.3.1 Aspectos temporais.....	61
3.3.2 Dinâmica	66
3.4 Comparação entre as três performances de <i>Dansa</i>	68
3.5 Avaliação crítica das três performances de <i>Canção e Dansa</i>	72
 CAPÍTULO 4 – PROPOSTA PARA A PERFORMANCE DA <i>CANÇÃO E DANSA</i>	 77
4.1 EdiP de <i>Canção e Dansa</i>	77
4.2 Proposta Pedagógica	80
4.2.1 Proposta pedagógica para o estudo da <i>Canção</i>	81
4.2.2.1 Desenvolvimento e controle do <i>vibrato</i> :	82
4.2.1.2 Execução expressiva de portamentos	83
4.2.2.3 Domínio dos golpes <i>détaché</i> e <i>portato</i>	83
4.2.2 Proposta pedagógica para o estudo da <i>Dansa</i>	84
4.2.2.1 Execução de mudanças graduais de registro: dedilhados e arcadas	85
4.2.2.2 Qualidade na emissão de harmônicos naturais	87
4.2.2.3 Agilidade nas mudanças de posição	90
4.2.2.4 Execução do <i>pizzicato</i> com articulação de <i>jazz</i>	91
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
REFERÊNCIAS DE PARTITURA	98
REFERÊNCIAS DE ÁUDIO	98
APÊNDICE	100
LISTA DE ANEXOS	129

INTRODUÇÃO

A obra *Canção e Dansa*¹ de Radamés Gnattali (1934) é umas das mais emblemáticas obras do repertório brasileiro original para contrabaixo na história da música brasileira e, provavelmente, a peça mais tocada. Essa pesquisa foi motivada pelo meu interesse em aprofundar o conhecimento sobre esse objeto, em busca de uma performance bem fundamentada. A peça apresenta um estilo híbrido entre a música de concerto e diversos gêneros da música popular. Radamés Gnattali, profundo conhecedor de ambos os universos, estruturou sua composição com base em aspectos nacionalistas, como o aboio do sertão brasileiro, o modalismo da música nordestina e a rítmica de marcha carnavalesca, além de influências cosmopolitas, como as harmonias sofisticadas do *jazz* e a exploração tímbrica da música impressionista². Esses elementos se manifestam por meio dos títulos dos movimentos, das indicações de andamento, das notações de expressão musical na partitura, bem como da harmonia e da rítmica.

Minha experiência com essa obra começou em audições e concursos para contrabaixo, nos quais a escolhi como opção de música brasileira. Posteriormente, incluí a *Canção e Dansa* em diversos recitais, considerando essencial a divulgação dessa obra composta por um músico da envergadura de Gnattali.

Durante meu tempo como Primeira Contrabaixista da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo (2014-2023) e, a partir de 2024, como Assistente Principal da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, participei esporadicamente do grupo de pesquisa PPPMus (“Pérolas e “Pepinos” da Performance Musical”), coordenado pelo Prof. Fausto Borém. Nesse grupo, tive contato com o mAVAm (Método de Análise de Vídeos e Áudios de Música), que ofereceu ferramentas e subsídios para o desenvolvimento desta pesquisa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Espera-se que este estudo contribua com novas perspectivas para a construção de performances contemporâneas da peça, ao comparar registros interpretativos diversos.

Almeida (2011) destaca que, apesar das vantagens da notação musical, a obra musical transcende o texto, abrangendo o fenômeno da performance e suas variabilidades. Assim, a obra musical realiza-se na prática, englobando interpretação, escolhas estilísticas, orientações do

¹ A grafia “dansa” é uma forma arcaica de “dança”, preservada por alguns compositores brasileiros do século XX como Villa-Lobos, Guarnieri e Santoro, refletindo influências históricas e estilísticas (ver nota explicativa completa no Capítulo 1).

² As características harmônicas do *jazz* e da música impressionista por vezes se confundem: uso de tensões de 9as e 11as não resolvidas, acordes deslocados paralelamente, escala de tons inteiros.

compositor e execução musical. Este trabalho visa compreender o fenômeno performático para além da partitura, explorando como cada intérprete se posiciona diante da obra e realiza suas escolhas.

Sob esse prisma, a tecnologia digital permite analisar gravações históricas em dimensões além da estrutura notada na partitura, possibilitando uma compreensão mais aprofundada da expressão musical (Crispin e Ostersjö, 2017). “As pequenas e grandes variações de tempo, dinâmicas, timbres e alturas constituem a microestrutura de uma performance e a diferencia de outra performance da mesma música”³ (Palmer *apud* Crispin e Ostersjö, 2017, tradução nossa). Ao realizar uma análise espectrográfica de gravações, podem-se definir parâmetros que, uma vez analisados, nos permitem comparar qualitativa e quantitativamente aspectos temporais (como o timing geral, o rubatos, o *accelerando* e o *ritardando*), de intensidade (as dinâmicas), de modulação da onda sonora (o vibrato e o portamento) e de cor do som (o timbre).

Para Cook (2009, p.221-245), métodos quantitativos de pesquisa da música gravada oferecem suporte para uma compreensão aprofundada dos registros fonográficos. Segundo ele, a importância de analisarmos gravações de música é podermos contar com fontes primárias cuja riqueza pode nos revelar conteúdos que não são notados em uma partitura. Além disso, as questões levantadas pela audição de registro sonoro nos guiam para a escolha metodológica que possa revelar dados significativos.

Nesse sentido, a análise quantitativa de parâmetros temporais na música, que vem se consolidando desde a década de 1930 (Clarke, 2004), apresenta a possibilidade de extração de dados importantes, tanto em níveis mais locais, como nos padrões de realização rítmica observados em unidades de microtempo (como motivos e frases), quanto em níveis mais gerais, como as flexibilizações de andamentos observadas em unidades de macrotempo, como nas seções formais, movimentos ou peças inteiras. Não raro, dentro da variabilidade dos parâmetros temporais de uma agógica, interagem com o tempo outros parâmetros, como as dinâmicas e as articulações. Por isso, quando for o caso, esses contextos serão considerados.

Dadas as considerações teóricas ilustradas acima, Borém (2014) afirma que a análise da música gravada nos ajuda a entender o processo contido entre a concepção e a realização de uma determinada obra.

Uma das principais tendências da musicologia atual, a análise da música gravada permite estudar, como um todo, a percepção e fruição do processo iniciado pelo

³ *The small and large variations in timing, dynamics, timbre, and pitch that form the microstructure of a performance and differentiate it from another performance of the same music.*

compositor (na concepção da obra) e consumado pelo performer (na realização da obra) (Borém, 2014).

Justamente para o expandir o entendimento do musicólogo na análise qualitativa de elementos da performance musical em registros de música, Borém (2016) apresenta ferramentas, especificamente o MaPA e a EdiPA, para buscar correspondência entre gesto e música, como apresentado em seu artigo:

O MaPA é construído a partir da seleção de fotogramas isolados ou de sequências de fotogramas extraídos do vídeo. Estas imagens são capturadas para explicitar elementos cênicos (gestos corporais, expressões faciais, objetos de cena, iluminação, efeitos de câmera, técnicas de manipulação de imagem etc.) detectados como fundamentais para a compreensão do trinômio texto-som-imagem e, por isto, compreensão da expressão musical (Borém, 2016).

A EdiPA é construída a partir da notação gráfica de elementos sonoros fundamentais transcritos do vídeo em algum tipo de notação musical (como na partitura tradicional, em *lead sheet*, em gráficos, em espectrogramas etc.) à qual são acrescentados fotogramas do MaPA com seus timings no vídeo (em minutos e segundos) e informações textuais sucintas para facilitar a compreensão das relações texto-som-imagem. A utilização de ambas as ferramentas analíticas é exemplificada com MaPAs e EdiPAs mais simples ou mais complexos (Borém, 2016).

Segundo Windsor (2011), gestos musicais não se resumem somente a gestos físicos do musicista, mas também a gestos sonoros. Gestos são movimentos corporais empregados expressivamente para convir tanto pensamentos como sentimentos em ação comunicativa. É na busca desses gestos musicais que procuramos, em três estudos de caso, analisar detalhadamente a interpretação da obra *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali em realizações de três músicos distintos, examinando escolhas interpretativas e suas relações com o texto musical. As análises das gravações partiram inicialmente das estruturas formais de cada movimento e das indicações do compositor, buscando extrair as particularidades interpretativas de cada contrabaixista por meio de análise auditiva.

JUSTIFICATIVA

A *Canção e Dansa* de Gnattali foi objeto de estudo em outras pesquisas acadêmicas sob os pontos de vista musicológico e composicional. Além da primeira revisão de literatura sobre esse tema, Rodrigues (2003) analisou a estrutura composicional e elaborou uma edição de performance da obra, incluindo diversas correções de notas musicais da partitura da Funarte (Gnattali, 1985). Entrevistas com Sandrino Santoro e Renato Sbragia complementaram o estudo, trazendo informações históricas sobre a relação de Gnattali e a *Canção e Dansa* com contrabaixistas. Por sua vez, Danjas (2008) discutiu aspectos técnico-interpretativos da obra,

identificando diferenças entre o manuscrito e a edição da Funarte, bem como erros de notas decorrentes do uso dessa edição em performances. A proposta da presente pesquisa, porém, oferece um enfoque distinto em relação às anteriores. O foco aqui recai sobre as práticas de performance realizadas por intérpretes, a partir de estudos de caso baseados em gravações da obra, que ainda não foram devidamente analisadas sob essa perspectiva, incluindo a análise de dados quantitativos por meio de análise espectrográfica. Essa abordagem permite identificar com precisão padrões rítmicos, variações de tempo e dinâmicas, além de possibilitar a comparação detalhada entre diferentes interpretações, oferecendo uma visão mais aprofundada das escolhas performáticas e de suas relações com o texto musical.

Atualmente, os músicos têm fácil acesso a uma série de gravações por meio de serviços de *streaming* na internet. Os músicos mais jovens, nascidos após a revolução digital, desde o início de sua formação, desenvolvem referências e afinidades com intérpretes de sua preferência. Consequentemente, a relação do músico de concerto com a partitura mudou, pois deixou de ser a única referência para a performance de uma obra. A análise dessas gravações possui grande potencial, pois vai além de uma interpretação baseada unicamente nas estruturas composicionais, incorporando também características de estilo presentes na obra e a práticas correntes confrontadas. Contribui, assim, para o trabalho do performer que faz pesquisa artística e busca suas próprias soluções.

Realizamos, portanto, uma análise que revelou práticas de performance que serviram como referência para delinear práticas comuns e divergentes entre esses intérpretes na interpretação dessa obra icônica. Para complementar essa análise, investigamos as características composicionais de Gnattali presentes na obra, o que nos ajudou a delinear um estilo de composição baseado em suas fontes de inspiração, enriquecendo a análise e a construção interpretativa da obra.

A proposta de desenvolver uma edição de performance musical justifica-se pela necessidade de experimentar e propor soluções técnico-interpretativas baseadas em questões expressivas dos gêneros musicais abordados. Além disso, a partitura para cordas ainda não foi revisada nem digitalizada, sendo um material valioso para o estudo e a difusão do repertório do contrabaixo brasileiro. Acredito que, como especialista na performance do contrabaixo, posso utilizar ferramentas analíticas para lidar com as fontes primárias de gravações históricas e edições musicais disponíveis para propor uma revisão crítica não apenas sobre o estilo, mas também soluções técnico-interpretativas para arcadas, dedilhados, dinâmicas e timbres, tanto na parte do contrabaixo quanto na sua interação com a parte do acompanhamento de cordas. A

proposta de uma edição de performance fundamentada na análise de gravações e na experiência prática da autora visa integrar conhecimento acadêmico, prática instrumental e pedagogia.

Por fim, acrescentamos à pesquisa uma proposta pedagógica que auxilie contrabaixistas a detectar e aprimorar as habilidades necessárias para a performance da obra, por meio de exercícios educativos baseados nesta edição de performance. Dessa forma, promovemos um ambiente de aprendizado fundamentado na pesquisa desenvolvida.

Portanto, a justificativa desta pesquisa reside na necessidade de aprofundar a compreensão das práticas de performance da *Canção e Dansa*, promovendo o diálogo entre tradição e inovação interpretativa, e oferecendo novas ferramentas de análise e execução musical no contexto da música brasileira.

OBJETIVOS

O objetivo geral é investigar as práticas de performance da *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali a partir da análise de gravações fonográficas de contrabaixistas selecionados, com ênfase nos aspectos técnico-interpretativos revelados por ferramentas na musicologia contemporânea.

Os objetivos específicos deste estudo são:

- Analisar a estrutura formal da obra *Canção e Dansa*, identificando suas principais características composicionais e estilísticas, estudando os reflexos dos gêneros canção, aboio, marcha carnavalesca e *jazz* na escritura da obra.
- Analisar as fontes primárias, constituídas por gravações de áudio da obra *Canção e Dansa* e realizar uma avaliação crítica com vistas à detecção de pontos em comum e divergências entre as diferentes interpretações.
- Realizar um estudo documental e filológico sobre edições musicais, com base nos trabalhos de Figueiredo (2004), Grier (1996), Caraci Vela (1995) e Borém (2015).
- Conduzir um estudo exploratório, com foco na experimentação de técnicas e elementos expressivos, que será a base para a escolha de dedilhados, arcadas, dinâmicas, técnicas estendidas e efeitos instrumentais diversos.
- Elaborar uma edição de performance (EdiP), definindo aspectos técnico-interpretativos a partir da análise dos dados coletados ao longo da pesquisa.
- Desenvolver uma proposta pedagógica para a performance da obra, que auxilie estudantes e intérpretes na preparação técnica e expressiva.

FONTES DE PESQUISA

Nesta pesquisa, contamos com três fontes primárias de partitura: dois manuscritos originais do compositor, um para contrabaixo e piano (Gnattali, 1934) e o arranjo para contrabaixo e orquestra de cordas (Gnattali, 1982). A essas fontes, soma-se a edição publicada pela Funarte (Gnattali, 1985).

Dentro do enfoque adotado, também são consideradas fontes primárias as gravações referenciais dos contrabaixistas Sandrino Santoro (Santoro e Hack, 1982), Milton Masciadri (Masciadri e Frazão, 2017) e Vinícius Frate (Frate e Bravo, 2019). Ao realizar um levantamento das gravações disponíveis para a análise da *Canção e Dansa*, observamos que a maioria das gravações, tanto de estudantes e profissionais, encontra-se em plataformas de *streaming* como o YouTube, com qualidades de execução e captação variadas. Poucas gravações foram disponibilizadas e publicadas por editoras fonográficas, sendo, portanto, de difícil acesso.

METODOLOGIA

O estudo foi conduzido a partir da análise de elementos musicais nas partituras e das gravações em áudio de solistas, com o objetivo de identificar aspectos composicionais e interpretativos que possam revelar informações sobre o fenômeno performático. Para fundamentar esse caminho, foram propostas as seguintes etapas:

- (1) Revisão bibliográfica sobre a biografia e o estilo composicional de Radamés Gnattali, abordando aspectos relevantes à *Canção e Dansa*, como o hibridismo composicional e a escrita idiomática para o contrabaixo (escalas, arpejos, harmônicos naturais e cordas soltas).
- (2) Análise das características composicionais aplicáveis à *Canção e Dansa*, com base na busca de bibliografia adicional sobre os gêneros canção, aboio, marcha carnavalesca, música nordestina e *jazz*, com objetivo de identificá-los na análise estrutural da obra.
- (3) Análise formal da obra a partir das fontes de partitura disponíveis, com foco na identificação de seções, fraseado, motivos e harmonia, relacionando-os aos parâmetros observados na análise de gravações.
- (4) Análise auditiva e espectrográfica das gravações de trechos considerados técnica e musicalmente relevantes para a construção da performance, considerando principalmente o parâmetro temporal (como andamentos e realização rítmica) e as dinâmicas. A coleta de dados espectrográficos foi realizada com o *software* Sonic Visualizer (Cook e Leech-

- Wilkinson, 2009), utilizando os *plug-ins* Time Instants e Time Value para marcação manual dos beats e extração de dados, e o *plug-in* Loudness para o mapeamento da dinâmica.
- (5) Análise de dados quantitativos como suporte à análise auditiva, com a criação de tabelas e gráficos comparativos para facilitar a visualização dos resultados.
 - (6) Ilustração da análise auditiva por meio de exemplos musicais construídos como o *MaPA*, *EdiP* e *EdiPA*, ferramentas de escritura analítica do *mAVAm* (Borém, 2016, 2024).
 - (7) Discussão dos resultados a partir da comparação dos dados levantados nas análises das gravações.
 - (8) Revisão comparativa entre as partituras, com vistas à elaboração de uma *EdiP* (Edição de Performance) (Borém, 2015), corrigindo erros e propondo soluções para aspectos técnico-interpretativos. Esta edição também levará em consideração características expressivas de elementos da cultura brasileira e estrangeira presentes na obra.
 - (9) Estudo exploratório, que serviu de base para a escolha de dedilhados, arcadas, dinâmicas e efeitos instrumentais incluindo técnicas tradicionais e estendidas.
 - (10) Proposta pedagógica com exercícios educativos para a performance e o ensino da obra.
 - (11) Revisão e digitalização da partitura para orquestra de cordas.

Ao articular análise teórica, prática performática e reflexão pedagógica, esta metodologia visa aprofundar a compreensão da performance musical como fenômeno multifacetado, promovendo o diálogo entre os registros interpretativos, a prática instrumental e a pesquisa acadêmica.

Para sermos mais concisos, os elementos dos exemplos musicais das performances analisadas contêm a parte original de piano. Além disso, foi adotada uma padronização editorial nos exemplos de performance especificamente técnicos: a parte do piano soa no tom real de leitura, enquanto a parte do contrabaixo transpõe o que está sendo lido pelo contrabaixista. O contrabaixo, um instrumento transpositor cujo registro principal se situa em 16 pés, e soa uma oitava abaixo do que está escrito. Além disso, grande parte do repertório para contrabaixo solista emprega a *accordatura* das 4 cordas um tom acima da afinação orquestral (Mi_1 , $Lá_1$, $Ré_2$, Sol_2), ou seja: $F\sharp_1$, Si_1 , Mi_2 , $Lá_2$. Isso significa que, devido à transposição de oitava e ao uso das cordas de solista, a parte de contrabaixo soa uma 7ª menor abaixo do que está escrito. Historicamente, também houve também a prática de se escrever para o contrabaixo solista em oitava real, ou seja, na oitava em que soa, como no caso das fontes primárias de partitura (Gnattali, 1934, 1982, 1985).

Para a análise dos aspectos temporais e dinâmicas, extraímos dados quantitativos de cada gravação para confirmar a tese auditiva. Esses dados geraram conteúdo para posterior comparação, incluindo informações sobre os pulsos máximos e mínimos em batimentos por minuto (bpm), médias de andamento por seção, *accelerando*, *cedendo*, picos e vales de volume sonoro e médias de decibéis (dB) aplicadas a trechos relevantes. Os gráficos temporais seguem um padrão de ilustração: círculos laranja para os pontos relevantes, números azuis para os índices de bpm, linha laranja de tendência e linha pontilhada vermelha para a média. Os gráficos comparativos entre as performances seguem um padrão de cor para cada intérprete: azul para Santoro, laranja para Masciadri e verde para Frate.

CAPÍTULO 1 – A CANÇÃO E DANSA DE RADAMÉS GNATTALI

A *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali é uma peça em dois movimentos composta em 1934. A obra reflete características do período inicial da produção composicional de Gnattali, que vai de 1931 a 1940, quando o compositor se dedicou principalmente à música de concerto (Mariz, 2005). Elementos como hibridismo, idiomatismo e nacionalismo (sobretudo o folclorismo) se entrelaçam, resultando em uma sonoridade típica de Gnattali. Essas características estão diretamente associadas à estrutura formal da peça, na qual cada seção revela particularidades de seu estilo.

A *Canção*, foi dedicada ao fagotista Alessandro Gnattali, pai do compositor. Para verificar a originalidade da *Canção* para o contrabaixo, localizamos uma cópia digitalizada da versão para fagote, transcrita pelo próprio Gnattali, intitulada *Canto (sobre um tema de aboio)*. Segundo a curadoria do acervo online de Gnattali, essa versão foi encontrada recentemente e ainda não é amplamente divulgada entre os fagotistas. Nesse documento consta a anotação: “Original para contrabaixo, (transcrição para fagote), Radamés Gnattali, Rio, 1934” (Figura 1):

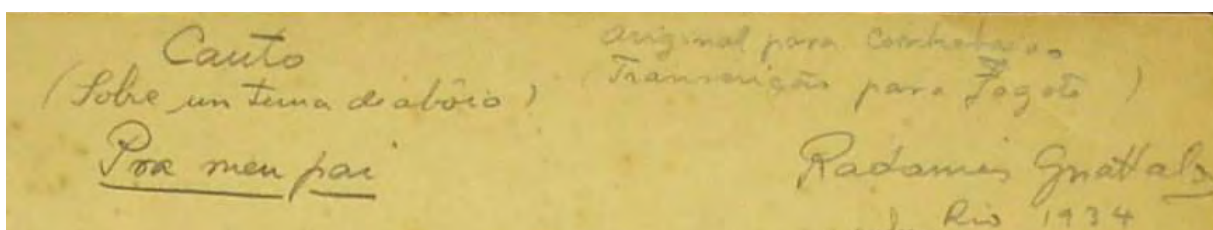


Figura 1 – Imagem do manuscrito de Gnattali para fagote e piano, com a anotação sobre a originalidade da peça para contrabaixo (GNATTALI, 1934b).

O movimento *Dansa*⁴, foi dedicado ao contrabaixista Antonio Leopardi, professor de contrabaixo que antecedeu Sandrino Santoro na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Janeiro (UFRJ). É possível que tenha havido uma colaboração entre Gnattali e Leopardi,

⁴ A grafia “dansa”, presente em títulos de obras de Radamés Gnattali e de outros compositores brasileiros de música de concerto, reflete o uso do português arcaico, predominante até o final do século XIX. Essa forma arcaica aparece especialmente em contextos que buscam evocar tradições populares ou elementos folclóricos, conferindo um caráter histórico ou estilizado à peça. Diversos compositores brasileiros mantiveram essa grafia em suas obras ao longo do século XX, como forma de referência à tradição ou à sonoridade antiga da palavra: Heitor Villa-Lobos – *Bachianas Brasileiras* nº 4, quarto movimento: *Dansa (Miudinho)*; Camargo Guarnieri – *Ponteio e Dansa* para piano; Cláudio Santoro – *Dansas Brasileiras* nº 1 para piano; Lorenzo Fernandes – 3ª Suíte Brasileira (1942), terceiro movimento, *Jongo (Dansa Negra)*. O uso de “dansa” não compromete a compreensão do título, mas evidencia a atenção do compositor às tradições culturais e linguísticas brasileiras, oferecendo um elemento adicional de interpretação histórica. Para fins acadêmicos e editoriais, o termo é mantido nas partituras e edições críticas, preservando a fidelidade ao contexto original da obra.

músico que, acredita-se, tenha realizado a estreia da peça entre as décadas 1940 e 1950 (Rodrigues, 2003).

A *Canção e Dansa* permaneceu em relativo esquecimento por cerca de 50 anos até que Sandrino Santoro, após receber o manuscrito original de Gnattali do contrabaixista Renato Sbragia (Rodrigues, 2003), passou a divulgá-la, interpretando-a e ensinando-a a seus alunos. Sandrino também encomendou ao próprio Gnattali uma adaptação da parte de piano para acompanhamento por orquestra de cordas e realizou a primeira gravação da obra em 1982.

Em 1984, a Funarte organizou o “II Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira”. Como havia poucas obras brasileiras para instrumentos solistas como contrabaixo e tuba, a instituição encomendou novas composições⁵. Radamés Gnattali foi consultado a respeito dessa iniciativa e respondeu que já havia composto a *Dansa* em 1934, mas que a obra ainda não havia sido devidamente editada e publicada. Foi Sandrino Santoro quem encaminhou o manuscrito da *Canção e Dansa* para publicação pela Funarte, tornando-se um divulgador dessa obra de Gnattali.

Apesar de Sandrino afirmar modestamente que “... o Brasil inteiro passou a conhecer essa obra graças à edição feita pela Funarte...” (Rodrigues, 2003, p.89), a popularização da peça tanto no Brasil quanto no exterior, como no Japão e na Itália, ocorreu principalmente após sua gravação e a inclusão sistemática dessa obra nos currículos de programas de graduação em Música por ele e por outros professores em todo o país.

1.1 O estilo composicional de Radamés Gnattali

Radamés Gnattali (Porto Alegre, 1906 - Rio de Janeiro, 1988) figura entre os compositores de maior relevância do no Brasil no séc. XX. Destacou-se como um compositor *crossover*, combinando elementos da música erudita e popular, como exemplificado em sua obra *Canção e Dansa* (1934). Nessa peça, um ouvinte atento pode perceber influências de diversos estilos brasileiros e cosmopolitas, como a escola moderna francesa, os modalismos nordestinos, a rítmica da música urbana e a harmonia do *jazz*, todos integrados dentro da estrutura formal da música de concerto.

Seu legado na música de concerto inclui uma vasta produção com características folcloristas, um traço marcadamente nacionalista, mas que também incorpora influências

⁵ Além de *Canção e Dansa*, de R. Gnattali, a coleção de obras para contrabaixo e piano da Funarte inclui “Interação”, de Raul do Valle; “Conversa Fiada”, de Nestor de Hollanda Cavalcanti; “Prelúdio, Recitativo e Dança” de Henrique David Korenchandler; e “Introdução e Sapateado”, de Henrique de Curitiba Morozowicz.

cosmopolitas como a música francesa e o *jazz* (Mariz, 2005). Sobre o impressionismo Gnattali afirmou: “Eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel” (Barbosa e Devos, 1984).

Além de compositor, Gnattali teve atuação destacada como pianista, regente, orquestrador e arranjador. Suas composições refletem um estilo híbrido⁶, mesclando características da música erudita e da música popular (Rodrigues, 2003). Esse hibridismo resulta de seu trânsito livre entre diferentes meios musicais e de sua fluência nas linguagens melódica, harmônica e rítmica. Como pianista concertista, teve uma brilhante estreia nos palcos de Rio de Janeiro e São Paulo, sendo amplamente elogiado pela crítica especializada por suas habilidades técnicas e artísticas no concerto de 31 de julho de 1924⁷.

Gnattali também foi um talentoso multi-instrumentista. Além do piano, tocava violino e viola, com os quais se apresentou em concertos de música de câmara e em orquestras profissionais. Desde a adolescência, também tocou cavaquinho e violão, o que lhe permitiu participar de blocos de carnaval e grupos de choro e *jazz* (Barbosa e Devos, 1984).

Em 1932, realizou seu último concerto como pianista clássico e começou a se dedicar mais à música popular, atuando em orquestras, bailes de carnaval, operetas, estações de rádio e gravações de discos. Nesse período, iniciou sua carreira como arranjador, regente e compositor para o teatro musicado, além de gravar seus primeiros choros sob o pseudônimo Vero. O acervo da *Discografia Brasileira* do Instituto Moreira Salles contém diversos fonogramas dessa fase, incluindo choros de Vero e gravações nas quais Gnattali atuou como pianista e arranjador (INSTITUTO MOREIRA SALLES, s.d.).

Sua contribuição como arranjador é notável, seguindo a tradição de Pixinguinha, tanto por sua influência musical quanto pelo fato de ter trabalhado como seu substituto. Atuou nas recém-criadas rádios comerciais e na indústria fonográfica, inicialmente como pianista e, mais tarde, como orquestrador e regente na RCA Victor, Rádio Nacional, Rádio Tupi e Rede Globo. Sua principal inovação foi destacar instrumentos de cordas nos arranjos, o que representava uma novidade na época (Severiano, 2008).

Embora tenha abandonado a carreira de concertista devido às novas demandas profissionais, Gnattali continuou compondo música de concerto e apresentando concertos de suas obras. Suas composições revelam forte influência do *jazz*, perceptível, por exemplo, na

⁷ Jornal do Brasil, Gazeta de Notícias, Correio da Manhã, O Jornal (Barbosa e Devos, 1984, p.18-19).

utilização de uma orquestra completa de metais (quatro trompetes, quatro trombones e cinco saxofones), conferindo aos arranjos uma sonoridade típica da música norte-americana (Radamés, s.d.).

Sobre suas influências como músico popular, Radamés afirmou:

Fui muito ligado ao Jacob [Jacob Bittencourt], Heitor dos Prazeres, João da Baiana [João Machado Guedes], Bide [Alcebiades Barcelos], Marçal [Armando Marçal] e Luciano Perrone. Cada um me deu uma coisa. Quando conheci Pixinguinha, quase não se tocava música popular brasileira. O negócio era tango, *fox-trot*. O *jazz* ganhou o mundo, porque não se exigia uma orquestra cara. Apenas piano, contrabaixo, um ou outro instrumento de sopro. *Jazz* é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou. (Radamés, s.d.)

Gnattali não frequentou escolas formais de composição, mas sua trajetória como instrumentista refletiu-se diretamente em seu estilo composicional. O hibridismo em suas obras é fruto das experiências de performance e das habilidades adquiridas como intérprete. É possível também perceber ecos do estilo vigente da Era de Ouro do Rádio (décadas de 1930 e 1940), que, combinado a qualidades subjetivas como espontaneidade e virtuosismo, contribuiu para a criação de uma linguagem musical autêntica e singular.

1.2 Características estruturais da *Canção e Dansa*

1.2.1 Elementos nacionalistas

Como em toda a obra de Gnattali, encontramos elementos nacionalistas na *Canção e Dansa*: o canto de aboio, os modos nordestinos e a rítmica da marcha carnavalesca. Nota-se o caráter descritivo do ambiente rural na *Canção* e do ambiente urbano na *Dansa*.

O folclorismo fica evidente já no título do primeiro movimento: *Canção sobre um tema de aboio*. O aboio é, antes de tudo, um canto de trabalho utilizado pelos vaqueiros para conduzir a manada bovina. Apresenta características de um canto improvisado, melismático e com pulso variável. O tema principal da *Canção* é uma tonalização⁸, por assim dizer, de um tema que pode ter sido recolhido, ou mesmo criado, por Gnattali para se inserir em um contexto camerístico de diálogo entre contrabaixo e piano.

⁸ Termo utilizado por Mendes (2015) para se referir à mudança ocorrida no aboio tradicional na adaptação do canto à capela dentro de uma sistematização tonal: “...melodias que antes eram múltiplas oscilações frequenciais no âmbito de uma quinta justa tendem a enfatizar as frequências que caracterizam as notas das escalas diatônicas ou modais”.

Na *Dansa*, destaca-se a presença recorrente do motivo rítmico característico da marcha carnavalesca⁹ (Figura 2):



Figura 2 – Rítmica de marcha carnavalesca típica da escrita de Gnattali encontrada na *Dansa* (Gnattali, 1934).

Esse motivo rítmico também aparece em outras composições de Gnattali denominadas marchas, como a *Marcha da Suíte Coreográfica* para piano solo, o primeiro movimento do *Concerto Carioca nº 1* intitulado *Abertura – Marcha-rancho* e o primeiro movimento do *Concerto Carioca nº 3*, denominado *Marcha*.

A presença desse motivo rítmico aparece a partir do c.35 tanto para o contrabaixo, como para o piano (Figura 3):



Figura 3 – Rítmica de marcha carnavalesca na *Dansa* (Gnattali, 1934).

Na versão para orquestra de cordas, Gnattali acrescenta uma linha de baixo ao acompanhamento de marcha carnavalesca à parte do contrabaixo da orquestra. Essa linha possui características do baixo do gênero dobrado, típico de bandas marciais e fanfarras (Figura 4):

⁹ A depender do pulso estabelecido para a interpretação pode-se considerar também como sua variante, a rítmica de frevo, muito similar, porém mais rápido (Piedade, 2011).

35

Contrabaixo Solo

I Violino

II Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

pizz

Figura 4 – Inclusão da linha de baixo na rítmica de marcha carnavalesca na adaptação para cordas (Gnattali, 1982).

Se imbricam nos dois movimentos uma harmonização que mistura o modo mixolídio, típico em diversos gêneros da música nordestina, como o baião, e reconhecidos por José Siqueira como recorrentes¹⁰, com cores de harmonia típica de acordes alterados do *jazz*: uso constante de tensões de 7a, 9a, 11a e 13a (Rodrigues, 2003).

1.2.2 Estrutura formal

A estrutura da *Canção e Dansa*, composta por dois movimentos contrastantes, torna-se especialmente interessante devido a sua riqueza de conteúdo interpretativo. Os movimentos se distinguem no andamento e no caráter expressivo: o primeiro movimento, *Canção*, é mais lento e melódico, no qual Gnattali explora extensivamente indicações de mudanças de tempo, dinâmicas e expressão. As melodias se baseiam em um canto rural que enfatiza o uso de graus conjuntos. O segundo movimento, *Dansa*, é rápido e Gnattali explora o caráter lúdico da dança de rua, com arpejos e o virtuosismo do instrumento, apresentando mudanças de registro e notas repetidas em alta velocidade.

Quanto à unidade composicional da obra, observam-se motivos musicais semelhantes entre a *Canção* e a *Dansa* – sobretudo na parte central *Calmo* da *Dansa*: sínopes, intervalos melódicos e tessituras aproximadas. Ambos os movimentos foram escritos na tonalidade de Ré

¹⁰ Nos seus estudos sobre os modos nordestinos, Siqueira (1981b) propõe o modo mixolídio como o 1º Modo Real, que é um dos seis modos nordestinos (reais ou derivados).

maior e apresentam o modo mixolídio, além de melodias baseadas em arpejos maiores com sétima menor.

Foi elaborado um esquema da estrutura de cada movimento para orientar a análise das gravações, considerando as indicações expressivas e agógicas, abrangendo macro e microandamentos, indicados pelo compositor na partitura. Na *Canção*, Gnattali detalha minuciosamente as indicações de microandamentos e de expressão. A estrutura é a seguinte (Figura 5):

Seção	Subseção	Macroandamento	Microandamento	Expressão
A (c.1-12)		Devagar (c.1)		<i>mais intenso</i> (c.7)
B (c.13-40)	B1 (c.13-21)	Movido (c.13) Movendo (c.31)	<i>accelerando</i> (c.18) <i>cedendo</i> (c.19) <i>a tempo</i> (c.21)	<i>Cantado</i> (c.14) <i>sempre forte</i> (c.20) <i>Triste</i> (c.22) <i>Escuro</i> (c.26)
	B2 (c.22-30)			
	B3 (c.31-40)		<i>accelerando</i> (c.33) <i>cedendo</i> (c.34) <i>a tempo</i> (c.35) <i>accelerando</i> (c.35) <i>a tempo</i> (c.36) <i>cedendo</i> (c.39)	<i>sempre forte</i> (c.39)
A' (c.41-50)		Tempo 1º (c.41)		<i>Cantando</i> (c.46)
Coda (c.51-56)			<i>crescendo muito e cedendo</i> (c.49-50) <i>a tempo</i> (c.51)	<i>crescendo muito e cedendo</i> (c.49-50) <i>o canto bem saliente</i> (c.53)

Figura 5 – Tabela com as seções formais da *Canção* relacionadas a seus respectivos andamentos e indicações expressivas (Gnattali, 1934).

As indicações dinâmicas na *Canção* são expressas por meio de *crescendo* e *diminuendo* internos às frases. As marcações extremas ocorrem no *pianissimo* (*pp*) nos c.22-23 e 55-56 (últimos dois compassos), e em dois pontos de *fortissimo* (*ff*), nos c.17 e 36.

Quanto à forma e indicações de andamento, a *Dansa* apresenta a seguinte estrutura esquemática (Figura 6):

Seção	Subseções	Macroandamentos	Microandamentos
A (c.1-100)	A ₁ (c.1-34) A ₂ (c.35-100)	Vivo e Leve (c.1)	<i>sempre a tempo</i> (c.89)
B (c.101-137)	- - -	Calmo (c.101)	<i>ced. poco</i> (c.122) <i>calmo</i> (c.136)
A' (c.138-237)	A' ₁ (c.138-171) A' ₂ (c.172-237)	Vivo (1º Tempo) (c.138)	
Coda (c.238-259)	- - -		

Figura 6 – Tabela com as seções formais da *Dansa* de Gnattali e suas respectivas indicações de andamentos (Gnattali, 1934).

A *Dansa* apresenta forma canção **ABA'**, em que a **Seção A** e a **Seção B** se contrastam tanto nos andamentos e quanto nos materiais temáticos. Gnattali não fornece marcação metronômica, deixando os intérpretes livres tanto para escolher o grau de virtuosismo e o nível de contraste de atmosfera entre as seções **A** e **A'** com a **Seção B**.

A **Subseção A₁** funciona como trecho introdutório, onde Gnattali utiliza atonalidade, notas repetidas e arpejos desordenados, antecipando motivos que virão na subseção seguinte. Esse trecho remete a um “aquecimento” para o carnaval, sugerindo instrumentos tocando de forma desordenada. A **Subseção A₂** traz uma melodia carnavalesca baseada em arpejos de tonalidades maiores, constituindo o tema principal do movimento.

As indicações de dinâmica na *Dansa* estão intrinsicamente ligadas à estrutura formal. Na **Subseção A₁**, Gnattali marca apenas *piano* (*p*) e *sforzato* (*sf*), como realces dentro da dinâmica principal. O tema carnavalesco está sempre marcado com *forte* (*f*), seja quando iniciado ao contrabaixo, seja quando iniciado ao piano. No trecho dos c.70-77, há indicações de *diminuendo* e *crescendo* até a retomada do tema de marcha carnavalesca no piano, marcado com *forte* (*f*) no c.78. Nos c.84-100, Gnattali faz marcações dinâmicas dentro da seção,

indicando um diminuendo de *fortissimo* (*ff*) até *pianissimo* (*ppp*) na transição para a **Seção B**. Na parte central, as dinâmicas variam entre *piano* (*p*) a *forte* (*f*), culminando em um longo *diminuendo* em *pianissimo* (*pp*).

1.2.3 Aspectos idiomáticos

Ao estilo característico de Gnattali verificado na *Canção e Dansa*, soma-se uma refinada linguagem idiomática para o contrabaixo, que ainda hoje impressiona, dada a relativa falta de familiaridade da maioria dos compositores com as potencialidades do instrumento mais grave do naipe de cordas da orquestra. A possível colaboração entre Gnattali e Antonio Leopardi se revela também nas características herdadas da tradição do contrabaixo solista italiano¹¹, então em voga, como a preferência de escrita somente nas três cordas superiores (Lá, Ré, Sol) e ausência da corda Mi, pela notação em som real e a exploração frequente de harmônicos.

Gnattali demonstra profundo domínio da escrita para o contrabaixo, evidenciado ao longo de toda a composição. São exemplos disso: o uso de harmônicos naturais (que também podem ser realizados como harmônicos artificiais), a exploração de todos os registros do contrabaixo, a afinação do instrumento um tom acima da afinação orquestral (conhecida como afinação solo ou para solista), a construção de motivos melódicos com base em intervalos de quarta justa (intervalo característico da *accordatura*¹² do contrabaixo), a variação tímbrica entre arco e *pizzicato*, dentre outros recursos idiomáticos.

Na *Canção*, Gnattali recorre a soluções que potencializam os recursos próprios do contrabaixo. Por exemplo, no acompanhamento camerístico, quando o piano apresenta motivos do tema no c.4, ele escreve harmônicos naturais da série harmônica da corda Ré. Já no c.12, indica o uso simultâneo de “*arco e pizzicato na mesma corda*”, recurso em que o intérprete realiza uma articulação rítmica com *pizzicato* sobre uma nota longa sustentada com o arco, criando uma textura rica e inusitada.

No que tange à *Dansa*, a escrita idiomática permite um grau de virtuosidade notável. Apesar do andamento rápido, esse virtuosismo não implica em obstáculos técnicos significativos, pois se apoia em características intrínsecas ao instrumento como: (1) uso de

¹¹ Assim como o “Impromptu” de Leopoldo Miguez (1980), a *Canção e Dansa* apresenta essas preferências para a escrita para o contrabaixo solista italiano. Ambas são fruto de colaboração entre contrabaixistas advindos de uma classe de destaque orientada por Ricardo Roveda do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (Borém, 2005; Rosa, 2017).

¹² “Termo geral para a afinação de um instrumento, especialmente instrumentos de corda. *Accordatura* é usado frequentemente no sentido da afinação usual em contraponto a uma afinação especial ou usual” (Grove, 2001, tradução nossa).

cordas soltas e harmônicos naturais, que garantem referências palpáveis de afinação e facilitam a produção sonora; (2) trechos escalares e arpejos em tonalidade amigáveis, como os modos maiores e menores de Dó, Ré e Sol, que exigem poucas mudanças de posição e apresentam diversas notas coincidentes com as séries harmônicas das cordas soltas; (3) motivos temáticos com poucos deslocamentos da mão esquerda, baseados em intervalos de 4ª justa, inerente às cordas adjacentes do contrabaixo; (4) grupos de notas repetidas, como padrões de semicolcheias em grupos de duas ou oito, que favorecem o uso de arcadas virtuosísticas forda-corda como o *spiccato* ou o *saltellato*.

CAPÍTULO 2 – AS PERFORMANCES DA *CANÇÃO*

2.1 A *Canção* de Sandrino Santoro

Sandrino Santoro, italiano radicado no Brasil desde os 13 anos de idade, foi primeiro contrabaixista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e professor do instrumento na Escola de Música da UFRJ. Como pedagogo, influenciou diversas gerações de contrabaixistas brasileiros direta e indiretamente (Zagolin, 2018). Como intérprete, recebeu várias obras de compositores brasileiros especialmente dedicadas a ele (Ray, 1996) e participou de muitas gravações, não apenas de música de concerto, mas também ao lado de diversos artistas da música popular brasileira (Discos do Brasil, 1999).

Sua gravação de *Canção e Dansa* foi feita em 1982 com a Orquestra de Cordas da Rádio MEC, sob a regência de Nilo Hack, no salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Ao nos debruçarmos sobre as decisões interpretativas do contrabaixista nessa gravação ao vivo (Santoro e Hack, 1982), buscamos compreender de que forma o performer se relaciona com as indicações expressas na partitura e quais decisões podem ter sido tomadas diante de limitações de tempo, equipamento e condições acústicas.

Trata-se de um registro de transmissão radiofônica ao vivo, realizado há cerca de quatro décadas, sem interrupções ou correções de estúdio. Assim, a gravação não passou por processos de mixagem e masterização. Por um lado, o registro preserva a efemeridade da performance em tempo real, permitindo a observação da espontaneidade e da variabilidade do intérprete; por outro, apresenta baixa qualidade sonora, com captação de sinais ruidosos ou pouco claros. Esse fator compromete a precisão das análises espectrográficas, que, por vezes resultam em dados confusos ou imprecisos. Por essa razão, optou-se por enfatizar a análise de elementos temporais, considerados mais confiáveis mesmo em registros de baixa fidelidade.

Outro aspecto típico de performances ao vivo e sem edições são as assincronias típicas entre o solista e o acompanhamento orquestral, observadas especialmente no trecho entre [0:20 – 0:49], que corresponde aos c.22-53 da **Seção A**, abrangendo o final da **Subseção A₁** e o início da **A₂**.

2.1.1 Aspectos temporais

A partir do mapeamento espectrográfico dos pulsos em toda a extensão da peça, foi possível observar correspondências entre as médias de pulsação em bpm e suas variações de andamento nas seções formais. Observamos coerência entre as seções e suas respectivas

indicações de andamento na performance de Sandrino Santoro da *Canção* (Santoro e Hack, 1982), conforme representado na Figura 7. As seções **A** e **A'** possuem médias de bpm similares, o que indica a intenção do performer de imprimir o mesmo caráter na reexposição do tema. A **Seção B** apresenta um andamento médio ligeiramente mais rápido, com 5 bpm a mais, em coerência com a indicação *Movido*, onde se encontram o pico e o vale de pulsação da peca. Já a **Coda** apresenta uma tendência mais lenta, com 14 bpm a menos, refletindo um *rallentando* em direção ao final da obra.

Seção	Andamento	Média de bpm	Pico	Vale
A (c.1-12)	<i>Devagar</i>	53	63 (c.5)	35 (c.4)
B (c. 13-40)	<i>Movido</i>	58	83 (c.34)	21 (c.40)
A' (c.41-50)	<i>Tempo 1º</i>	52	76 (c.47)	30 (c.50)
Coda (c.51-56)		39	57 (c.52)	24 (c.56)

Figura 7 – Tabela com médias, picos e vales de andamento (bpm) por seção na performance de Sandrino Santoro da *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

De modo geral, nota-se que Santoro tende a puxar um pulso mais veloz em suas intervenções, o que evidencia sua liderança como solista. A orquestra, por sua vez, reage de forma naturalmente mais lenta às variações de tempo ou dinâmica, em virtude do número de integrantes e da espacialidade do grupo.

Na **Seção A** (Figura 8), destacam-se dois pontos de maior variabilidade do pulso, indicados pelos círculos em laranja. No c.4, onde temos o vale da seção, essa flutuação pode ser atribuída a dificuldades técnicas, pois há a emissão de harmônicos naturais em uma região muito alta do instrumento, distante das notas precedentes. No c.5, observa-se a intenção de Santoro de imprimir um tempo mais rápido em relação à orquestra, resultando no pico da seção. Já no compasso 8, com protagonismo melódico da orquestra e sustentação de nota longa pelo contrabaixo, nota-se estabilidade no pulso.

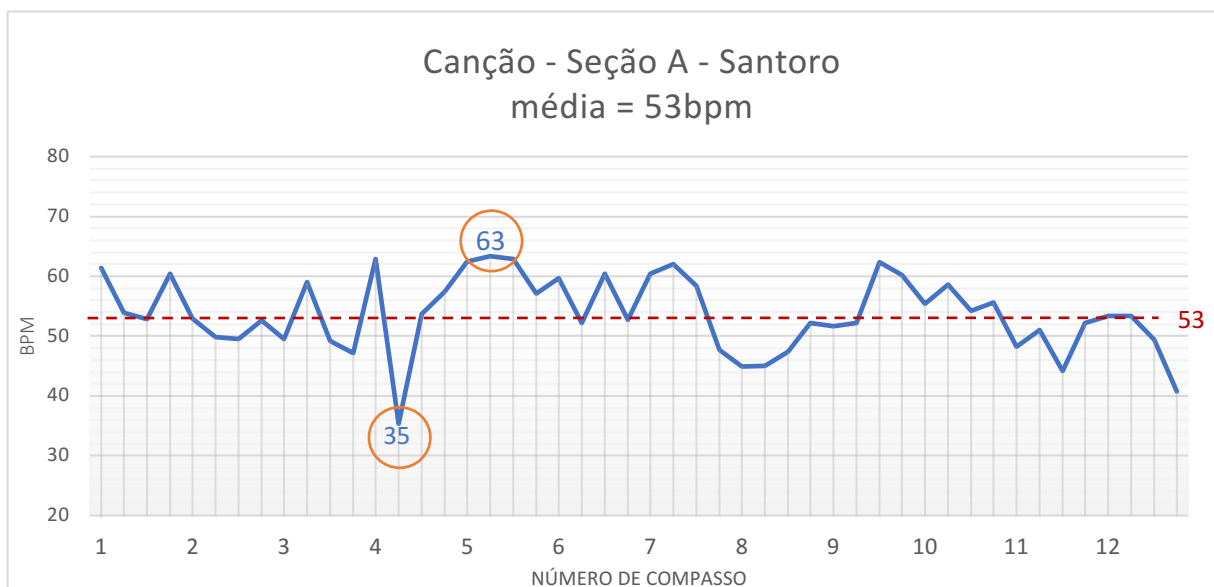


Figura 8 – Mapeamento da **Seção A** (c.1-12), com média, pico e vale da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

Na **Seção B** (Figura 9), a variação de microandamentos é mais ampla, refletida pelo número de picos e vales, sobretudo no fim de cada subseção. Essa volatilidade expressa a teatralidade transmitida pelas inúmeras indicações do compositor: *Movido* (c.13), *Cantado* (c.14), *Triste* (c.22), *Escuro* (c.26), além de múltiplos *accelerando* (c.17,33,35), *a tempo* (c.21,35,40) e *cedendo* (c.19,34,39). As maiores variações, com aumento e diminuição de pulso, ocorrem ao final de cada subseção, assinaladas pelos círculos em laranja. É na **Subseção B₃** que se encontram o pico (c.34) (83 bpm) e o vale (c.40) (21 bpm) de toda a performance da *Canção*.

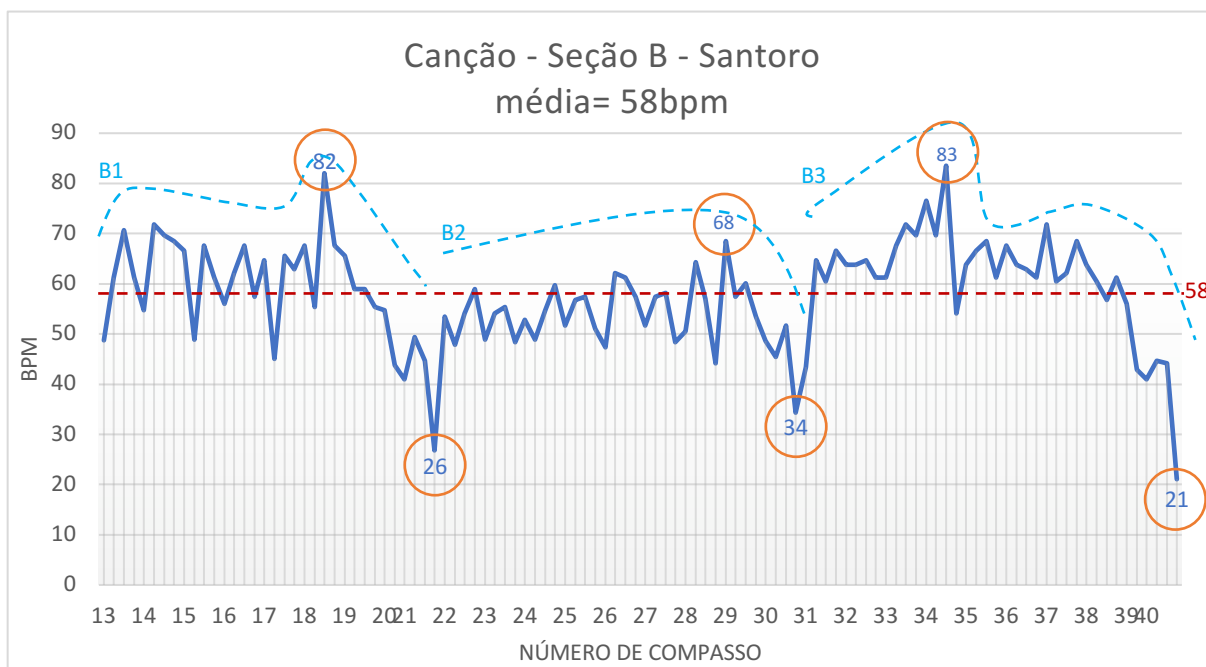


Figura 9 – Mapeamento por subseções da **Seção B** (c.13-40), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

A **Seção A'** marca o retorno ao tema, com pico localizado no encurtamento da tercina por Santoro (gesto de direção de frase) e vale no respiro que antecede a **Coda**. A **Coda** (c.51-56) apresenta média de 39 bpm, a mais lenta da peça. O gesto de assentar o andamento rumo ao final, sobretudo a partir do c.51, exacerba o contraste com o ataque inicial da *Dansa*, em andamento rápido (Figura 10):

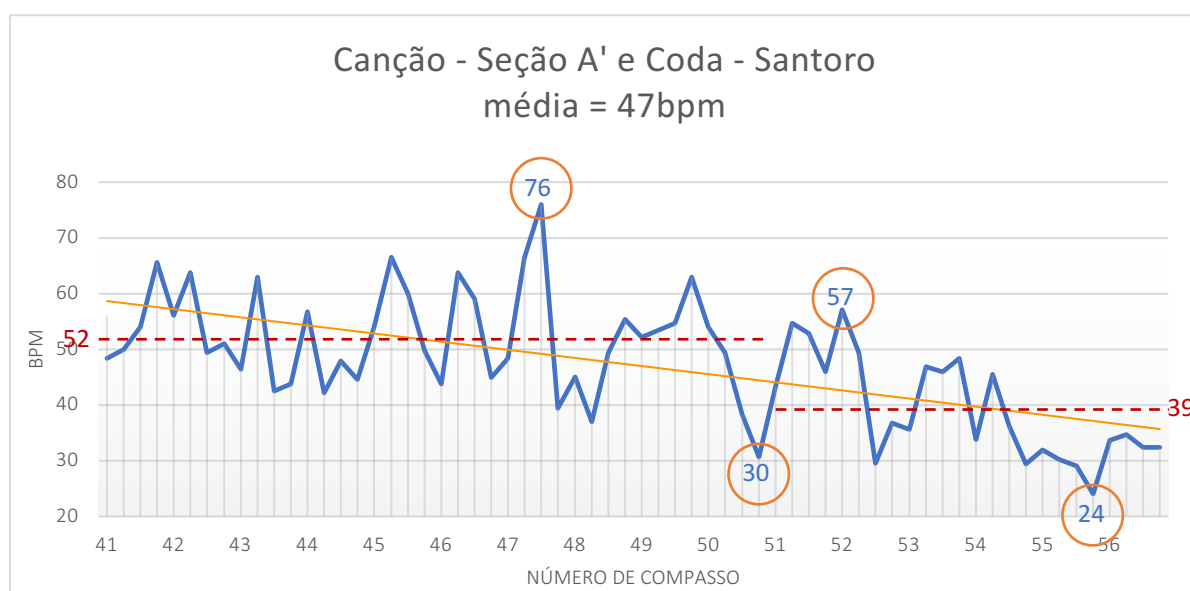


Figura 10 – Mapeamento da **Seção A'** (c.41-50) e da **Coda** (c.51-56), com médias, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Canção* de Radamés Gnattali, com destaque à tendência de diminuição de pulso (Santoro e Hack, 1982).

2.1.2 Dinâmicas

No caso dessa gravação, acredita-se que a qualidade precária da fonte de áudio possa ter gerado alguns dados imprecisos para a análise da dinâmica. É possível que os trechos em registro mais agudo tenham sido afetados por um efeito de compressão, decorrente tanto do processo de conversão de formato de mídia quanto de limitações do sinal de gravação. Apesar dessas limitações, foram selecionados trechos musicalmente relevantes para análise deste parâmetro, considerando as indicações de dinâmica presentes na partitura, como *pp* e *ff*, bem como as seções de exposição do tema, reexposição e **Coda**.

Santoro inicia sua interpretação com grande intensidade sonora, apesar da indicação de *piano* (*p*) na partitura, possivelmente com o objetivo de transmitir assertividade discursiva. A análise auditiva indica que o intérprete opta por iniciar em um patamar de *forte*, quando comparado a outros trechos da mesma gravação. O primeiro compasso apresenta uma média de 5,23dB, enquanto a reexposição correspondente marca média de 5,05dB. Embora a diferença numérica em decibéis não seja expressiva, o gráfico a seguir (Figura 11) evidencia visualmente essa diferença de intensidade. Curiosamente, é na primeira nota do contrabaixo que se encontra o pico de decibéis da obra: 8,25dB.

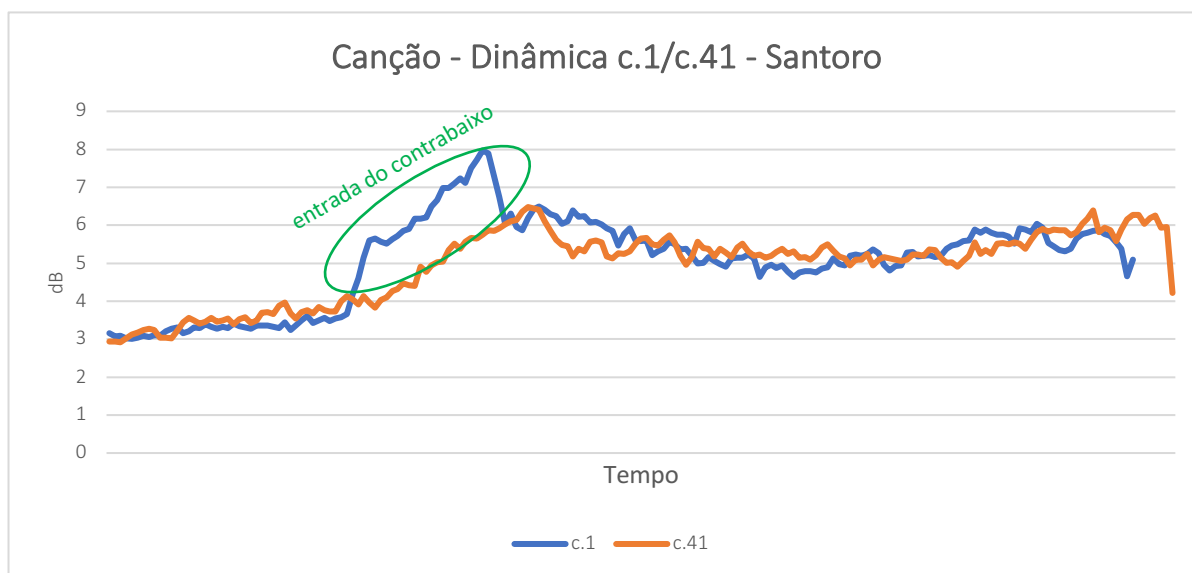


Figura 11 – Comparativo dos níveis de dinâmica no primeiro compasso do tema (c.1) e da reexposição (c. 41) na performance de Sandrino Santoro da *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

No trecho *Triste* (c.22-25), onde se encontra a indicação de *pianissimo* (*pp*) nos c.22-23, Santoro reduz os níveis de dinâmica, com média de 4,46dB. A outra indicação de *pp* ocorre na última nota da obra (c.55-56), cuja média é de 2,48dB. Nessa conclusão, o contrabaixo e a

orquestra realizam um *diminuendo* gradual, atingindo o efeito de dinâmica *al niente*, com o vale de decibéis da peça marcado em 1,52dB.

As duas indicações de *fortissimo* (*ff*) na obra ocorrem nos c.17-19 e 36-38. No primeiro trecho, a média registrada foi de 5,15dB; no segundo, 4,87dB. Seria esperado que esses trechos se aproximassem do ápice de intensidade da performance, mas observa-se que a segunda ocorrência apresenta valor ligeiramente inferior.

Ao final do movimento, chama atenção o início da **Coda** (c.51-55), no qual Santoro enfatiza a dissonância do Sol sustenido com um acento, atingindo 5,63dB. A partir desse ponto, realiza-se um *decrescendo* até o término da peça, como pode ser observado no espectrograma a seguir (Figura 12):

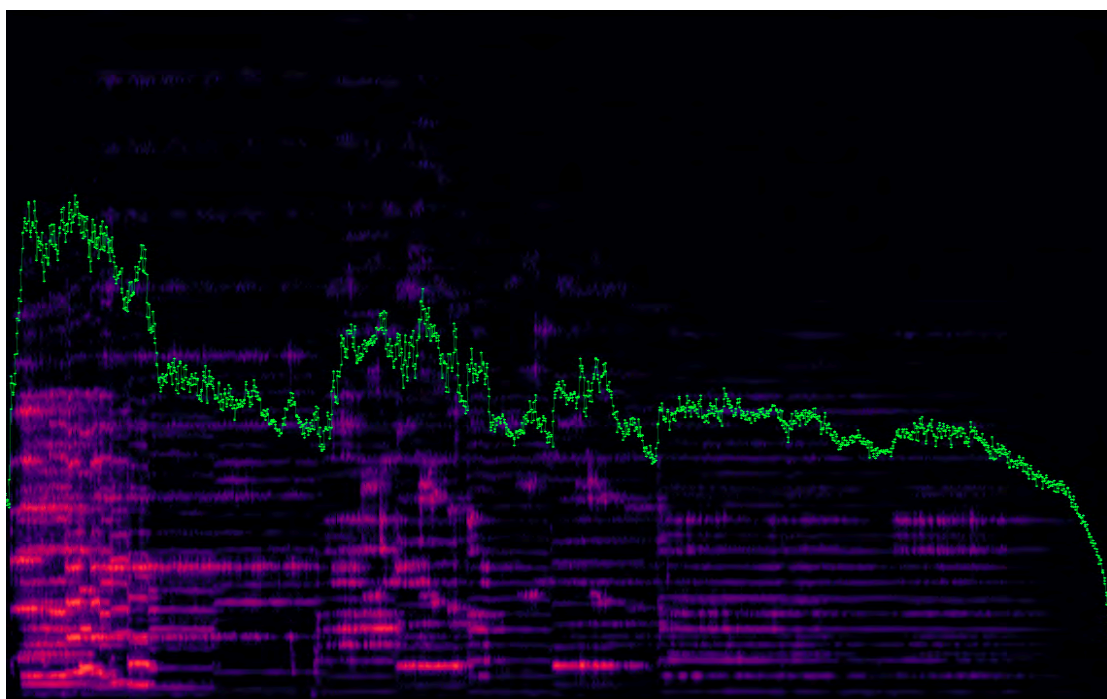


Figura 12 – Imagem espectrográfica da realização da dinâmica na **Coda** da *Canção* de Radamés Gnattali na performance de Sandrino Santoro (Santoro e Hack, 1982).

2.2 A *Canção* de Milton Masciadri

Milton Masciadri é um contrabaixista uruguaio radicado nos Estados Unidos da América, onde leciona na *University of Georgia* desde 1984. Iniciou seus estudos com seu pai, e aos 17 anos, atuava como contrabaixista *co-principal* da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Completou o mestrado e o doutorado sob orientação de Gary Karr, Julius Levine e Lawrence Wolfe. Apresenta-se frequentemente como recitalista e solista em diversos continentes, além de ministrar palestras e *masterclasses*. Toca em um contrabaixo de autoria de Testore, construído

em 1690. Gravou pelos selos DMR, ACA e Fondazione & Sinfonica (University of Georgia, s.d.).

A *Canção e Dansa* foi registrada de forma independente em estúdio no ano de 2017, em parceria com a pianista Ana Flávia Frazão. A gravação integra o álbum *Miniaturas* (Masciadri e Frazão, 2017).

2.2.1 Aspectos temporais

A *Canção e Dansa* de Masciadri e Frazão (2017) é uma gravação bastante estável em termos de pulso e coesa com as indicações da partitura. A **Seção A** e **Seção A'**, apresentam a mesma média de bpm. Notamos que Masciadri realiza a seção central (**B**), indicada como *Movido*, em um andamento mais rápido, com média de 62 bpm. É também nessa seção que se encontram o pico e o vale temporais da peca, revelando maior flexibilidade interpretativa quanto ao tempo, como indicado na tabela a seguir (Figura 13):

Seção	Andamento	Média de bpm	Pico	Vale
A (c.1-12)	<i>Devagar</i>	54	66 (c.11)	37 (c.8)
B (c.13-40)	<i>Movido</i>	62	85 (c.36)	36 (c.40)
A' (c.41-50)	<i>Tempo 1º</i>	54	63 (c.45)	40 (c.48)
Coda (c.51-56)		52	61 (c.53)	38 (c.56)

Figura 13 – Tabela com médias, picos e vales de andamento (bpm) por seção na performance de Milton Masciadri da *Canção* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Na **Seção A** (Figura 14), os intérpretes destacam a mudança de tonalidade do tema (4ª acima) com um pequeno *cedendo* antes da modulação, coincidente com o vale da seção no c.8.

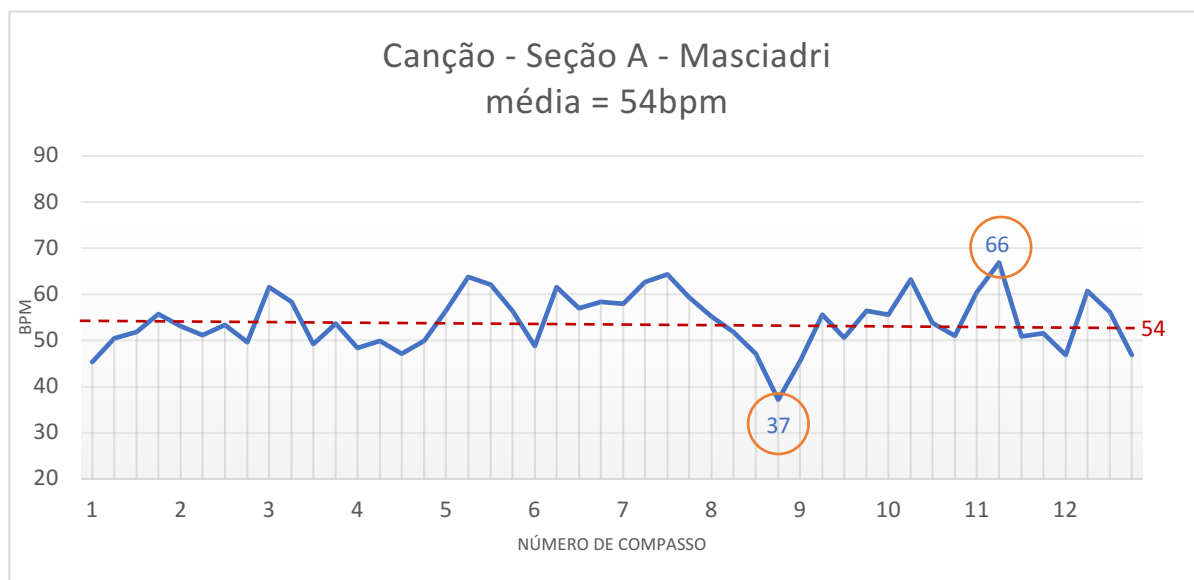


Figura 14 – Mapeamento da **Seção A** (c.1-12), com média, pico e vale da pulsação (bpm) na performance de Milton Masciadri da *Canção* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Na **Seção B** (Figura 15), Masciadri enfatiza a chegada ao *fortissimo* (*ff*) no terceiro tempo do c.17 com um pequeno *cedendo*. Os intérpretes realizam também um *cedendo* ao final da **Subseção B1** (c. 21), encerrando a frase de clímax e antecipando o trecho indicado como *Triste*. Na **Subseção B2**, não se observam variações significativas de andamento. Já na **Subseção B3**, há uma tendência de aceleração rumo ao segundo clímax da obra, com um *accelerando* mais evidente seguido por um *cedendo* na repetição, onde se encontram o pico e o vale da performance.

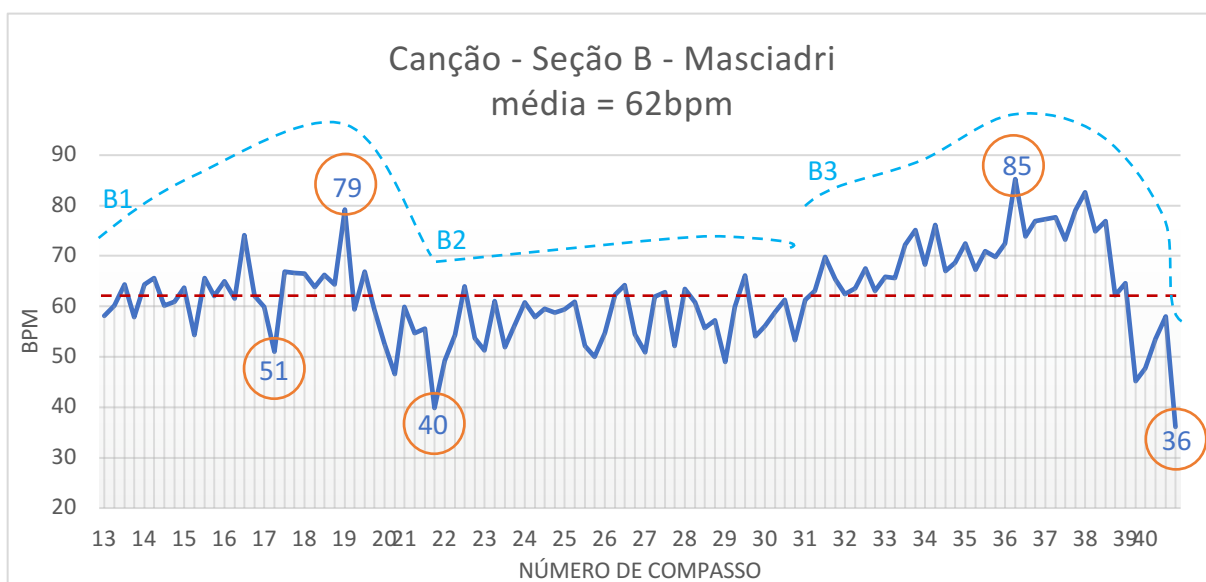


Figura 15 – Mapeamento da **Seção B** (c.13-40), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Milton Masciadri da *Canção* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

A **Seção A'** é realizada com rítmica muito próxima da **Seção A**. Já na **Coda**, destaca-se a realização de um *ritardando* nos dois compassos finais (Figura 16):

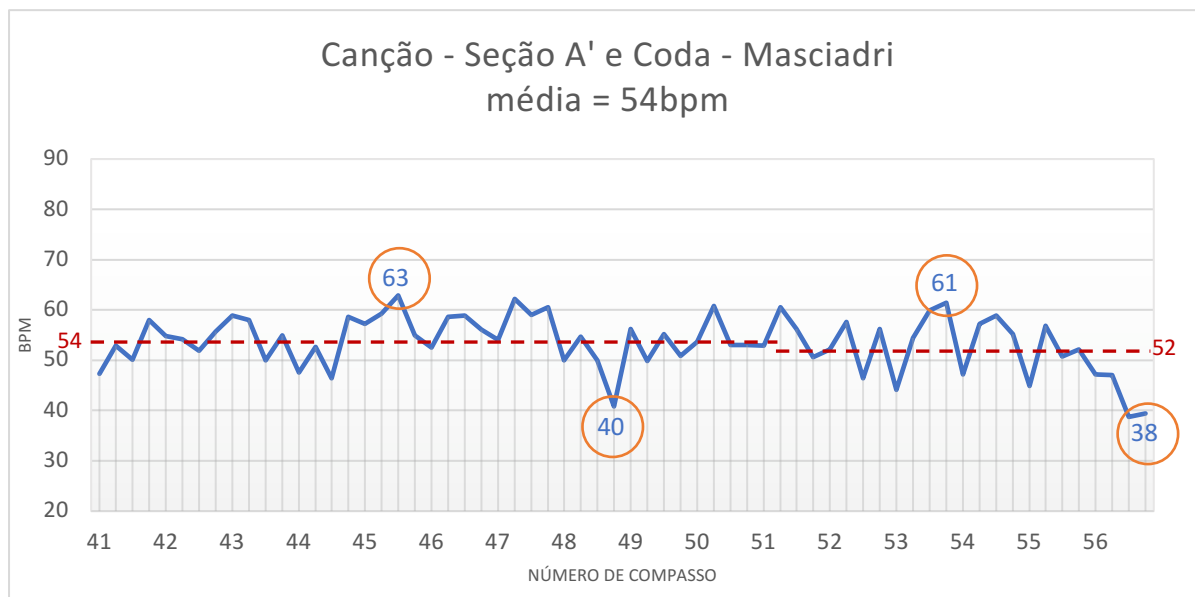


Figura 16 – Mapeamento da **Seção A'** (c.41-50) e da **Coda** (c.51-56), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Milton Masciadri da *Canção* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

2.2.2 Dinâmica

Diversamente de Santoro, Masciadri inicia a peça em um patamar de intensidade contida, provavelmente com a intenção de realizar o *piano* (*p*) indicado na partitura sem compensações. Ao comparar o c.1 e o c.41, início do tema e da reexposição respectivamente, não notamos diferença auditiva significativa na dinâmica, com médias próximas de 5,49dB e 5,74dB (Figura 17).

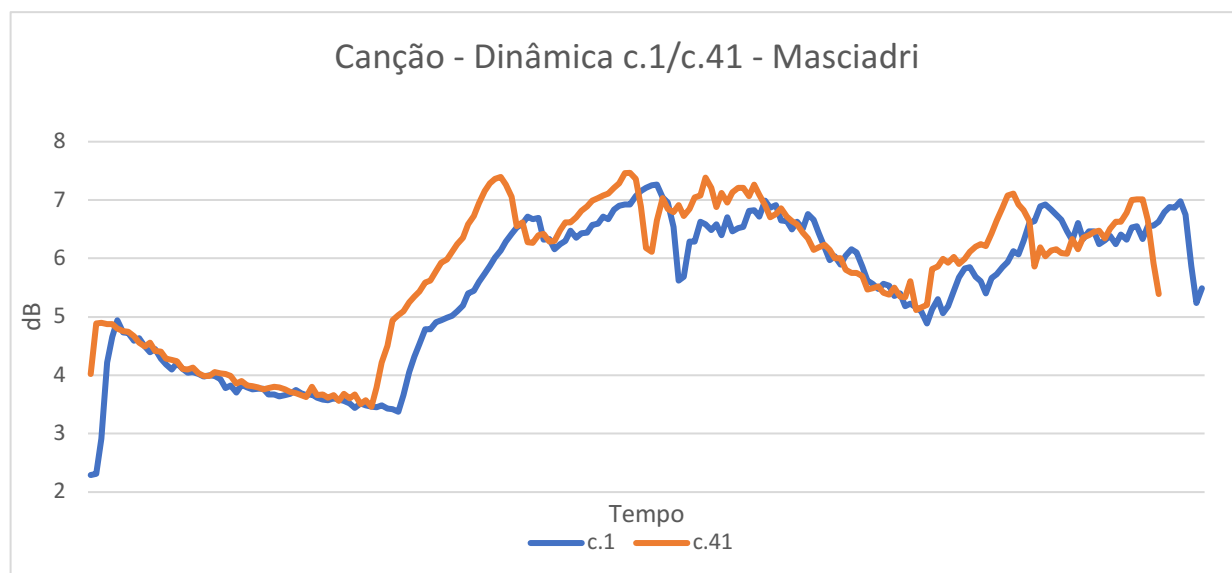


Figura 17 – Comparativo dos níveis de dinâmica no primeiro compasso do tema (c.1) e da reexposição (c.41) na performance de Milton Masciadri da *Canção* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

No trecho *Triste* (c.22-25), onde há a primeira indicação de *pianissimo* (*pp*), Masciadri alcança uma média de dinâmica de 5,91dB para o trecho. Na segunda indicação de *pianissimo* (*pp*), na última nota da peça (c.55-56), a média registrada é de 4,01dB.

O primeiro trecho em *fortissimo* (*ff*) (c.17-19) apresenta média de 7,43dB. O segundo trecho em *ff* (c.36-38) marcou uma média de 7,00dB.

O pico dinâmico da peça ocorre na nota Ré *fortissimo* (*ff*) do c.36, com marcação de 8,84dB. O vale dinâmico se dá no final última nota do c.56, com valor de 2,06dB.

2.3 A *Canção* de Vinícius Frate

Vinícius Frate é um contrabaixista brasileiro, integrante da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Sua gravação da *Canção e Dansa* foi realizada juntamente com o pianista Stefano Bravo em ocasião de seu recital de formatura para conseguimento do título de mestre na UFRJ. É uma gravação em audiovisual ao vivo, disponibilizada pelo autor em plataforma de *streaming*, da qual extraímos o áudio para análise (Frate e Bravo, 2019).

A título de conhecimento, citamos que durante a pesquisa encontramos o áudio da gravação de *Canção e Dansa* para contrabaixo e orquestra de cordas como parte do álbum *O contrabaixo brasileiro, um álbum panorama*, produzido como produto de seu mestrado profissional no site do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ (Frate, 2018). Essa gravação não participa da pesquisa.

2.3.1 Aspectos temporais

Em sua interpretação da *Canção*, Vinícius Frate (Frate e Bravo, 2019) apresenta uma performance que mantém um pulso médio de 51 bpm. Encontramos uma tendência razoavelmente estável ao longo da peça, onde a **Seção B** (*Movido*) apresenta apenas um ponto acima da média da **Seção A**. Apesar disso, o pico e o vale da peça, que se encontram nessa seção, possuem bastante distância em bpm. Assim, observa-se menor variação entre as médias das seções, como mostrado na tabela abaixo (Figura 18):

Seção	Andamento	Média de bpm	Pico	Vale
A (c.1-12)	<i>Devagar</i>	53	70 (c.12)	41(c.3)
B (c.13-40)	<i>Movido</i>	54	83 (c.34)	29 (c.40)
A' (c.41-50)	<i>Tempo 1º</i>	51	63 (c.48)	37 (c.41)
Coda (c.51-56)		46	57 (c.51)	32 (c.56)

Figura 18 – Tabela com médias, picos e vales de andamento (bpm) por seção na performance de Vinícius Frate da *Canção* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Na **Seção A** (Figura 19), observamos que Frate e Bravo interpretam os primeiros compassos (c.1-3) um pouco mais lentamente, onde se encontra o vale da seção. Do c.4 em diante, os intérpretes estabelecem um pulso mais fluido, provavelmente devido à apresentação do *ostinato* sincopado no baixo do piano. O pico no último compasso da seção indica uma pequena movimentação em direção ao *Movido*. A seção apresenta um gradual engrenamento do tempo, como indicado pela linha de tendência ascendente.

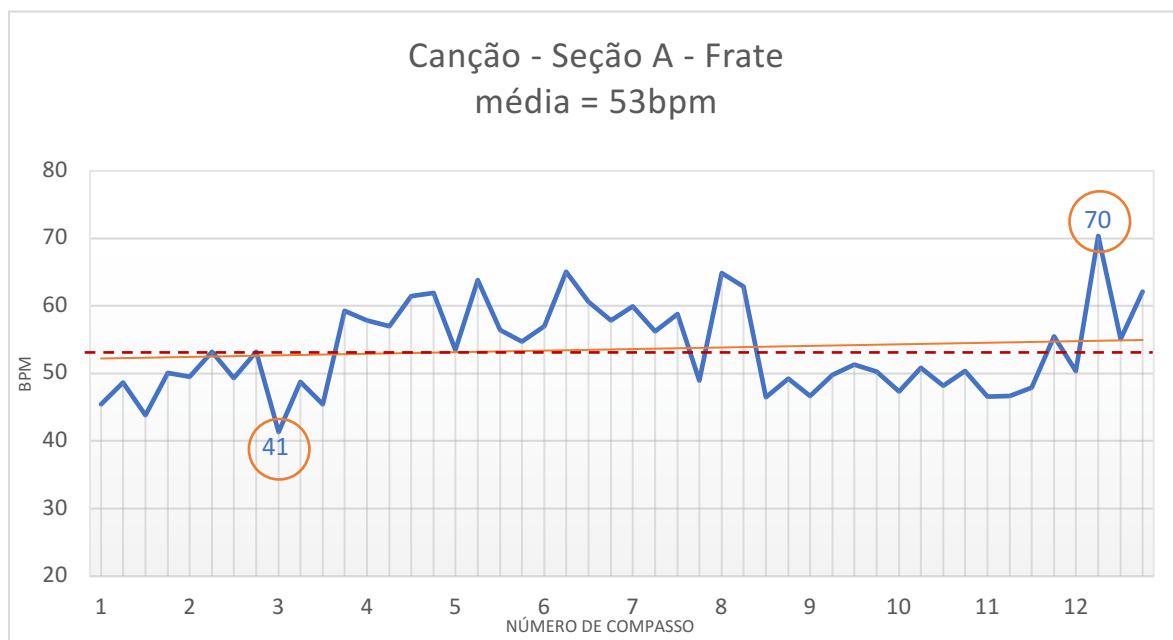


Figura 19 – Mapeamento da **Seção A** (c.1-12), com média, pico, vale e tendência da pulsação (bpm) na performance de Vinícius Frate da *Canção* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Apesar da pouca diferença refletida nas médias entre as seções, observa-se maior variabilidade nos pulsos na **Seção B** (*Movido*) (Figura 20), ou seja, Frate buscou realçar os extremos de andamento entre as indicações de *accelerando* e *cedendo*. Na **Subseção B₁** (c.13-21), há execução clara dessas indicações de Gnattali. Na **Subseção B₂** (c.22-29), observa-se liberdade rítmica e grande variabilidade no diálogo entre piano e contrabaixo, revelando subjetividade na interpretação dos trechos indicados como *Triste* e *Escuro*. Na **Subseção B₃** (c.30-40), localizam-se o pico no c.34 e o vale no c.39.

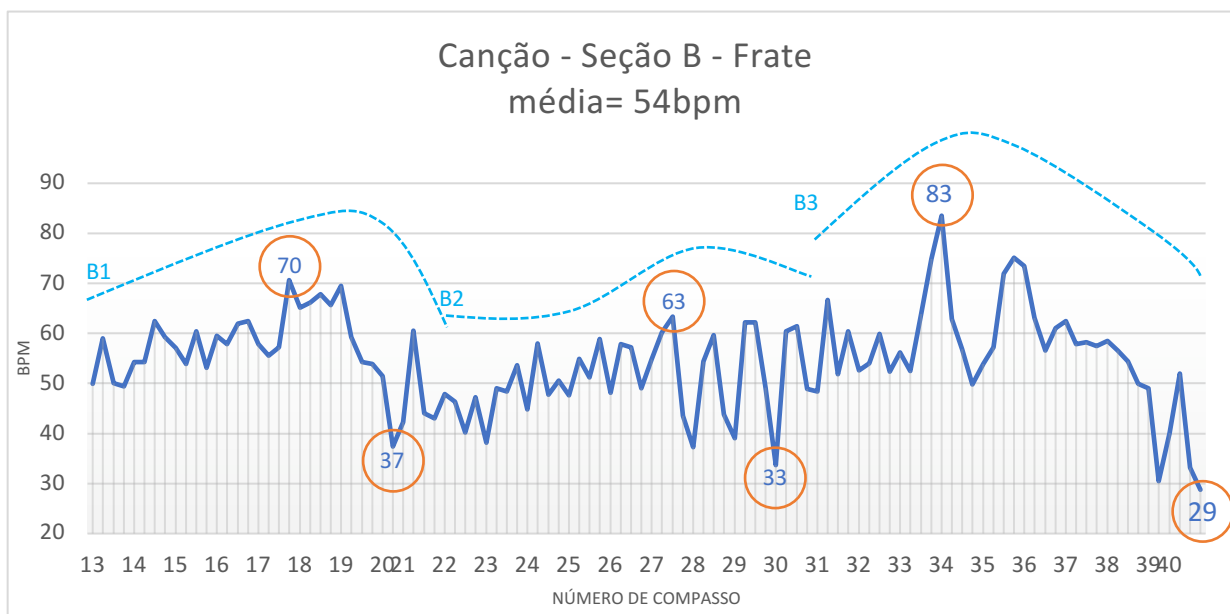


Figura 20 – Mapeamento da **Seção B** (c.13-40), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Vinícius Frate da *Canção* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Frate interpreta o início da **Seção A'** de forma similar à **Seção A**. No entanto, no c.50, diferentemente do c.10, ele destaca a vírgula notada por Gnattali que marca o início da **Coda** com uma suspensão. Verifica-se também a diminuição do pulso em direção ao final da peça (Figura 21).

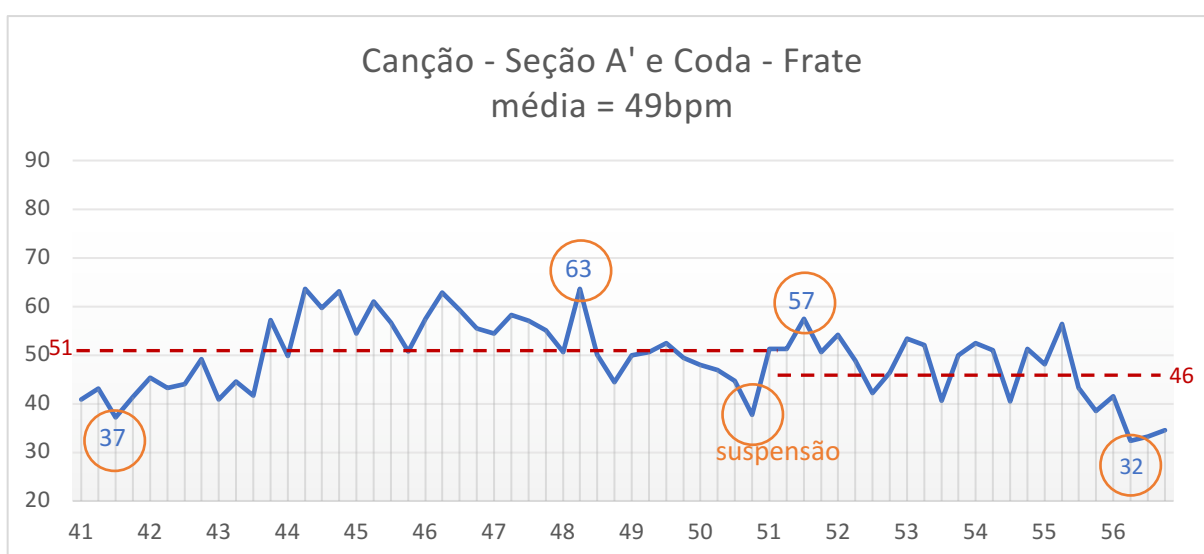


Figura 21 – Mapeamento da **Seção A'** (c.41-50) e da **Coda** (c.51-56), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Vinícius Frate da *Canção* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

2.3.2 Dinâmica

Na gravação de Frate, notamos que os níveis de dinâmica realizados no início do movimento estão em um patamar um pouco acima, se comparados com a reexposição. Medimos uma média de 4,85dB para o c.1 e de 4,44dB para o c.41. Assim como Santoro, Frate se utiliza de maior intensidade no início, provavelmente pelo mesmo motivo de assertividade discursiva (Figura 22).

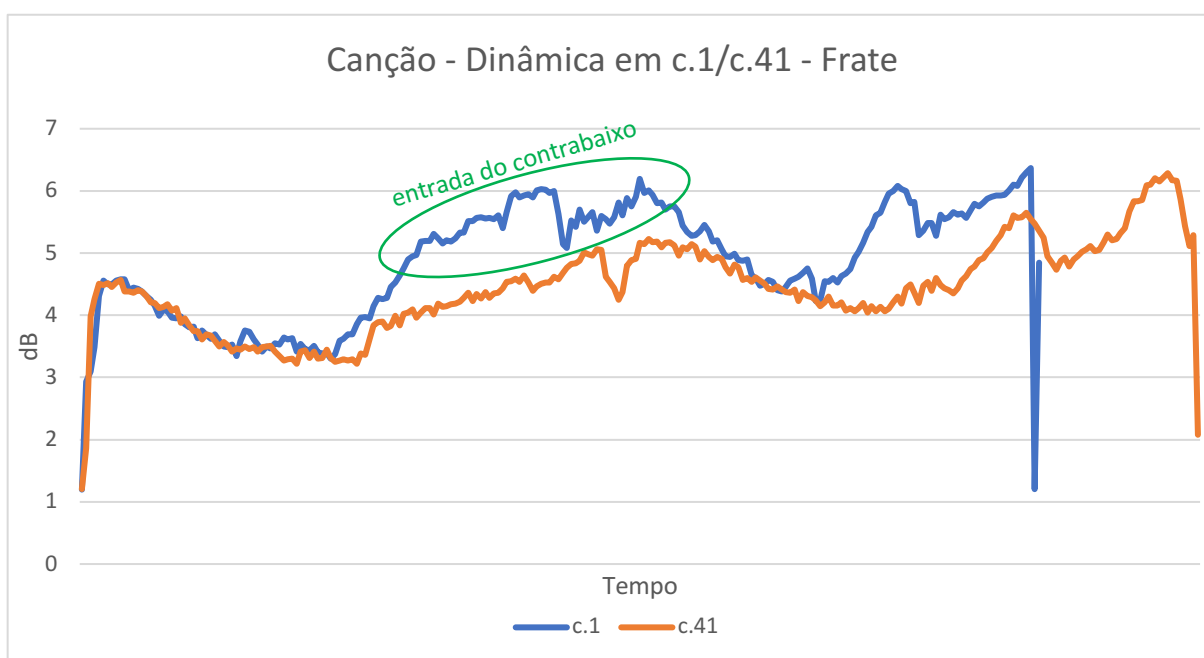


Figura 22 – Comparativo dos níveis de dinâmica no primeiro compasso do tema (c.1) e da reexposição (c.41) na performance de Vinícius Frate da *Canção* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Em *Triste* (c.22-25), com indicação de *pp* (*pianissimo*), Vinícius faz uma média de dinâmica de 4,28dB para o trecho. O outro *pp* da obra ocorre na última nota (c.55-56), onde verificamos a média de 3,60dB.

O primeiro trecho em *ff* (c.17-19) marcou uma média de 7,35dB. O segundo trecho em *ff* (c.36-38) marcou uma média de 7,19dB. Antes do segundo fortíssimo, Vinícius faz um recuo de dinâmica juntamente ao *cedendo* de tempo. Esse recuo é um recurso expressivo do intérprete, que aumenta a ênfase do *ff* que está por vir.

O pico de dinâmica da peça é na nota Mi do c.19, onde anotamos uma marcação de 8,85dB. Vem de um crescendo do *ff* e é enfatizado por Frate com a realização de um *sforzato*. O vale de dinâmica da peça é a decaída de intensidade no final da primeira frase do *Triste* (c.23), onde medimos o valor de 3,01 dB.

2.4 Comparação entre as performances de *Canção*

Ao analisar as três gravações de referência da *Canção* de Radamés Gnattali, foi possível extrair dados e informações que nos permitiram mensurar diferenças e pontos comuns entre as interpretações nos parâmetros de tempo e dinâmica. Os dados quantitativos serviram como comprovação de elementos de planejamento e de coerência interpretativa, reforçando ou mesmo desmistificando impressões auditivas iniciais. A comparação nos possibilitou ampliar a análise do nível micro para o nível macro.

Em relação aos pulsos da *Canção*, que apresenta a indicação de andamento *Devagar*, observamos que a média geral se manteve entre 51 e 56 bpm. Santoro foi o intérprete que apresentou a maior variação entre pico e vale, com uma faixa de 62 bpm. Em contraste, Masciadri teve a menor variação, com 48 bpm. Frate posicionou-se entre ambos, com uma variação de 54 bpm (Figura 23):

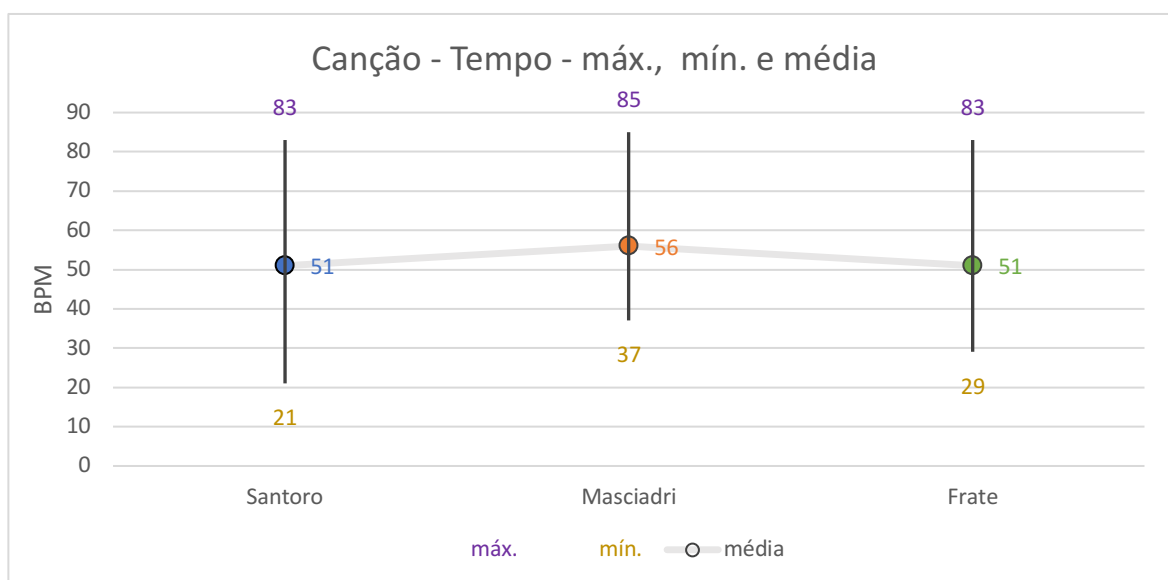


Figura 23 – Máximo, mínimo, e média de pulsação (bpm) para Santoro, Masciadri e Frate na *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

Embora, em uma leitura inicial das médias gerais, Masciadri pareça ser o intérprete mais rápido, a análise por seções revela diferenças mínimas no andamento da **Seção A**: 53 bpm para Santoro e Frate, e 54 bpm para Masciadri. Os três intérpretes aumentaram o andamento na **Seção B** (*Movido*), seguindo a indicação na partitura. Santoro elevou a média para 58 bpm (variação de +9%), Masciadri para 62 bpm (+14%) e Frate manteve praticamente o tempo, com

54 bpm (+1%). Os três retornaram de forma bastante precisa às suas respectivas médias iniciais na **Seção A'**.

Os picos e os vales da peça foram bem colocados pelos três intérpretes durante a **Seção B**, mais especificamente na **Subseção B₃** (c.34-40), correspondente ao clímax da peça. Nesse trecho, todos executaram os *accelerando* e os *cedendo* de forma mais enfática para intensificar a expressividade do momento.

Na **Coda**, os três seguiram a mesma tendência de diminuição da pulsação média. Santoro realizou o *rallentando* mais acentuado, com queda de -25% no andamento. Masciadri apresentou a menor redução, de apenas -3%, realizando menos *rallentando*. Frate situou-se entre ambos, com uma diminuição de -9%. Embora tenham seguido as mesmas tendências entre as seções ao longo da peça, as variações foram mais acentuadas na performance de Santoro e mais sutis na de Frate.

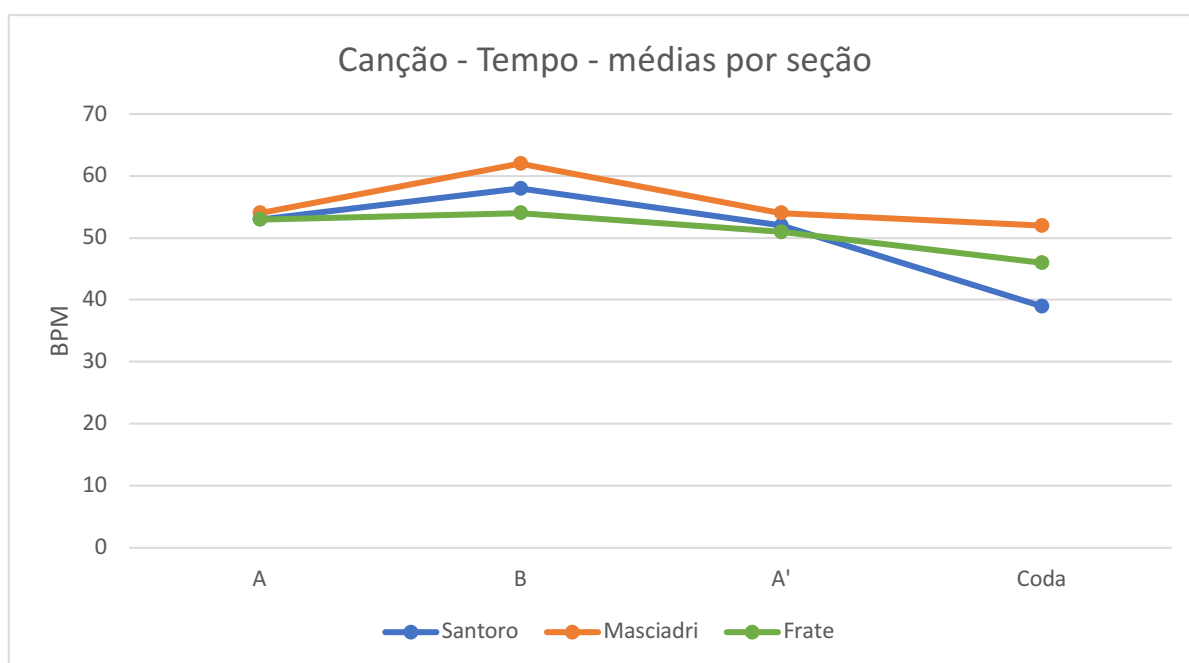


Figura 24 – Andamento médio por seção para Santoro, Masciadri e Frate na *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

Para a comparação das dinâmicas, analisamos a amplitude sonora a partir da diferença entre o máximo e mínimo medidos com o *plug-in Loudness*. Obtivemos os seguintes valores: 6,73dB para Santoro, 6,78dB para Masciadri e 5,84dB para Frate. Desses dados, inferimos que Masciadri foi o intérprete que mais explorou os extremos dinâmicos, enquanto Frate apresentou menos amplitude (Figura 25). Considerando o caráter expressivo da *Canção*, nota-se que os

três intérpretes tenham apresentado variações acentuadas de dinâmica, o que reforça o potencial contrastante da obra.

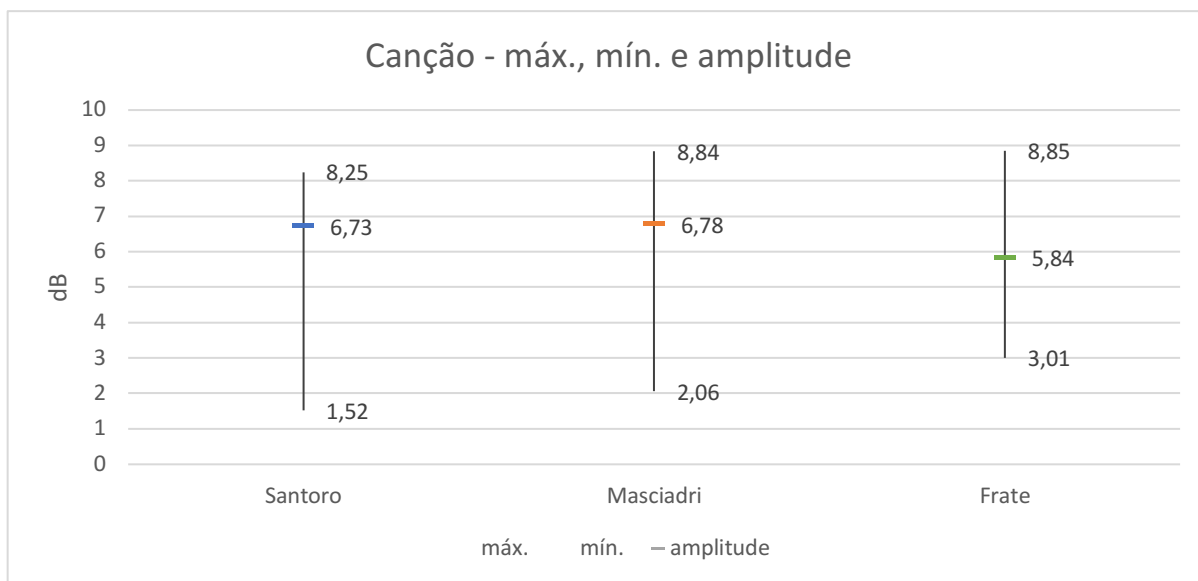


Figura 25 – Pontos máximo e mínimo, e amplitude para Santoro, Masciadri e Frate na *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

No geral, não se verificam grandes divergências entre os intérpretes no uso da dinâmica, uma vez que todos seguiram tendências semelhantes nos trechos analisados. A partir das amostras selecionadas, podemos destacar alguns pontos em comum e algumas diferenças (Figura 26). Santoro e Frate, por exemplo, apresentaram maior intensidade no compasso inicial (c.1) do que na reexposição (c.41), enquanto Masciadri manteve níveis praticamente constantes. Em relação aos dois *pianissimo* indicados na partitura, todos apresentaram menor volume na última nota da peça. Curiosamente, nos três casos o primeiro *fortissimo* (c.17-19) foi executado com maior intensidade do que o segundo (c.36-38), embora este último marque o segundo clímax da peça. Todos realizaram um *acelerando* mais acentuado, o que pode ser explicado pela maior agilidade na execução do segundo *ff*, que resultou em um *sustain* mais curto, provavelmente impactando a medição em decibéis. A performance desse trecho nos mostra como a variabilidade no tempo exerce influência direta na dinâmica.

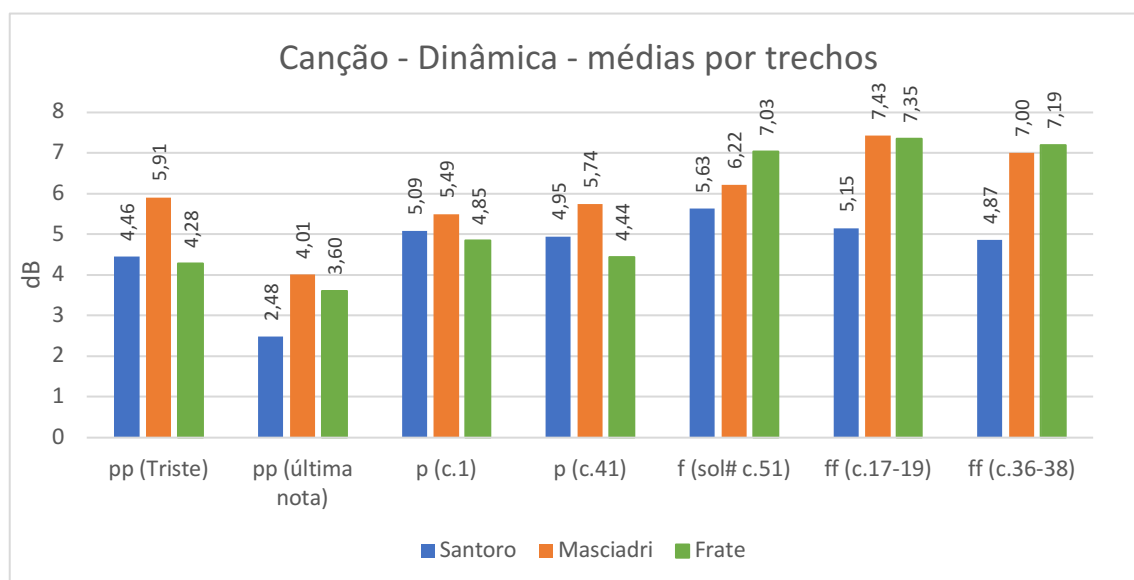


Figura 26 – Gráfico comparativo do volume sonoro (dB) de amostras nas performances de Santoro, Masciadri e Frate na *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

CAPÍTULO 3 – AS PERFORMANCES DA *DANSA*

3.1 A *Dansa* de Sandrino Santoro

3.1.1 Aspectos temporais

De modo geral, a performance de Santoro da *Dansa* está alinhada com as indicações de Gnattali no que se refere aos aspectos temporais. A partir do mapeamento espectrográfico dos pulsos em toda a extensão da peça, foi possível identificar correspondências entre as médias de pulsação em bpm e suas oscilações de andamento nas quatro seções formais da obra. A tabela a seguir (Figura 27), apresenta as médias de pulso na interpretação de Santoro, em relação às indicações de andamento fornecidas por Gnattali:

Seção	Andamento	Média de bpm	Pico	Vale
A (c.1-100)	<i>Vivo e Leve</i>	128	178 (c.32)	99 (c.13)
B (c.101-137)	<i>Calmo</i>	59	67 (c.106)	48 (c.122)
A' (c.138-237)	<i>Vivo (1º Tempo)</i>	128	157 (c.151 e c.225)	103 (c.164)
Coda (c.238-259)		131	157 (c.240)	113 (c.253)

Figura 27 – Tabela com médias, picos e vales de andamento (bpm) por seção na performance de Sandrino Santoro da *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

De forma geral, são poucos os momentos em que se observam desacelerações intencionais de tempo. Um trecho digno de nota ocorre na transição entre a **Seção A** e a **Seção B**, quando há a mudança do andamento *Vivo e Leve* para *Calmo*. A notação de proporcionalidade (mínima = mínima), associada à mudança de fórmula de compasso (que passa de 2/4 para 2/2, indicado pelo *C* cortado), sugere que o andamento deveria ser reduzido pela metade. Verifica-se que a média de 128 bpm observada na **Seção A** (*Vivo e Leve*) repete-se com estabilidade na **Seção A'** (*Vivo – 1º Tempo*). Assim, caso a indicação de proporcionalidade fosse seguida estritamente, o novo andamento na **Seção B** (*Calmo*) deveria situar-se em torno de 64 bpm. No entanto, Santoro opta por uma redução ainda maior, executando essa seção a 59 bpm, valor que se enquadra na faixa tradicionalmente associada ao andamento *Largo*, mais lento que o *Adagio*. Essa escolha parece ter como objetivo explicitar com maior clareza o contraste formal entre as

seções externa e a seção central da forma ABA'. Tal contraste é acentuado ainda mais pelo *ritenuto* presente na transição entre as seções **A** e **B** (c.91-100).

Na **Seção A**, as variações de tempo do c.1 ao c.100 (Figura 28) revelam três padrões distintos de curva temporal (localizações aproximadas). O primeiro deles, a curva 1, apresenta um formato espelhado em relação ao eixo horizontal da média de 128 bpm: inicialmente crescente (c.1-12) seguida de uma queda (c.13-25), com um pico de 178 bpm e um vale de 99 bpm. A oscilação constante observada ao longo da **Subseção A₁** (c.1-34) está relacionada a pequenas assincronias entre o tempo ligeiramente mais ágil proposto pelo solista e o acompanhamento mais estável da orquestra.¹³ Após o c.13, a abertura da curva diminui, e a agógica das frases, construídas no estilo dialógico de “pergunta e resposta” entre solista e orquestra, favorece uma regularidade maior no tempo de execução entre ambos.

Na sequência, entre os c.25-40, ocorrem duas variações bruscas e próximas entre si: um pico de 178 bpm em torno do c.32 (o maior de toda a performance) e um vale de 101 bpm por volta do c.34, marcando o final da **Subseção A₁**. Essas são as alterações de microtempo mais pronunciadas da **Seção A**. A instabilidade temporal se resolve no compasso seguinte, com a entrada da **Subseção A₂** (c.35), cujo material temático ritmado no acompanhamento fornece uma base mais regular para o solista.

A seguir, a curva 2 evidencia um longo trecho de maior estabilidade (c.45-91), sem a ocorrência de picos ou vales que ultrapassem os limites de 105 a 149 bpm. Por fim, no trecho conclusivo da **Seção A** (c.91-100), a curva 3 se apresenta como a mais estável, situando-se praticamente abaixo da média de 128 bpm até atingir um vale de 112 bpm. O tracejado abaixo, posicionado de forma mais distante do eixo médio, imprime uma tendência a um pulso ligeiramente mais lento, o que coincide com uma mudança de timbre (de *arco* para *pizzicato*) e dinâmica (de *p* para *ppp*, com *decrescendo*), antecipando a atmosfera mais lenta da **Seção B**.

¹³ Em conversa com Fausto Borém, o orientador dessa tese, Sandrino Santoro relatou que um dos grandes desafios de sua carreira como solista tem sido lidar com a ansiedade no palco.

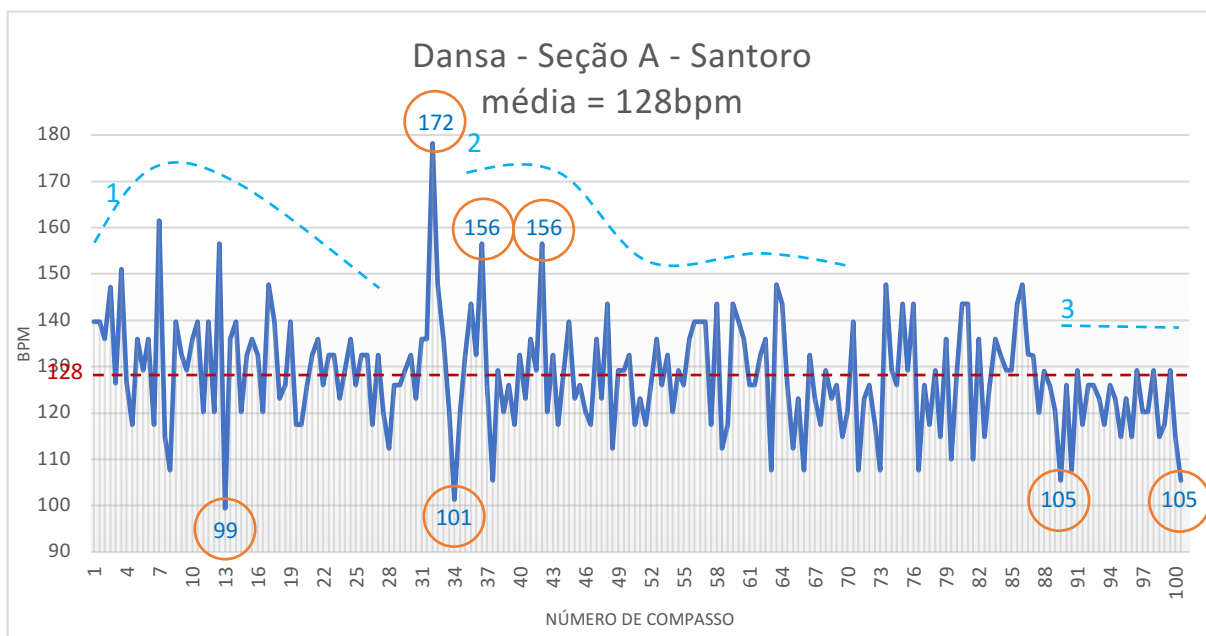


Figura 28 – Mapeamento da **Seção A** (c.1-100), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

No final da **Subseção A₂** (c.35-100), as variações temporais em forma de *rubato* seguem o contorno do material temático e as acentuações do solista, ocorrendo de forma cíclica a cada dois compassos. Observa-se um pequeno *ritenuto* nas duas últimas pulsações (c.100), preparando a mudança para o *Calmo* da **Seção B** (Figura 29):

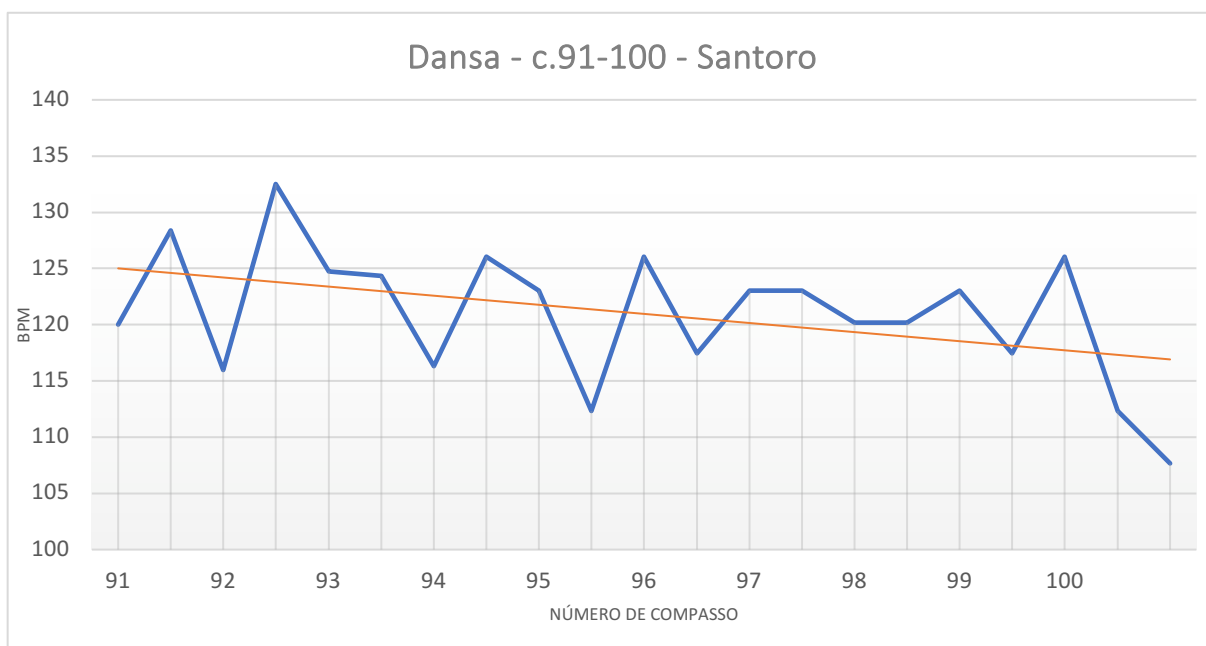


Figura 29 – Variação do pulso no trecho em *pizzicato* (c. 90-100), com linha de tendência descendente da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

Na reexposição desse mesmo trecho, que antecede a **Coda** (c.228-237), nota-se uma tendência levemente oposta: um aumento da pulsação, evidenciado pela linha de tendência ascendente, destacada em cor laranja (Figura 30).

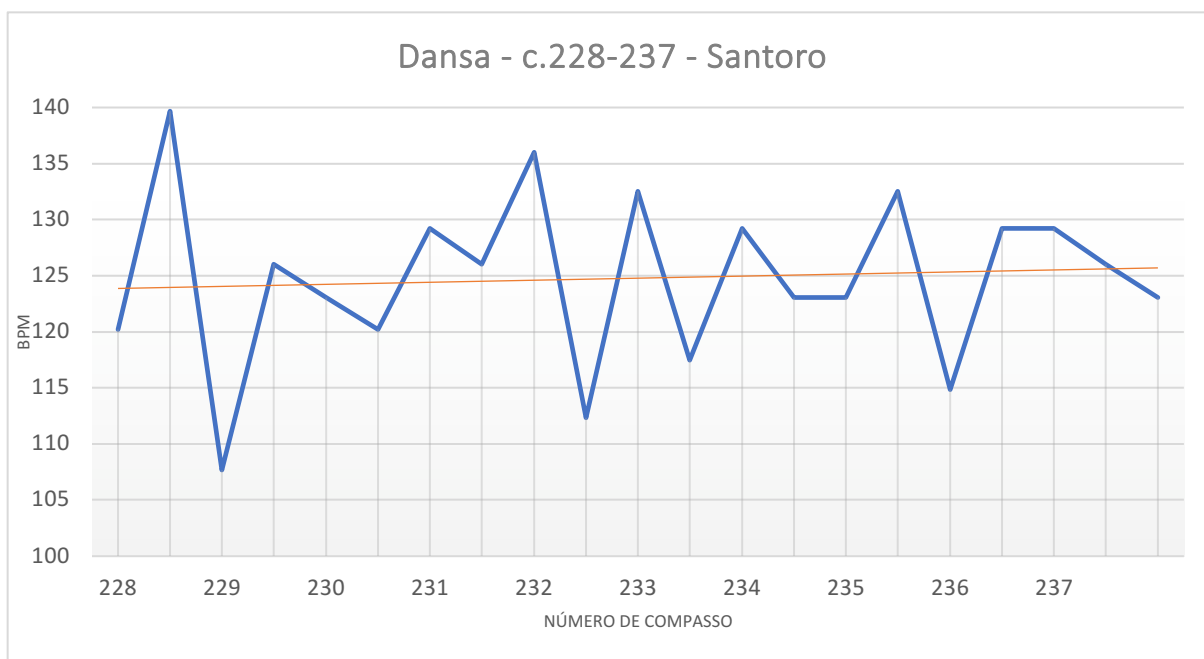


Figura 30 – Variação do pulso na reexposição do trecho em *pizzicato* (c.228-237), com linha de tendência ascendente da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

Na **Seção B** (Figura 31), que corresponde à parte central da forma musical e é também a seção de andamento mais lento da gravação, ficam evidentes três curvas distintas de variação temporal. A curva 1 (c.101-122) apresenta formato de arco: ascende até um pico de 67 bpm no c.106, para em seguida decrescer até o vale de 48 bpm no c.122. A curva 2 é predominantemente descendente, indo de um pico de 63 bpm no c.124 até atingir 50 bpm no c.130. Já a curva 3, após um leve recuo que culmina no pico de 67 bpm no c.133, mantém-se estável, oscilando levemente acima do eixo central de 59 bpm.

O conjunto dessas três curvas indica que Santoro inicia e conclui a **Seção B** em torno do eixo médio de 58 bpm, com flexibilizações do tempo acima desse valor em três momentos: mais rápido nos c.106 e c.132 (67 bpm) e um pouco menos rápido no c.124 (63 bpm). A interseção entre as curvas 1 e 2 marca a maior desaceleração da seção, com o valor mínimo de 48 bpm no c.122. Já a transição entre as curvas 2 e 3 evidencia o único trecho consistentemente mais lento (entre 50 e 54 bpm), que se estende por aproximadamente dois compassos (c.130-132).

Essas curvas de andamento estão fortemente relacionadas aos elementos formais da obra: o pico no c.106, por exemplo, coincide com a súbita intervenção da orquestra em semicolcheias, enquanto o solista sustenta uma nota longa. O início da curva 2 corresponde à retomada do pulso após o *cedendo poco*. Na curva 3, os vales de andamento mais lento nos c.130 a c.132 ocorrem no momento em que o solista realça o fraseado, reforçando a expressividade desse segmento.

Na **Seção B**, observam-se dois momentos de desaceleração mais acentuada da pulsação. O primeiro, no c. 122, coincide com a indicação de *cedendo poco*, no início da frase em que Gnattali inclui o arpejo mixolídio com a 9ª abaixada (o Ré bemol), recurso harmônico de forte caráter expressivo. O segundo decréscimo significativo é realizado pelos intérpretes no c.129, apesar de não haver indicação do compositor. Nesse momento, o solista assume maior liberdade interpretativa, explorando a elasticidade do tempo, favorecido pela ausência de movimentações rítmicas relevantes na parte do acompanhamento.

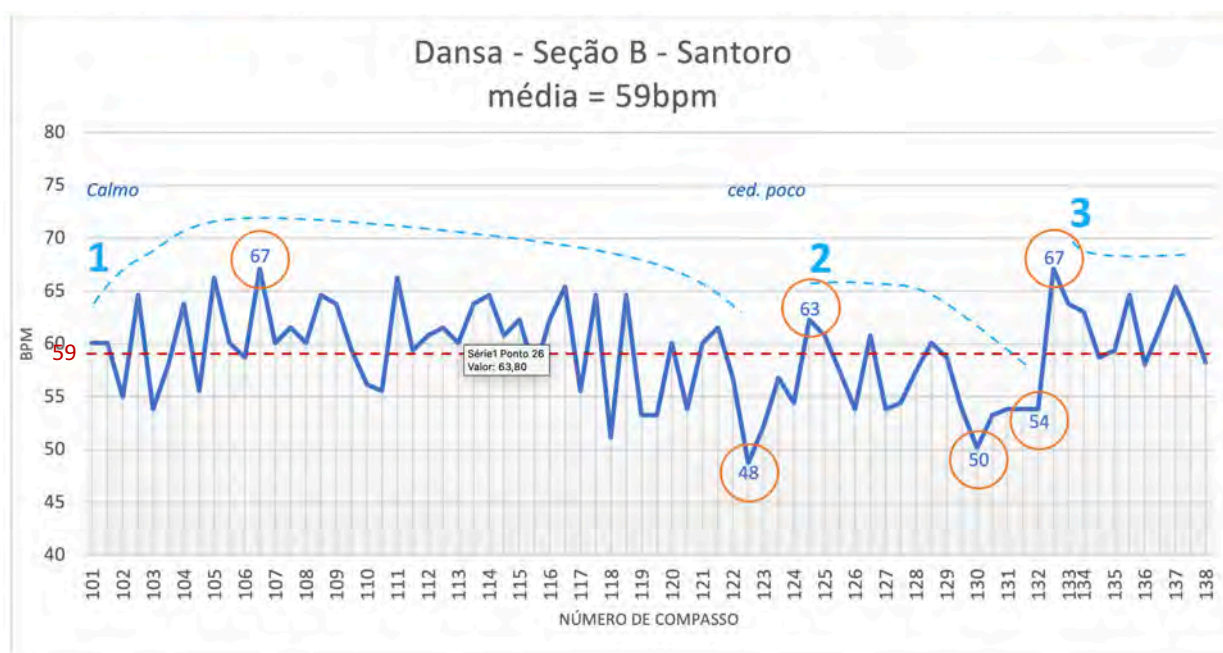


Figura 31 – Mapeamento da **Seção B** (c.101-137), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

Na análise de andamento da **Seção A'** (c.138-237), na recapitulação do andamento *Vivo* da peça, não se observam padrões de curva claramente definidos (Figura 32), como ocorre na **Seção A**. Nota-se que os picos de andamento máximo são próximos (157, 152 e 157 bpm), enquanto os vales de andamento mínimo são idênticos (103 bpm em dois momentos distintos).

De forma geral, as variações acima e abaixo do eixo médio são semelhantes às da **Seção A**, mas ocorrem com menor amplitude e menos irregularidades, com picos e vales menos extremos.

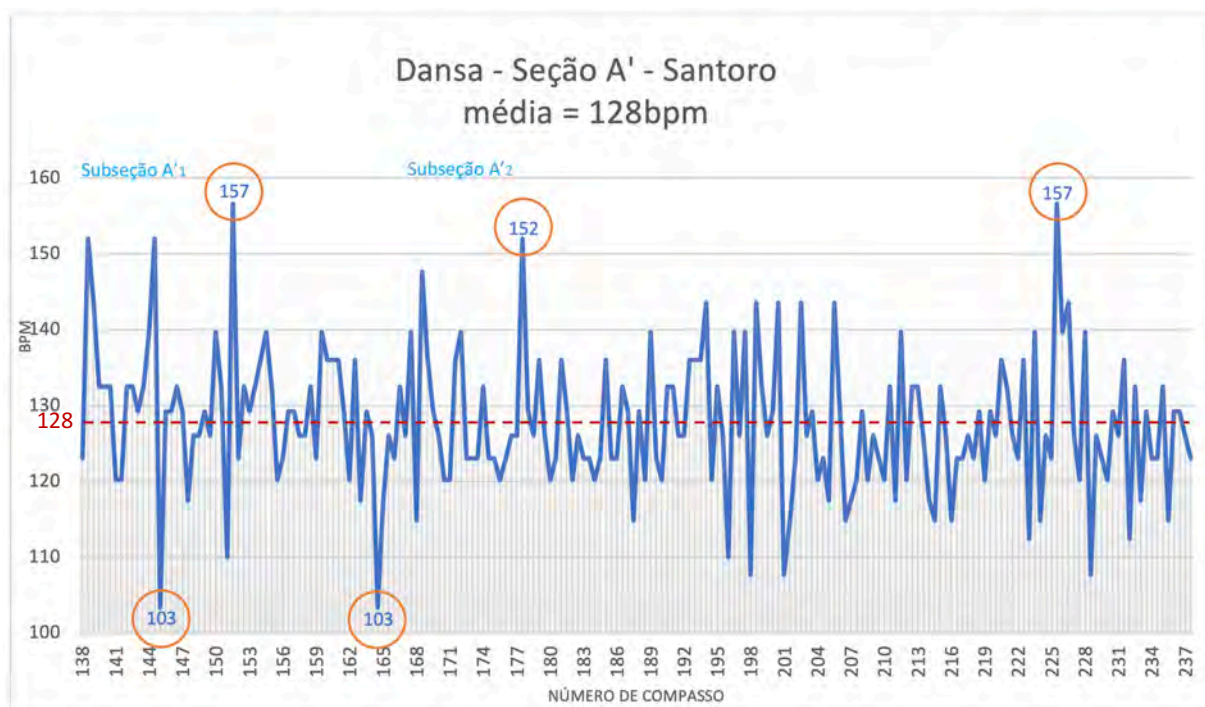


Figura 32 – Mapeamento da **Seção A'** (c.138-237), com média, picos e vales da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Dança* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

A Figura 33 sugere um possível e coordenado cuidado, por parte do solista e da orquestra, em evitar caírem no hábito comum de imprimir um andamento mais rápido para se finalizar movimentos virtuosísticos. Assim, Santoro se atém à indicação de Gnattali, executando a **Coda** em um andamento médio (131 bpm) praticamente idêntico ao das seções **A** e **A'** (128 bpm). O pico de 157 bpm e o vale de 115 bpm nos c. 240-241 refletem uma oscilação expressiva introduzida pelo solista no início da **Coda**. Outro momento de destaque ocorre com o pico de 148 bpm seguido de um vale de 113 bpm, que marcam um pequeno *cedendo* agógico ao final da frase descendente do solista. Esse trecho contrasta com a última frase da peça, na qual o intérprete executa um arpejo ascendente virtuosístico (baseado na escala pentatônica maior de Dó)¹⁴, percorrendo três oitavas e uma sexta maior, saindo de um Dó₁ (c.254) e subindo até o harmônico natural Lá₄ (c.259), no registro agudo extremo do contrabaixo. Nota-se, portanto, uma leve tendência de aceleração no pulso, como indicado pela linha de tendência ascendente (em laranja). Tal escolha sugere que Santoro buscou imprimir um final mais

¹⁴ Siqueira (1981a) percebe a escala pentatônica como uma manifestação de gêneros afro-brasileiros, especialmente dos candomblés da Bahia.

emocionante à sua performance da *Dansa* de Radamés Gnattali, sem comprometer a coerência interpretativa.

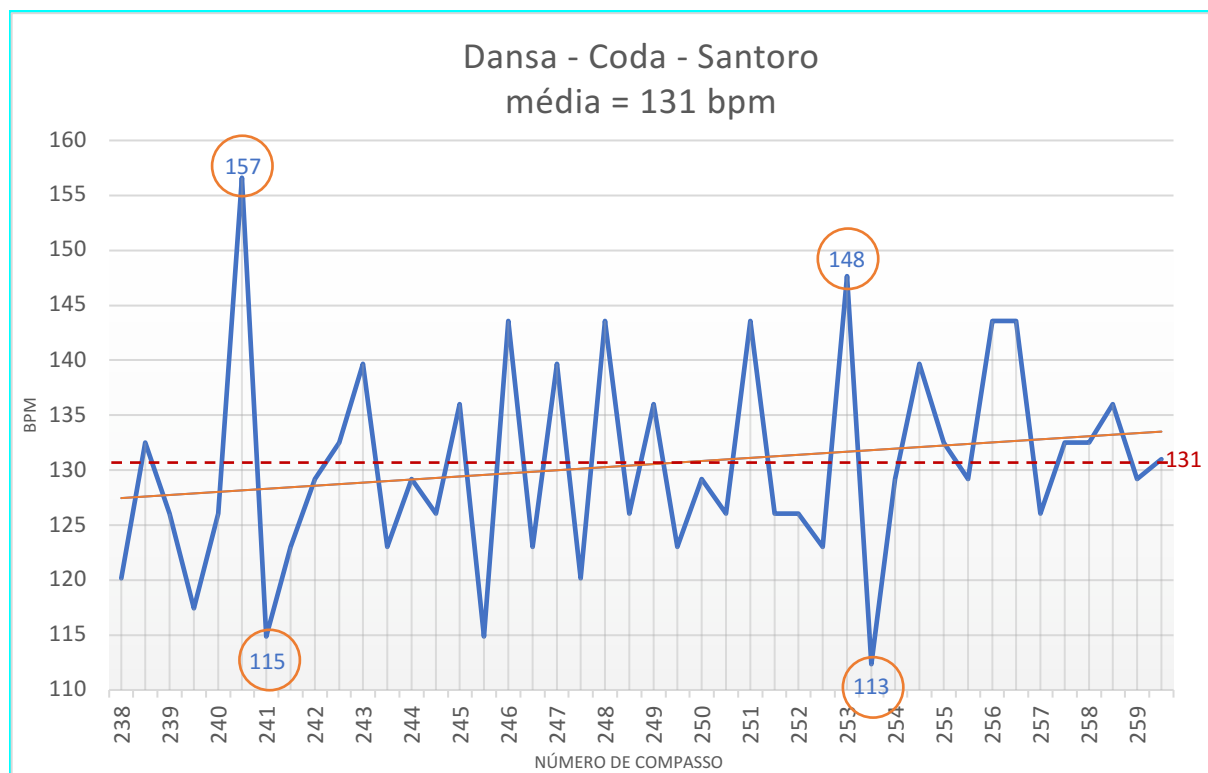


Figura 33 – Mapeamento da **Coda** (c.238-259), com média, picos, vales e linha de tendência da pulsação (bpm) na performance de Sandrino Santoro da *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

3.1.2 Dinâmicas

O maior contraste de dinâmicas anotados por Gnattali na *Dansa* ocorre ao longo de 17 compassos. No. c.84, o contrabaixo solista em arco tem um *fortissimo* (*ff*) que decresce gradualmente para um *mezzo forte* (*mf*) no c.87, e para um *piano* (*p*) no c.89. Em seguida, nos c.91-101, há uma mudança de articulação de arco para *pizzicato*. Essa mudança naturalmente reduz a intensidade sonora, uma vez que o som produzido pela fricção da crina com a corda é consideravelmente mais intenso do que aquele obtido pelo ataque com a polpa dos dedos (falanges distais do dedo 1 ou 2) da mão direita. Mesmo em *pizz.* a dinâmica continua diminuindo: Gnattali marca *pianissimo* (*pp*) no c.93, *pianississimo* (*ppp*) no c.95 e insere um *decrescendo* em cunha nos c.98-99, sugerindo uma dinâmica que atinja um *pppp*.¹⁵

¹⁵ Na história das baixas dinâmicas da música de concerto, há o precedente do *pppp* na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz (Meyer, 2009, p.299) ou o mais simbólico do que efetivo *pppppp* (seis vezes menos que um *p*) na *Sinfonia Patética* de Tchaikovsky (1979).

Entre os c.95-100 (*ppp*), as partes de contrabaixo e piano têm figuras rítmicas descoordenadas entre si, com acentuações sincopadas que deslocam a percepção do tempo forte, provocando no ouvinte a sensação métrica indefinida. As colcheias do contrabaixo são acentuadas a cada cinco notas (3+2) e, a partir da metade do c.97, a cada três.

Acusticamente, o acompanhamento do solista por um piano (um instrumento de percussão cuja fase de ataque do envelope sonoro é muito marcante e perceptível), cria referências mais nítidas do que uma orquestra de cordas (cujos instrumentos têm a fase de ataque com a fricção do arco ou o *pizzicato* menos marcante e perceptível). Isso fica evidente nos c.91-100 da gravação, cuja análise espectrográfica revela a estratégia de Santoro para compensar a perda de intensidade causada pela mudança de arco para *pizzicato*. Ele mantém uma dinâmica perceptivelmente próxima ao *fortissimo* e *forte* do trecho anterior, conforme ilustrado na Figura 34.

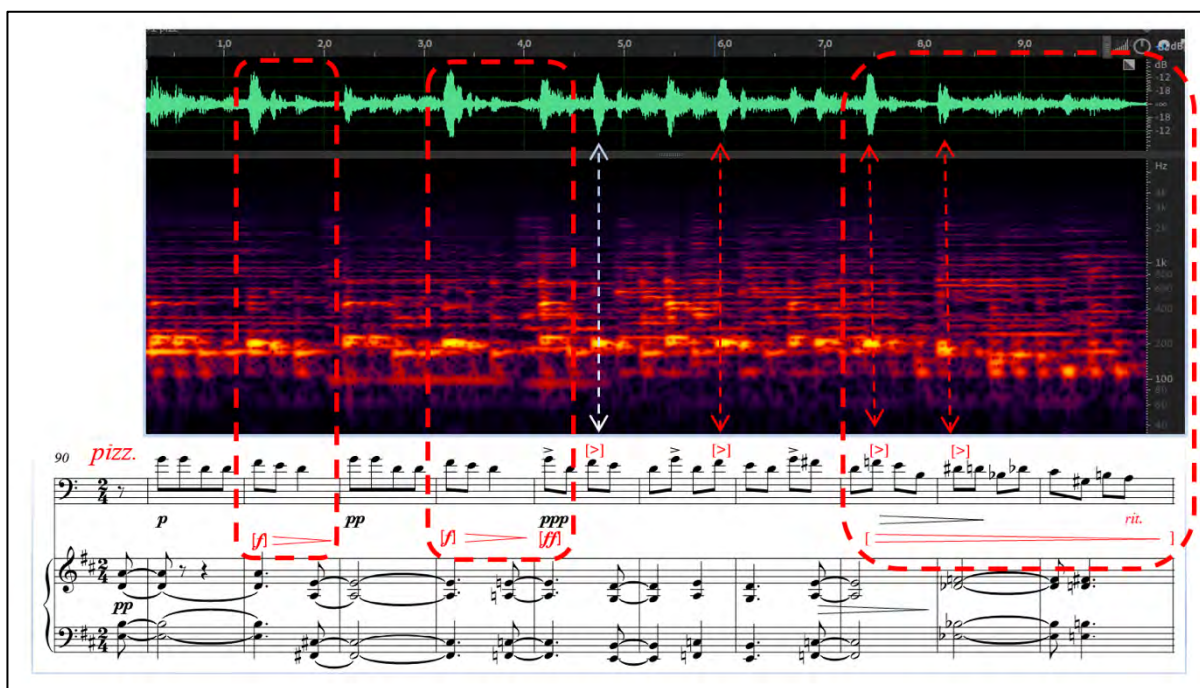


Figura 34 – Espectrograma sonoro dos c.91-100, evidenciando a estratégia de Sandrino Santoro (dinâmicas e *marcati* em vermelho) para compensar a perda de intensidade sonora provocada pela mudança de arco para *pizzicato* na *Dansa* de Radamés Gnattali (dinâmicas da partitura em preto) (Santoro e Hack, 1982).

No c.124 da **Seção B** (Figura 35), Santoro enfatiza o uso da 9ª abaixada com um portamento ascendente, dentro do tetracorde do 1º Modo Real Nordestino de Dó (Siqueira, 1981a), que corresponde enarmonicamente a um D7b9 na cifragem do jazz. O espectrograma sonoro mostra esse efeito de articulação, não indicado por Gnattali na partitura, entre as notas Sib₂ e Réb₂. Embora apenas um vídeo da performance pudesse revelar a técnica utilizada,

podemos supor, auditivamente, que o portamento foi realizado com arcada para baixo (sugerida pela perda de brilho na cor amarela do espectrograma) e com um legato feito com um único dedo, provavelmente o dedo 2, mais forte e anatômico para essa região do instrumento.

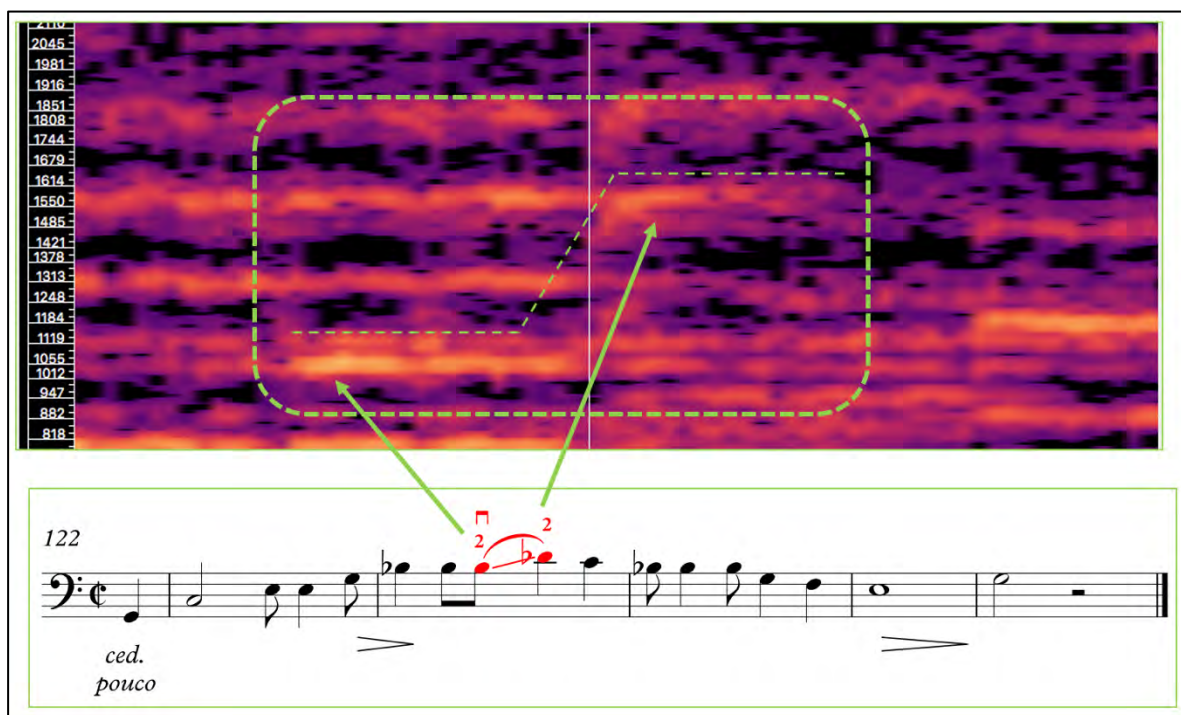


Figura 35 – O portamento de Santoro entre as notas Sib₂ e Réb₂ (em vermelho no c.124), enfatizando a 9ª abaixada sobre o arpejo mixolídio na *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982).

Na **Subseção A₁** (c.1-32), marcada com a dinâmica *piano* (*p*), medimos uma média de 6,5dB. Na **Subseção A₂** (c.35-46), com marcações em *forte* (*f*), a média foi de 6,21dB.

Na **Seção B** (*Calmo*), a amostra de *piano* (*p*) no c.103 registrou 5,99dB, e a do forte (*f*) (c.115) marcou 6,25dB.

Na **Subseção A'₁** (c.138-169), a média registrada foi de 5,88dB, inferior à da **Subseção A₁**. Na **Subseção A'₂** (c.172-183), foi de 6,22dB, praticamente igual à **Subseção A₂**. Na **Coda** (c.238-259), a média foi de 6,21dB.

Nos três trechos marcados com *fortissimo* (*ff*), as médias registradas foram: 5,86dB (c.84-85); 5,84dB (c.221-222) e 6,34dB (c.245-259 com anacruse). Nos trechos marcados com *pianississimo* (*ppp*), os valores foram: 5,58dB (c.95-100) e 5,60dB (c.232-237).

O pico de dinâmica na interpretação de Santoro ocorre no primeiro tempo do c.15, em um arpejo de *pizzicato* do contrabaixo combinado com um *subito forte* (*sf*) da orquestra, dentro de um contexto de dinâmica previamente marcado como *piano*. Nesse ponto, foi registrado o

valor de 8,69dB. O menor valor de dinâmica (vale) aparece no c.136, com 4,26dB, onde Santoro realiza um *diminuendo* da nota Sol₄ harmônico, sua última intervenção ao final da seção *Calmo*.

3.2 A *Dansa* de Milton Masciadri

3.2.1 Aspectos temporais

A análise das médias de bpm das seções da *Dansa* interpretada por Milton Masciadri revela uma proporcionalidade entre elas. Observa-se, novamente, que a seção central apresenta uma média ligeiramente inferior à metade da média da **Seção A**, conforme demonstrado na tabela a seguir (Figura 36):

Seção	Andamento	Média de bpm	Pico	Vale
A (c.1-100)	<i>Vivo e Leve</i>	128	186 (c.5)	74 (c.32)
B (c.101-137)	<i>Calmo</i>	52	65 (c.129)	18 (c.137)
A' (c.138-237)	<i>Vivo (1º Tempo)</i>	130	195 (c.141)	104 (c.187)
Coda (c.238-259)		130	152 (c.242)	106 (c.242)

Figura 36 – Tabela com médias, picos e vales de andamento (bpm) por seção na performance de Milton Masciadri da *Dansa* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Na **Seção A** (Figura 37), nota-se uma tendência ascendente até o c.5, que acompanha a progressão até a nota aguda, com o encurtamento da nota longa do contrabaixo em espera da resposta do piano. A partir do c.8, observa-se a tendência inversa, descendente, na retomada das semicolcheias do contrabaixo. Outro ponto de destaque é o segundo tempo do c.32, último da sequência de semicolcheias, realçada por um *ritenuto*. Ao final da seção, Masciadri realiza um *ritenuto* sutil, marcando o fechamento da primeira seção da peca.

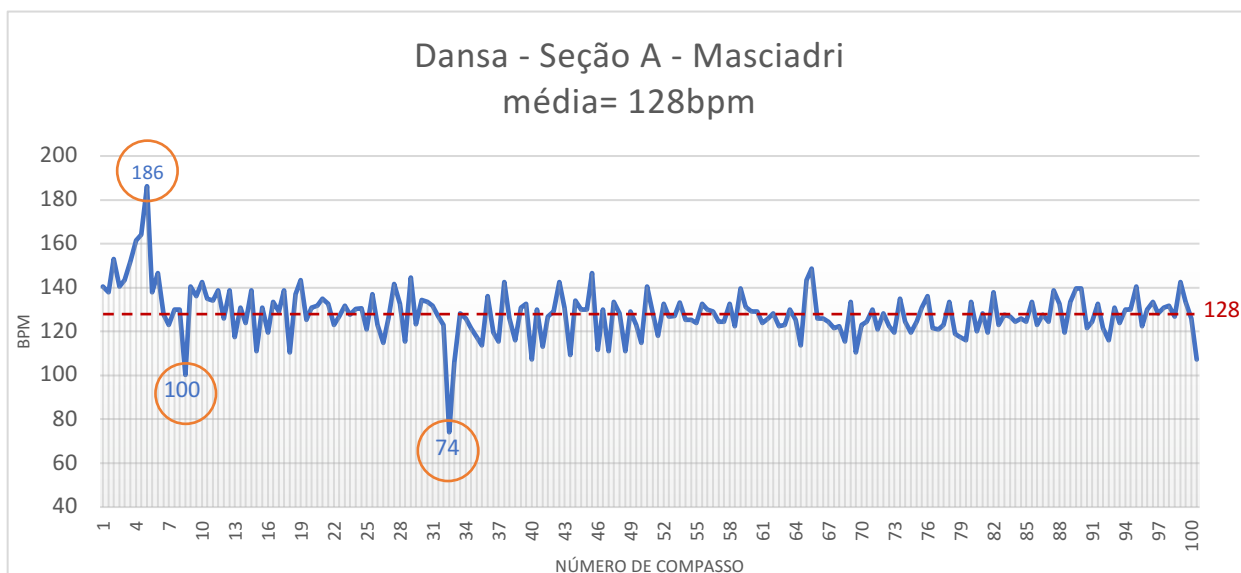


Figura 37 – Mapeamento da **Seção A** (c.1-100), com média, pico e vales das pulsações (bpm) na performance de Milton Masciadri da *Dansa* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Masciadri, mantém o tempo justo durante quase toda a **Seção B** (Figura 38), aproveitando os diálogos entre contrabaixo e piano para realizar um *ritenuto* acentuado ao final da seção, atingindo 18 bpm, o vale mais profundo de toda a performance. Curiosamente, intencionalmente ou não, o tempo médio da **Seção B** (52 bpm) aproxima-se do tempo inicial de sua interpretação da *Canção* (54 bpm).

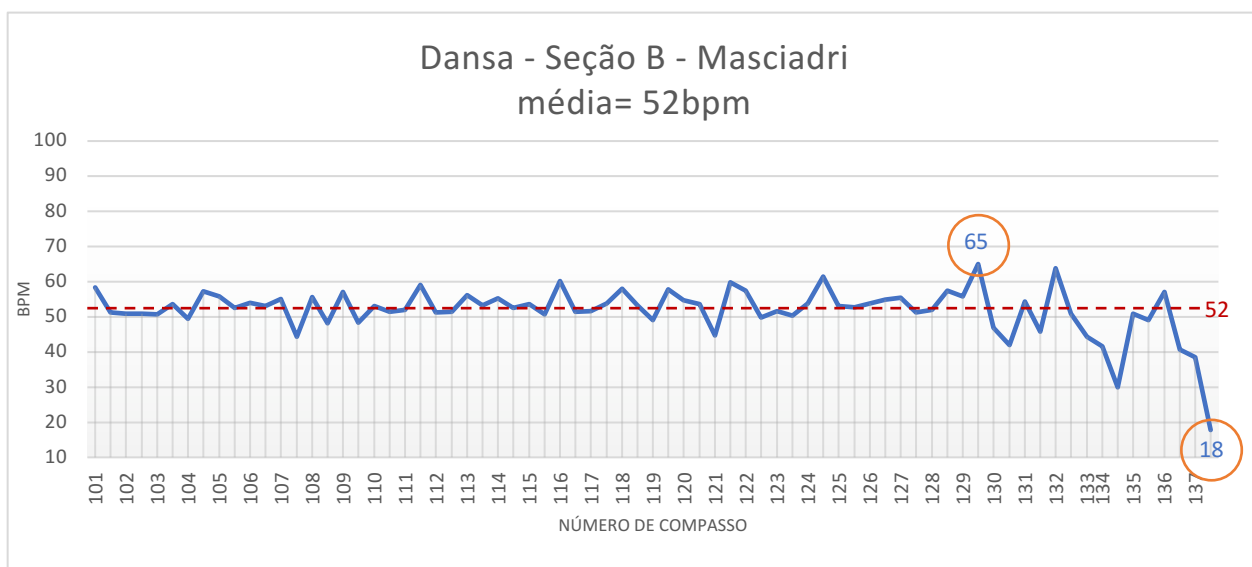


Figura 38 – Mapeamento da **Seção B** (c.101-137), com média, pico e vale da pulsação (bpm) na performance de Milton Masciadri da *Dansa* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Na **Seção A'**, Masciadri segue com uma interpretação bastante semelhante à da **Seção A**, como é possível observar no gráfico a seguir (Figura 39). O pico da **Seção A'**, ocorre no primeiro tempo do c.140, na nota aguda de chegada do arpejo ascendente, assim como já havia ocorrido na **Seção A**. Até o final da seção, Masciadri mantém o andamento estável, sem picos ou vales de destaque.

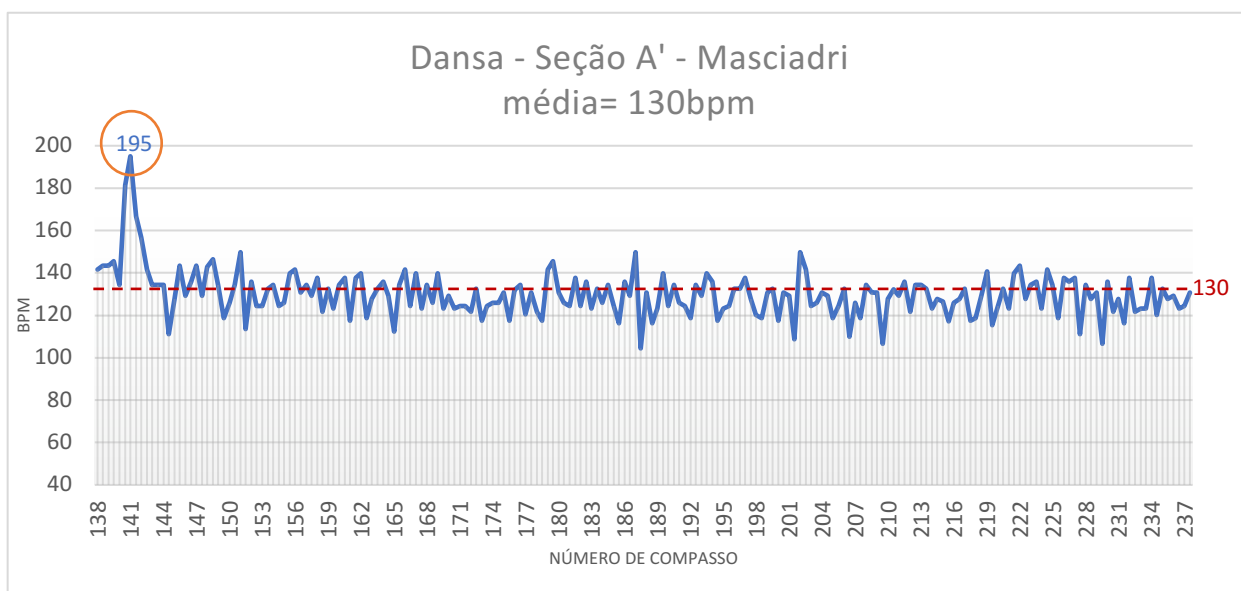


Figura 39 – Mapeamento da **Seção A'** (c.138-237), com média e pico da pulsação na performance de Milton Masciadri da *Dansa* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Na **Coda** (Figura 40), observa-se uma discreta tendência de aceleração em direção ao final, o que reforça a direção do fraseado e encerra a peça com um gesto ascendente e energizante.

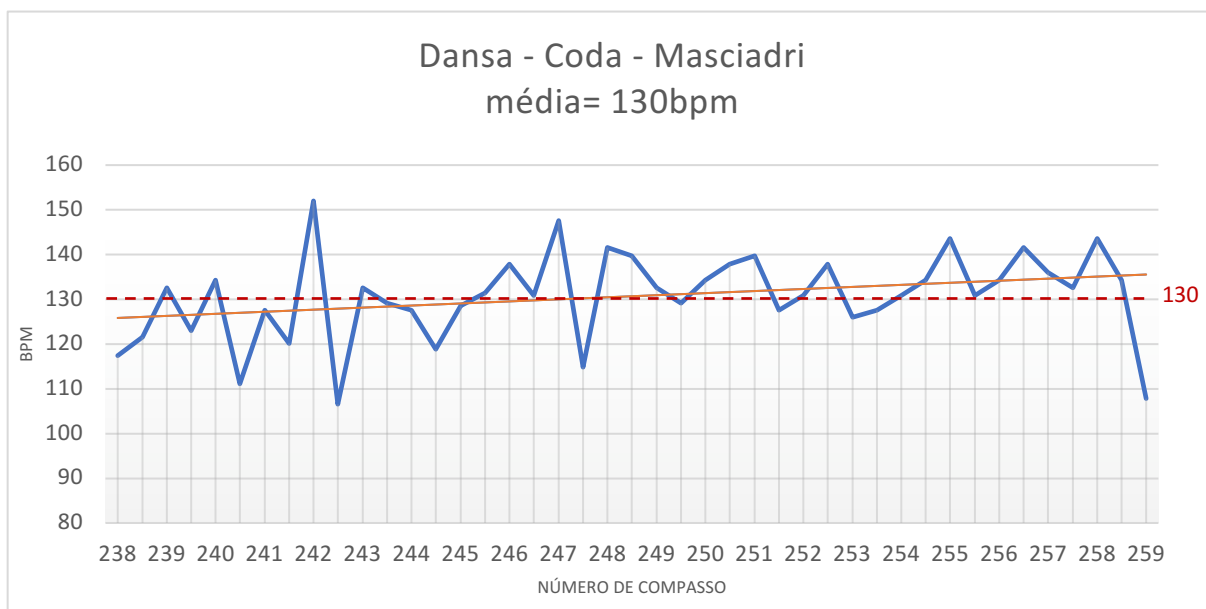


Figura 40 – Mapeamento da **Coda** (c.238-259), com média e linha de tendência da pulsação na performance de Milton Masciadri da *Dansa* de Radamés Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

3.2.2 Dinâmica

Durante a performance da *Dansa*, para as semicolcheias repetidas, Masciadri utiliza o golpe de arco *saltellato*, que imprime agilidade e clareza à articulação. As notas soam mais curtas do que sua duração escrita e, conseqüentemente, a articulação está também associada à dinâmica.

Na **Subseção A₁**, marcada com a dinâmica *piano* (*p*), foi registrada uma média de 6,46dB na amostra referente aos c.1-32. Já na **Subseção A₂**, com indicações de *forte* (*f*), a média foi de 7,21dB na amostra do c.35-46.

No trecho dos c.75-78 e em sua respectiva repetição (c.212-215), Masciadri realiza a frase uma oitava abaixo do escrito na partitura (Figura 41). No original, esse trecho se encontra em um registro extremamente agudo, além do espelho do contrabaixo, e embora Gnattali não tenha feito indicações específicas, é provável que a execução idealizada fosse com harmônicos naturais, uma vez que a partitura está escrita em som real do contrabaixo. A opção de Masciadri aproxima-se de uma transcrição de registro, possivelmente visando maior clareza melódica.

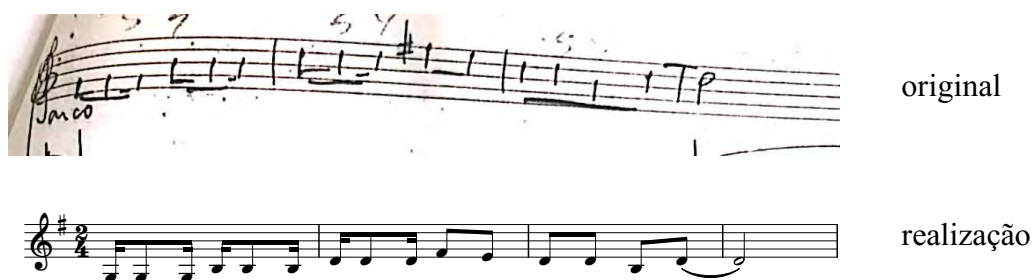


Figura 41 – Diferença de oitava entre o texto original e a realização de Milton Masciadri na *Dansa* de Radamés Gnattali (Gnattali, 1934; Masciadri e Frazão, 2017).

No trecho dos c.84-100 (Figura 42), que apresenta um *diminuendo* que vai de *fortissimo* (*ff*) até *pianississimo decrescendo* (*ppp>*), observa-se uma queda mais acentuada nos níveis de dinâmica na passagem tocada com o arco. Assim como para os outros intérpretes, o trecho em *pizzicato* mantém o volume sonoro em níveis relativamente constantes.

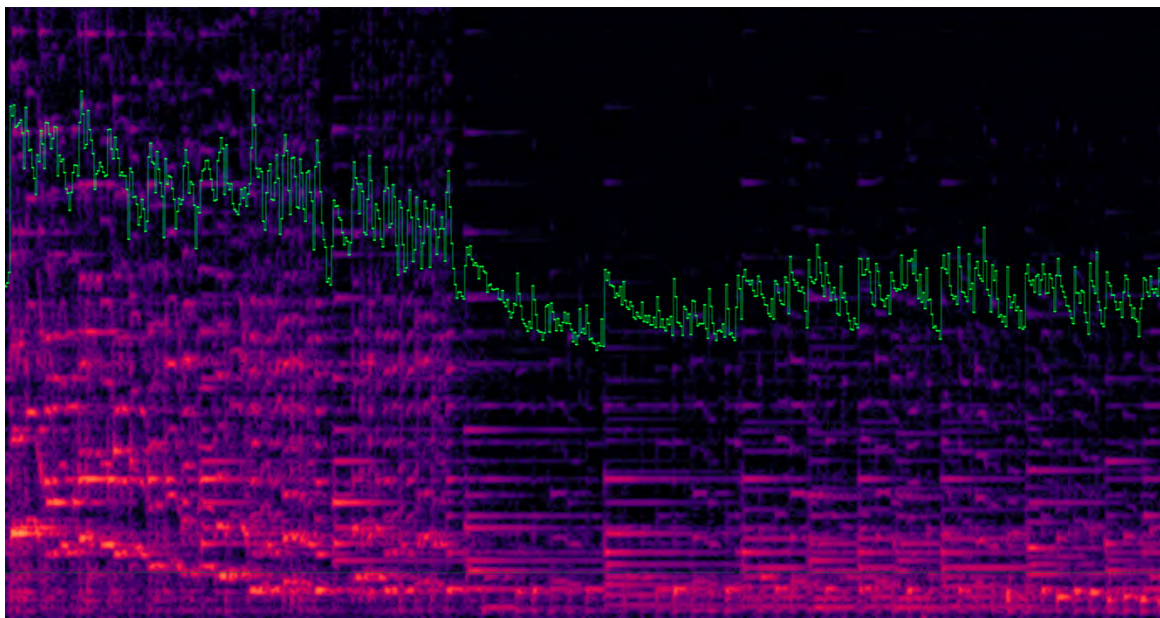


Figura 42 – Espectrograma demonstrativo da diferença de dinâmica na mudança de *arco* para *pizz.* dos c.84-100 na performance de Milton Masciadri da *Dansa* de Gnattali (Masciadri e Frazão, 2017).

Masciadri opta por alterar a articulação nos c.87-90 e na repetição correspondente (c.221-227) (Figura 43). O grupo de semicolcheias com as duas últimas ligadas, como escrito por Gnattali, confere uma acentuação à terceira semicolcheia, que poderia ser executada como uma *appoggiatura*, embora essa articulação gere uma assimetria técnica de quantidade de arco. Ao separar todas as semicolcheias, Masciadri parece buscar maior clareza e agilidade,

realizando as semicolcheias com articulação uniforme, em detrimento do *swing* gerado pela acentuação deslocada.



Figura 43 – Articulação original e realização de Masciadri para os c.212-213 da *Dansa* de Radamés Gnattali (Gnattali, 1934; Masciadri e Frazao, 2017).

Na **Seção B** (*Calmo*), a amostra correspondente ao *piano* (*p*) no c.103 registrou 6,98dB, enquanto a amostra do *forte* (*f*) no c.115 marcou 6,46dB. Na **Subseção A'1** (c.138-169), a média foi de 6,51dB, valor muito próximo ao da **Subseção A1**. Já na **Subseção A'2** (c.172-183), registrou-se uma média de 7,25 dB, superando a da **Subseção A2**. Na **Coda** (c.238-259), a média foi de 7,16dB.

Nos três trechos marcados com *fortissimo* (*ff*), mediram-se as seguintes médias: 7,80dB (c.84-85); 7,34dB (c.221-222) e 7,17dB (c.245-259 com anacruse). Já nos trechos com indicação de *pianississimo* (*ppp*), as médias foram: 5,28dB (c.95-100) e 5,28dB (c.232-237).

O pico de dinâmica da *Dansa*, na interpretação de Masciadri, ocorre na última nota da peça, o ápice de uma frase ascendente no contexto de um *fortissimo* (*ff*), onde se registrou 9,68dB. O vale de dinâmica foi observado no c.137, com uma marcação de 3,27dB, correspondente à última nota da **Seção B**, tocada pelo piano *solo*.

3.3 A *Dansa* de Vinicius Frate

3.3.1 Aspectos temporais

A partir de uma análise geral do mapeamento dos pulsos (Figura 44), observamos que a performance de Frate e Bravo (2019) revela uma intenção interpretativa voltada para a expressividade no movimento *Dansa*. A análise das médias de bpm mostra que os intérpretes, assim como Santoro e Masciadri, não buscaram manter a relação de mínima igual a mínima na

transição entre as seções **A** e **B**. A faixa ampla de variação da pulsação ao longo da peça – de 12 bpm a 170 bpm – evidencia uma grande flexibilidade temporal na interpretação.

Seção	Andamento	Média de bpm	Pico	Vale
A (c.1-100)	<i>Vivo e Leve</i>	128	155 (c.2)	61 (c.100)
B (c.101-137)	<i>Calmo</i>	47	59 (c.117)	12 (c.137)
A' (c.138-237)	<i>Vivo (1º Tempo)</i>	131	170 (c.214)	104 (c.178)
Coda (c.238-259)		121	148 (c.254)	64 (c.245)

Figura 44 – Tabela com médias, picos e vales de andamento (bpm) por seção na performance de Vinícius Frate da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Na **Seção A** (Figura 45), nota-se que os intérpretes priorizam um andamento mais constante no trecho introdutório da **Subseção A₁**, possivelmente em função do ritmo de semicolcheias corridas que caracteriza esse trecho. Calculamos uma média de 135 bpm nessa subseção, valor superior à média geral da seção (128 bpm). Esse tempo mais fluido se justifica pelas características musicais dessa subseção: notas repetidas, atonalidade e arpejos, sem presença de uma melodia definida.

Na **Subseção A₂**, Frate alonga a nota Sol em anacruse para o c.35 para realçar o início do tema de dança. Esse mesmo alargamento de tempo é repetido na entrada anacrústica do c.50, destacando a modulação para Fá maior. No trecho em *pizzicato* dos c.47-50, Frate toca ligeiramente à frente do tempo do piano, demonstrando a intenção de acelerar esse segmento. Para marcar a transição para a seção *Calmo*, realiza um *ritenuto* pronunciado no c.100.

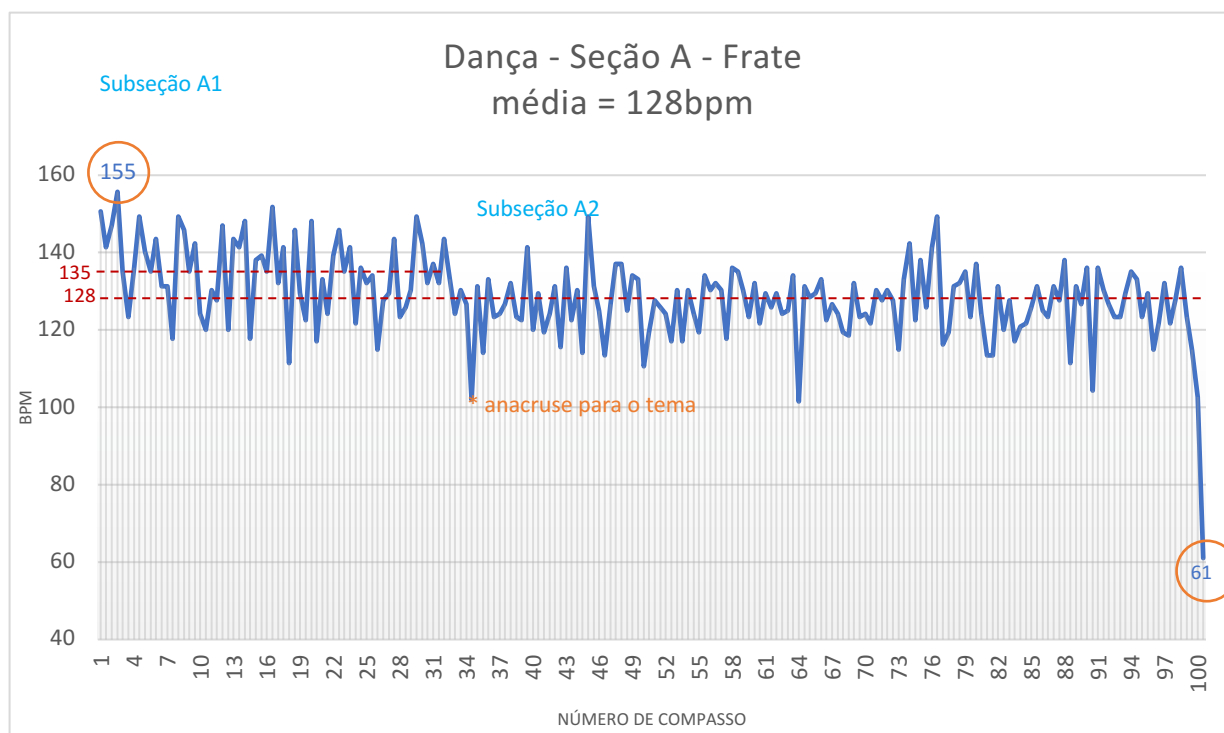


Figura 45 – Mapeamento da **Seção A** (c.1-100), com média, anacruse para o tema, pico e vale da pulsação (bpm) na performance de Vinícius Frate da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Nos c.20-32, onde há semicolcheias repetidas, observamos uma leve acentuação de velocidade de arco, que remete à acentuação rítmica da rabeca no forró (Figura 46). Consideramos que esse efeito de acentuação ficaria ainda mais evidente em um andamento mais lento. Essa abordagem remete ao gênero baião, típico do nordeste brasileiro. Embora Gnattali não tenha escrito explicitamente essa rítmica em nenhuma parte da obra, acreditamos que Frate a tenha realizado para reforçar a ligação entre sua interpretação à sonoridade decorrente do uso recorrente de modos nordestinos por Gnattali na *Canção e Dansa*.



Figura 46 – Acentuação rítmica do gênero forró realizada por Frate nos c.20-32 da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Na **Seção B** (*Calmo*) (Figura 47), assim como Santoro e Masciadri, Frate mantém um andamento mais lento, sem se preocupar com a relação de mínima igual a mínima proposta por

Gnattali, provavelmente por razões expressivas, acentuando o contraste entre as seções. Na frase dos c.122-127, diferentemente de Santoro, Frate opta por um alargamento do tempo e uma dinâmica intensa (*f*), iniciada na indicação de *cedendo poco* e sustentada até a frase do piano no c.131. A partir daí, c.131, a interpretação torna-se ainda mais flexível, com variações rítmicas nos diálogos entre contrabaixo e piano. No c.137 um *ritenuto* acentuado provoca uma suspensão expressiva, funcionando como uma falsa finalização que precede a reexposição.

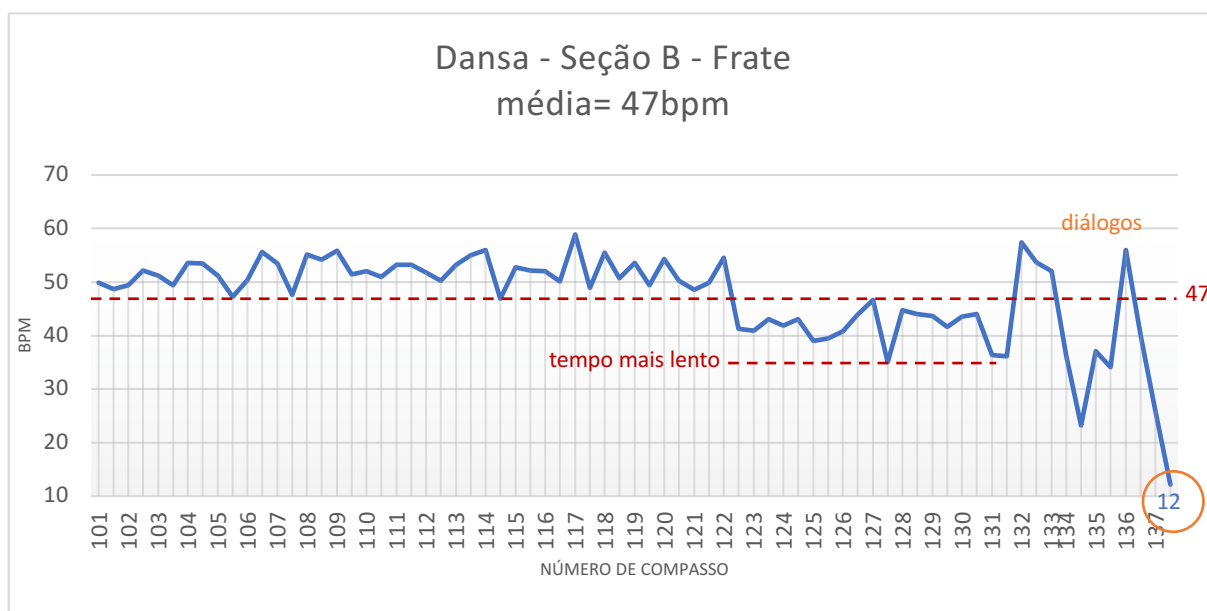


Figura 47 – Mapeamento da **Seção B** (c.101-137), com média e vale das pulsações (bpm), com destaque para trechos de diálogos e de tempo mais lento na performance de Vinícius Frate da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

No c.105, Frate liga a última semínima à semibreve do compasso seguinte, prolongando a duração da nota (Figura 48), em vez de rearticular a mesma. Essa realização rítmica foi feita, provavelmente, para uniformizar o padrão com a frase ritmicamente idêntica do c.112. Não encontramos essa grafia rítmica entre nenhuma das fontes de partitura consultadas.

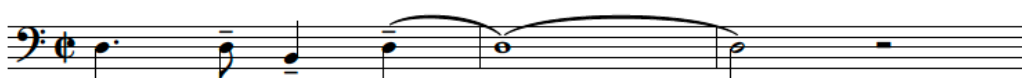


Figura 48 – Realização rítmica do c.105 na performance de Vinícius Frate da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

No c.129 (Figura 49), Frate também realiza o ritmo de maneira diversa do indicado por Gnattali, provavelmente para uniformizar com a frase precedente do c.124 (Figura 50). Nesse aspecto, Frate é o intérprete que provê maior variedade interpretativa.

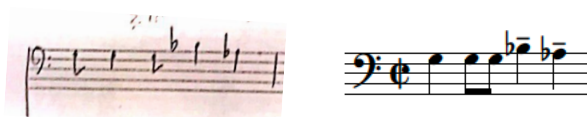


Figura 49 – Diferença de ritmo da partitura original (Gnattali, 1934) e da realização de Frate (Frate e Bravo, 2019).

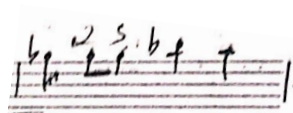


Figura 50 – Ritmo do c.124 da *Dansa* de Gnattali (Gnattali, 1934).

Na seção A' (Figura 51), Frate repete o alargamento da anacruse no c.171, mas não o faz nas anacruses para os c.188 e 196. Nos c.178-179, enfatiza a síncope, que impulsiona a escala subsequente. No segundo tempo do c.227, há um pequeno *cedendo* necessário à mudança de arco para *pizzicato*. A repetição do trecho a partir do c.228 difere da anterior, sendo tocada de forma mais retilínea e sem o *ritenuto* final.

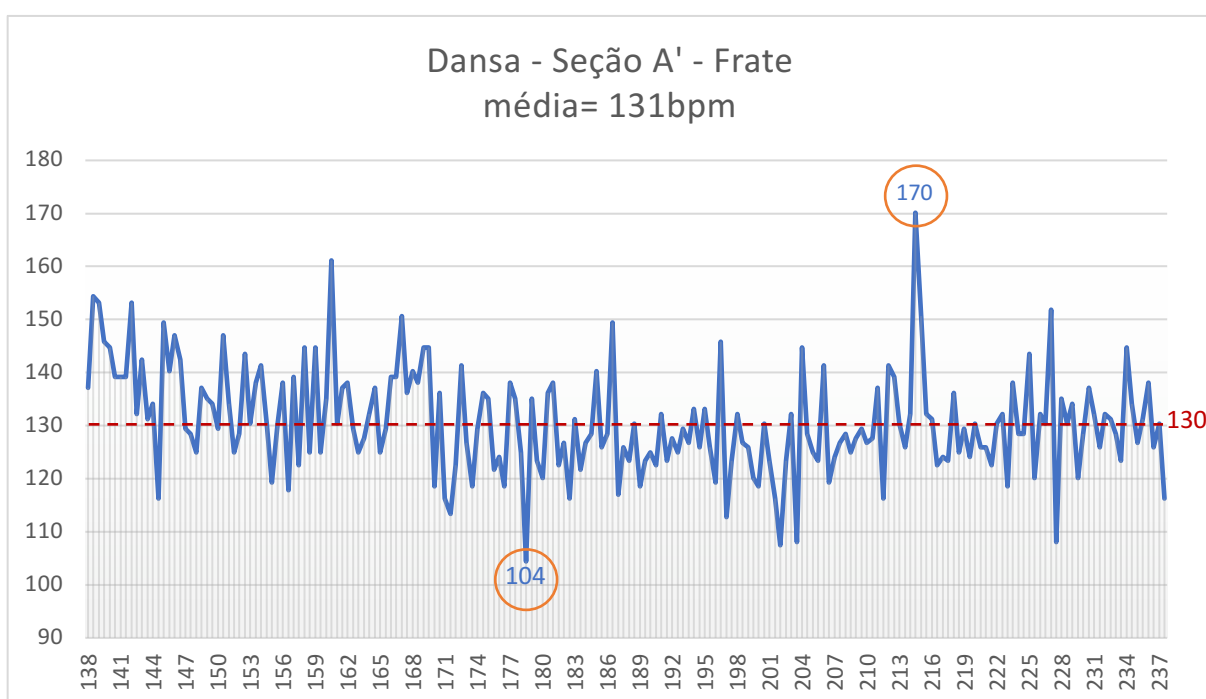


Figura 51 – Mapeamento da **Seção A'** (c.138-237), com média, pico e vale da pulsação (bpm) na performance de Vinícius Frate da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

Na **Coda** (Figura 52), os intérpretes alongam o segundo tempo do c.245, que dá início do trecho em semicolcheias que se estende até o fim da peça. No c. 254, Frate acentua e prolonga a primeira nota, Dó, conferindo impulso à progressão ascendente que encerra a obra. A linha de tendência dos pulsos da **Coda**, revela uma estabilidade consistente, com leve tendência descendente.

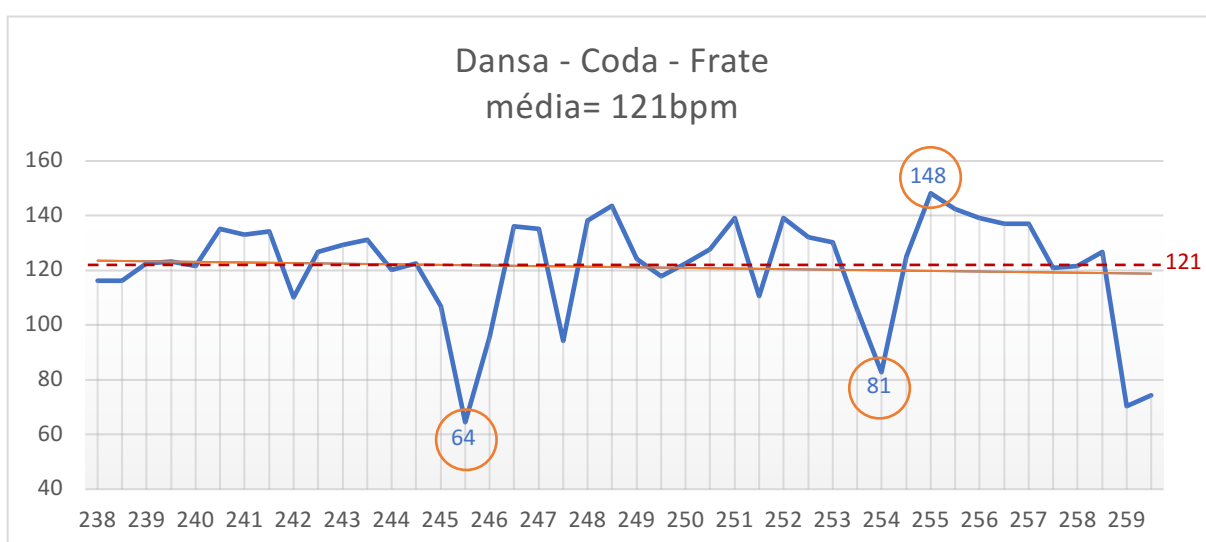


Figura 52 – Mapeamento da **Coda** (c.238-259), com média, pico, vales e linha de tendência da pulsação (bpm) na performance de Vinícius Frate da *Dansa* de Radamés Gnattali (Frate e Bravo, 2019).

3.3.2 Dinâmica

Na **Subseção A₁**, onde está marcada a dinâmica *piano* (*p*), os intérpretes optaram por uma abordagem mais incisiva, resultando em níveis de intensidade mais elevados. Na amostra do trecho dos c.1-32, até antes do início do crescendo indicado, registramos uma média de 6,5dB. Já na **Subseção A₂**, com indicação de *forte* (*f*), a amostra dos c.35-46 apresentou uma média de 7,25dB.

No trecho dos c.84-100, onde há um diminuendo que vai de *fortissimo* (*ff*) a *pianississimo decrescendo* (*ppp>*) segundo a partitura, observamos uma queda mais pronunciada nos níveis de dinâmica durante o trecho tocado com arco. No espectrograma é

possível perceber que o trecho em *pizzicato* mantém o volume sonoro em níveis relativamente constantes (Figura 53):

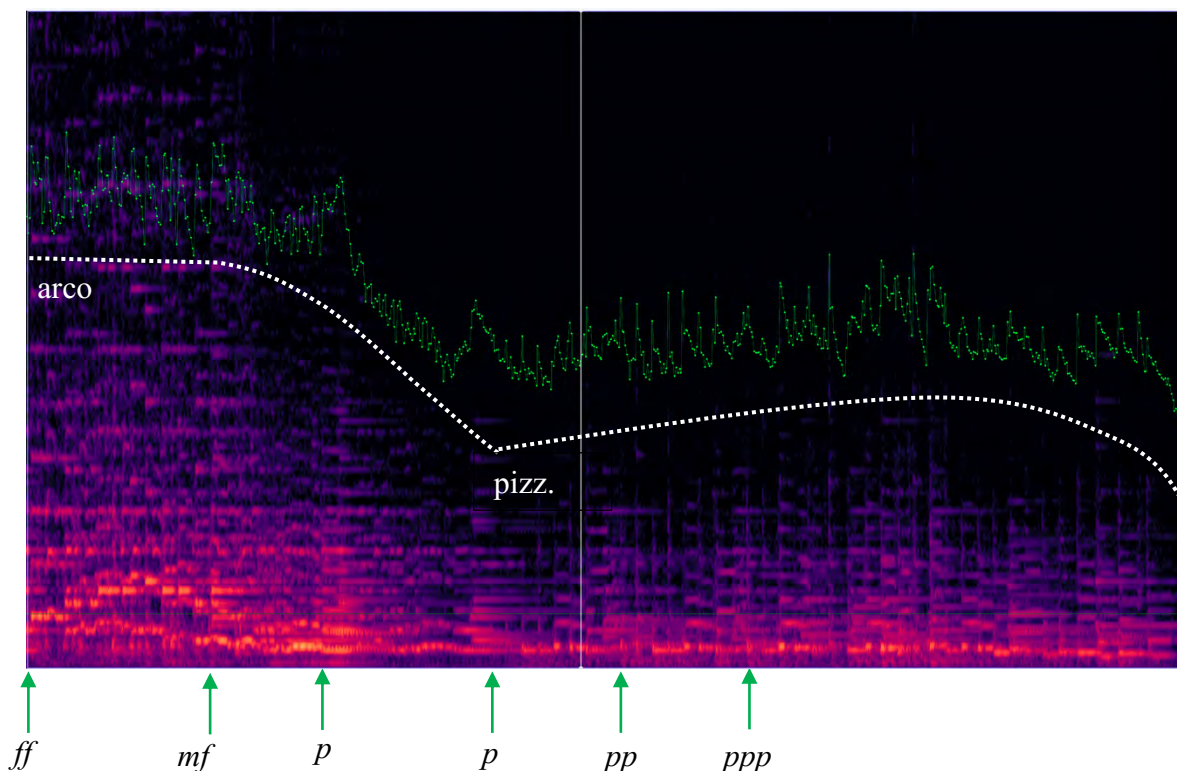


Figura 53 – Espectrograma mostrando a diferença de dinâmica na mudança de *arco* para *pizz.* dos c.84-100 na performance de Vinícius Frate da *Dansa de Gnattali* (Frate e Bravo, 2019).

Na **Seção B** (*Calmo*), Frate adota um tempo mais lento, buscando também um timbre mais aveludado, com portamentos mais perceptíveis nas mudanças de posição e uma articulação mais *legato*. Os níveis de dinâmica nessa seção permanecem mais homogêneos, com contrastes entre *forte* e *piano* menos exagerados. A amostra de *piano* (*p*) no c.103 marcou 6,05dB, enquanto o *forte* do c.115 registrou 6,39dB.

Na **Subseção A'1** (c.138-169), foi registrada uma média de 6,5dB, idêntica à média da **Subseção A1**. Na **Subseção A'2** (c.172-183), a média foi de 7,4 dB, ligeiramente acima da **Subseção A2**. Na **Coda** (c.238-259), anotamos uma média de 6,88dB. Frate realiza um *forte piano*, criando um efeito de eco entre as frases repetidas, nos c.246-247, registramos uma média de 7,12dB, enquanto nos c.248-249 a média caiu para 6,04 dB.

Nos três trechos marcados em *fortissimo* (*ff*), as médias foram: 7,64dB (c.84-85); 7,61dB (c.221-222) e 7,09dB (c.245-259 com anacruse). Nos trechos com indicação de

pianississimo (*ppp*), foram obtidos os seguintes valores médios: 4,88dB (c.95-100) e 5,16dB (c.232-237).

O pico de dinâmica na interpretação de Frate ocorre na anacruse para o c.253, no piano, dentro do contexto de um *subito fortissimo* (*sff*) inserido em um trecho indicado como *ff*, atingindo 9,75dB. O vale de dinâmica foi registrado no final do c.100, com a marcação de 3,49dB, em um trecho indicado com *pianississimo* (*ppp*) seguido de *diminuendo*. Ambos os extremos coincidem com as dinâmicas previstas na partitura pelo compositor.

3.4 Comparação entre as três performances de *Dansa*

A partir da análise das médias e da variação de pulso da *Dansa* (Figura 54), observamos que Masciadri apresenta a maior variação de pulso, ou seja, a maior distância entre o pico e o vale da peça, com 177 pontos de variação. Em seguida, Frate registra 158 pontos de variação e Santoro, o menor valor, com 130 pontos de variação, provavelmente por estar tocando com orquestra, o que reduz a flexibilidade interpretativa em nível macro.

Com relação às médias gerais, pode-se afirmar que Santoro interpretou a peça de maneira mais andada, ou seja, com menor diminuição de pulsação na **Seção B** e na **Coda**, como veremos adiante.

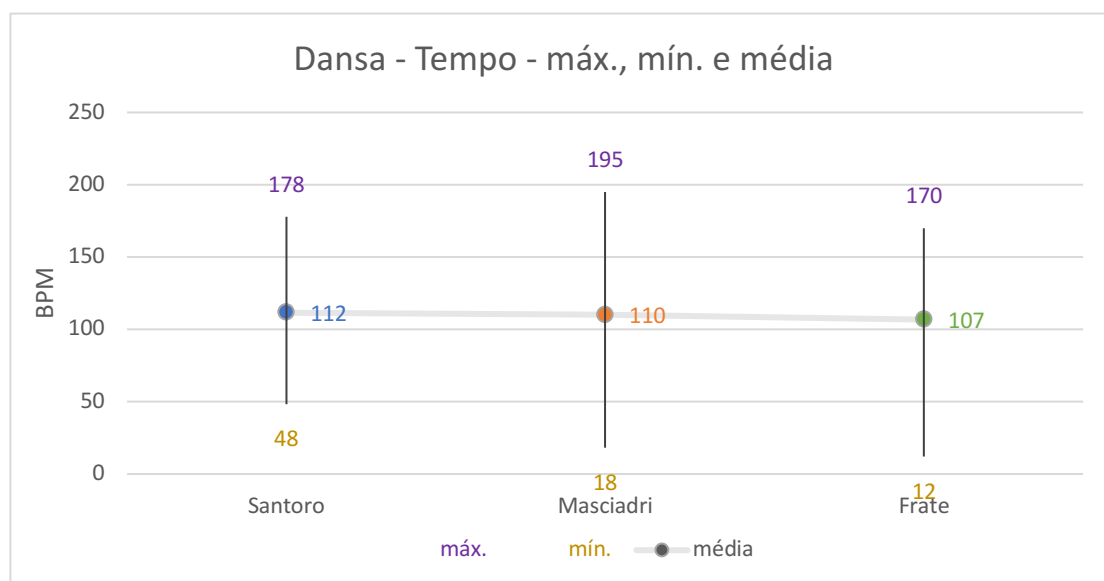


Figura 54 – Variação entre pulso máximo e mínimo, e média para Santoro, Masciadri e Frate na *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

Nas **Seções A**, todos os intérpretes têm o mesmo tempo médio de 128 bpm. Observa-se um traçado praticamente idêntico na mudança da **Seção A** para a **Seção B**, e retorno para a **Seção A'** (Figura 55). Dentre os três, Frate foi quem mais reduziu o tempo na **Seção B** (*Calmo*). As tendências dos intérpretes se diferenciam na **Coda**: Santoro e Masciadri apresentam um leve aumento do pulso, enquanto Frate opta por uma diminuição. Perceptivelmente, Frate toca diversas notas em *sforzato*, o que resulta em prolongamentos temporais dessas notas.

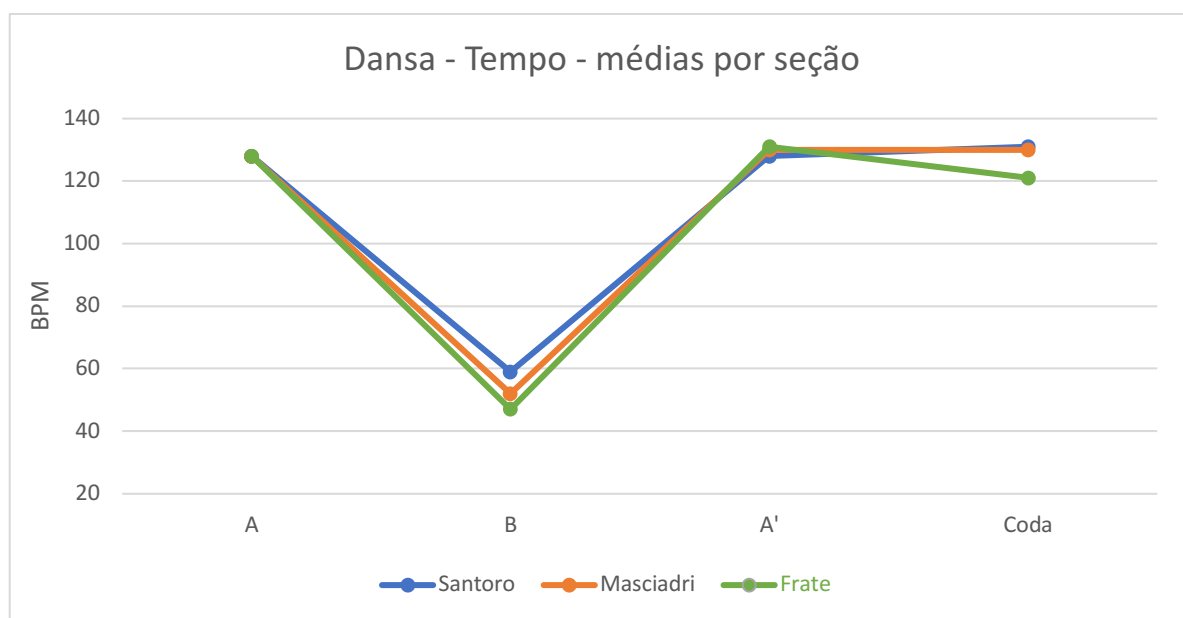


Figura 55 – Tempo médio por seção para Santoro, Masciadri e Frate na *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

As médias de pulsação na **Seção B** da *Dansa* aproximam-se da região de andamento da **Seção A** da *Canção*. Essa coincidência pode ser fortuita, mas talvez, devido às similaridades entre os materiais temáticos e harmônicos, os intérpretes tenham sido influenciados a realizar um *ritardando* que os levassem a um andamento mais próximo ao da *Canção*.

No que se refere à amplitude de dinâmica (Figura 56), Masciadri apresentou a maior, uma faixa de 6,41db entre os pontos máximo e o mínimo. Em seguida, Frate, com 6,26dB, e Santoro com 4,43dB. Isso indica que Masciadri foi que obteve os maiores contrastes de dinâmicas registrados ao longo da peça.

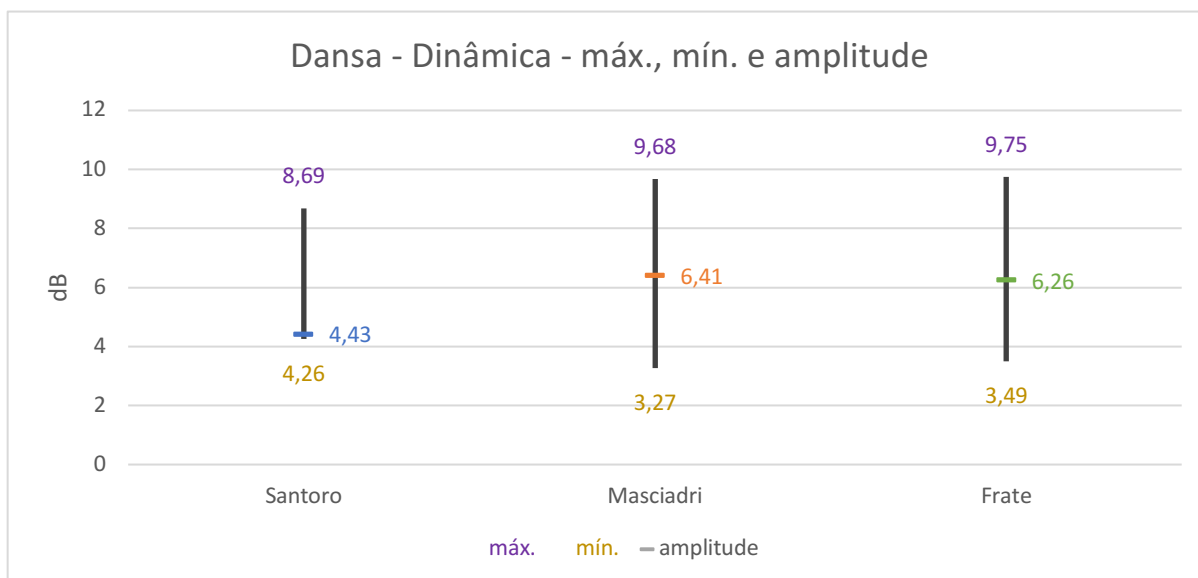


Figura 56 – Faixa de variação entre o ponto máximo e o mínimo, e amplitude para Santoro, Masciadri e Frate na *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

No gráfico das médias por amostras, observamos uma menor diferença entre os extremos *ppp* e *ff* (Figura 57), sobretudo na gravação de Santoro. Embora os valores numéricos mostrem tendências semelhantes nos aumentos e diminuições das dinâmicas entre os três intérpretes, não é possível perceber diferenças claras auditivamente ou visualmente no gráfico comparativo, devido à tendência de a dinâmica registrada se manter em um patamar médio ao longo da peça.

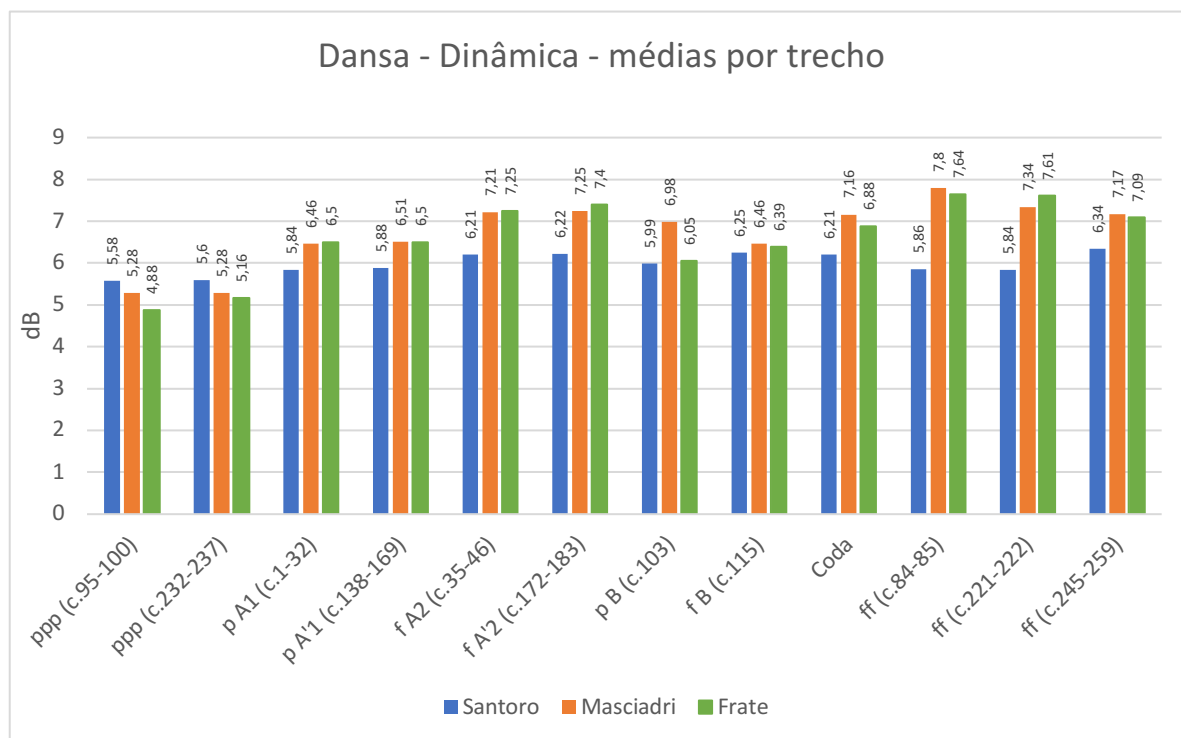


Figura 57 – Gráfico comparativo do volume sonoro em dB para Santoro, Masciadri e Frate em amostras da *Canção* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

De modo geral, a *Dansa* foi tocada com maior volume sonoro do que a *Canção*. Isso pode estar relacionado à maior marcação rítmica e ao caráter virtuosístico da peça, que exigem maior esforço corporal na execução, resultando em intensidades mais elevadas. Tal escolha pode ser estratégica para compensar limitações na percepção de um instrumento grave, como o contrabaixo, tanto no que se refere à intensidade quanto à clareza das articulações.

Observamos que tanto os picos como os vales de dinâmica são mais elevados na *Dansa*, além das médias mais altas para as dinâmicas de piano e pianissimo. Mesmo com a indicação de *ppp* na partitura da *Dansa*, dinâmica inferior às encontradas na *Canção*, os intérpretes executaram esses trechos com valores superiores *pp* da *Canção*.

A amplitude de dinâmica entre as duas peças variou de forma distinta para cada intérprete (Figura 58). Santoro apresentou uma redução na amplitude de dinâmica na *Dansa* se comparado com a *Canção*, com um encurtamento de -35% da margem entre o pico e o vale e Masciadri de -6%. Em ambos os casos, os *pp* foram menos suaves e os *f* mais pronunciados, resultando em uma faixa de dinâmica mais estreita.

Por outro lado, Frate aumentou sua amplitude de dinâmica em cerca de 7%, quando comparada à sua interpretação da *Canção*. Ou seja, apesar de seus *ff* e *ppp* terem sido mais

intensos, a distância entre os valores extremos de dinâmica foi maior, resultando em maior contraste dinâmico.

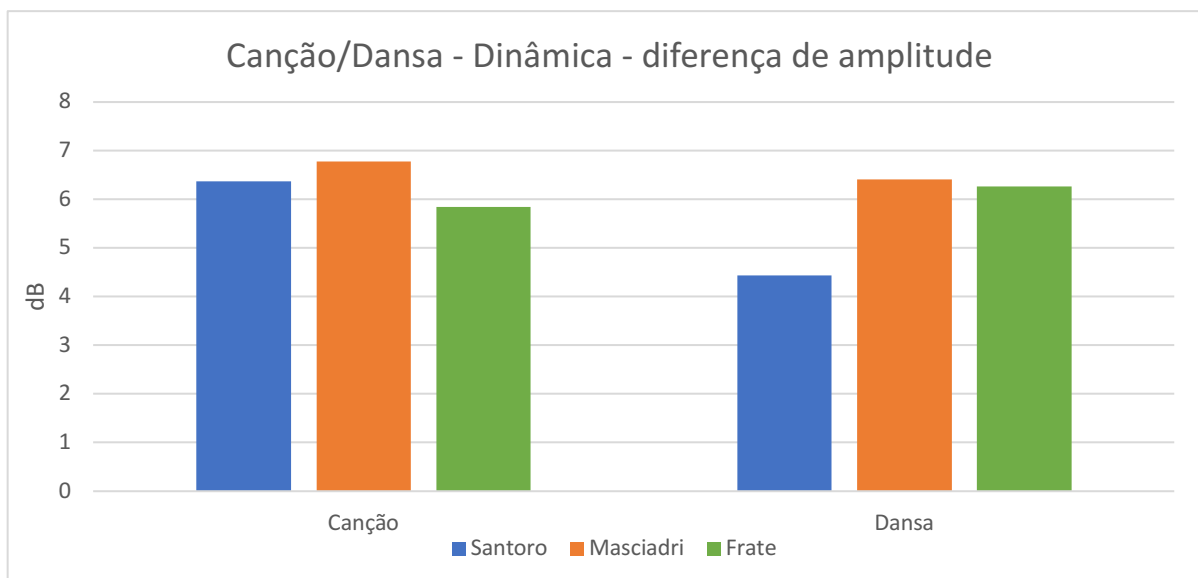


Figura 58 – Comparação dos níveis de amplitude de dinâmica para Santoro, Masciadri e Frate na *Canção* e na *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo, 2019).

3.5 Avaliação crítica das três performances de *Canção e Dansa*

A análise comparativa das gravações de Santoro, Masciadri e Frate da *Canção e Dansa* nos ofereceu uma visão abrangente sobre a interpretação da obra como um todo. O resultado prático das marcações de andamento e de dinâmica permitiu visualizar a relação de cada intérprete com cada movimento. Tanto a prática comum quanto as divergências extraídas da análise suscitaram reflexões acerca de decisões técnico-interpretativas.

O senso comum interpretativo em relação à performance do parâmetro tempo nessa obra converge em uma série de coincidências performáticas. De um ponto de vista macro, observamos tempos médios semelhantes e tempos iniciais praticamente idênticos, o que nos leva a crer que existe uma faixa média de andamento que favorece a performance da obra. Para a *Canção* essa faixa situa-se entre 50 e 58 bpm e para a *Dansa* entre 124 e 132 bpm.

Na *Canção*, o *rallentando* em direção ao fim do movimento foi realizado pelos três intérpretes. Embora não esteja notado na partitura, esse recurso foi utilizado como reforço ao esvanecimento da dinâmica, que vai praticamente *al niente*. Nos três registros, o *rallentando* foi realizado principalmente nos últimos dois compassos (c.55-56), onde o fluxo sincopado do piano/orquestra se mantém até o final, enquanto o contrabaixo sustenta uma nota longa. Como

alternativa interpretativa, seria possível realizar o efeito de *fade-out* sem o *rallentando*, a fim de realçar a continuidade da síncope.

As gravações analisadas possuem características diversas de captação e possíveis edições. Na gravação de Santoro, observam-se maiores oscilações de pulso em relação ao tempo médio. Apesar de envolver um número maior de músicos, o que, em tese, poderia garantir maior estabilidade de tempo, nota-se uma maior irregularidade da pulsação em nível micro. A constante tentativa de liderar o tempo e a distância física entre os músicos podem ter causado maiores assincronias entre contrabaixo e orquestra. Por um outro lado, nas gravações de Masciadri e Frate, os gráficos mostram maior regularidade microtemporal, possivelmente em função de maior sincronia com a parte do piano. Isso nos permite avaliar suas oscilações como decisões intencionais, provavelmente em grande parte delas.

As variações de pulso no microtempo estão diretamente relacionadas ao fraseado, refletindo a concepção musical de cada intérprete, ora *a tempo* ora com *rubato* para cada trecho da obra. Um exemplo é a figura rítmica pontuada recorrente na *Canção* (Figura 59), cuja realização varia significativamente entre os três intérpretes. Ouve-se, em geral, a semicolcheia tocada como uma bordadura inferior muito curta e não *misurata*, denotando liberdade expressiva. Consideramos possível encontrar uma abordagem interpretativa que preserve tanto a leveza de bordadura, típica do canto melismático do aboio, quanto a simetria rítmica.



Figura 59 – Figura rítmica recorrente na *Canção* de Radamés Gnattali (Gnattali, 1934).

Na *Dansa*, por tratar-se de um movimento rápido e ritmado, com elementos de marcha carnavalesca, são raros os momentos em que pudemos observar desacelerações perceptíveis do tempo (que poderiam ser percebidas como *ritardando*, *rallentando*, *ritenuto*, *fermata* ou vírgulas de respiração). Um ponto de exceção é a **Seção B** (*Calmo*), que os três intérpretes tocam de forma mais lenta do que a manutenção da unidade de tempo sugerida na partitura, aproximando-a do tempo da *Canção*, interpretada quase como uma citação.

Isso nos leva à seguinte questão: o tempo inicial da *Dansa* estaria rápido demais? Seria preferível evitar o *ritardando* antes do *Calmo*? Ou, alternativamente, tocar o *Calmo* em

andamento mais rápido? A pesquisa bibliográfica sugere que a *Dansa*, identificada como marcha rancho, não precisa ser tão veloz. Gnattali emprega figuras rítmicas semelhantes em outras obras denominadas marchas, como demonstrado na seção 1.2.1 deste trabalho. Contudo, tocá-la em andamento mais rápido pode conferir leveza e virtuosismo instrumentais. Em ambas as visões interpretativas, a escolha implica diferentes articulações.

Nos trechos de semicolcheias com ligaduras (c.55-58, c.84-90, c.192-195 e c.221-227), Gnattali “desloca” a acentuação rítmica ao posicionar a ligadura na terceira semicolcheia. Santoro e Frate optaram por uma arcada “como vem”, alternando essa acentuação em arcadas para cima e para baixo, já Masciadri optou por separá-las, provavelmente devido à irregularidade técnica de performance (Figura 60). Uma alternativa seria tocar duas notas para cima e as duas ligadas para baixo. No entanto, essa arcada exige mais tempo de estudo para automatizar, principalmente por ocorrer em registro agudo, o que demanda maior pressão de arco e dificulta a agilidade em um andamento rápido.

The figure displays three musical staves in bass clef, 2/4 time, illustrating different articulation approaches for semicolcheia passages. Each staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

- Santoro e Frate:** The first staff shows a sequence of notes with slurs and accents. The first slur covers two notes (upward), and the second slur covers two notes (downward), alternating the direction of the arc.
- Masciadri:** The second staff shows the same sequence of notes, but each note is marked with a separate accent (V) instead of being grouped by slurs.
- Solução alternativa:** The third staff shows an alternative approach where the first slur covers two notes (upward), followed by a slur covering two notes (downward), and then another slur covering two notes (upward), maintaining a consistent alternating pattern.

Figura 60 – Realização de arcada para Santoro, Frate, Masciadri e solução alternativa para os trechos dos c.55-58, c.84-90, c.192-195 e c.221-227 na *Dansa* de Radamés Gnattali (Santoro e Hack, 1982; Masciadri e Frazão, 2017; Frate e Bravo; 2019).

Na **Coda** da *Dansa*, Santoro e Masciadri mantêm o pulso com leve tendência ao *accelerando*. Já Frate apresenta um tendência inversa, ainda que bastante sutil, refletida apenas por dois pontos de *ritenuto*. Na longa sequência de semicolcheias do c.246 ao final, Frate emprega suspensões de tempo como recurso expressivo para marcar frases ou subseções, porém sem *rallentando* como visto anteriormente (Figura 52).

Observamos que os aspectos temporais foram realizados com maior fidelidade às indicações do compositor que os aspectos de dinâmica, o que pode indicar abordagens menos expressivas neste último parâmetro. Em recapitulações, há maior controle na repetição do tempo em comparação à dinâmica. Isso pode ser explicado tanto pela própria natureza mais expressiva do aspecto dinâmico, quanto por limitações técnicas de gravação e reprodução, em termos de tecnologia, afinal não temos como avaliar os níveis de compressão de cada uma das gravações. Também é plausível cogitar que os três intérpretes tenham optado conscientemente por maior liberdade em relação à dinâmica, trazendo mais idiomatismo interpretativo para a interpretação.

O trecho com as indicações expressivas de *Triste* (c.22-25) e *Escuro* (c.26-30), revela uma retomada prática de retorno ao *Tempo I* por parte dos três intérpretes. Embora essa retomada não esteja expressamente notada na partitura, o reaparecimento do material temático do início da obra parece ter motivado o retorno ao pulso original.

As indicações de dinâmica de Gnattali poderiam ser repensadas sob uma ótica pragmática. Em geral, estão associadas à forma da peça e indicam o resultado sonoro almejado pelo compositor. No entanto, observamos passagens com marcações diferentes para os dois instrumentos, o que pode sugerir uma antecipação do equilíbrio camerístico desejado. Exemplo disso aparece nas seções A e A' da *Canção* e no *Calmo* da *Dansa*, onde encontramos alguns pontos em que Gnattali indica *pp* para o piano e *p* para o contrabaixo.

No trecho entre os c.88-100 da *Dansa*, os três intérpretes mantêm uma dinâmica estável, possivelmente como compensação pela mudança tímbrica para pizzicato, o que compromete a percepção do diminuendo. A movimentação melódica e as dissonâncias também podem ter influenciado os intérpretes a manter seus níveis de dinâmica. Embora a partitura indique *ppp* para o contrabaixo e *pp* para o piano, ambos com diminuendo, somados à reiteração melódica, poderia também ser pensado como um efeito de *fade-out*. Ainda assim, vale ressaltar uma contradição: o piano, por ter maior projeção sonora, recebeu uma indicação dinâmica mais forte que o contrabaixo, o que pode merecer revisão.

Todos esses aspectos levantados sugerem que a construção de uma interpretação musical para essa obra não precisa, necessariamente, se ater à estrutura formal da obra. A clareza formal e a unidade composicional, características do estilo de Gnattali, já garantem coesão suficiente, permitindo que aspectos expressivos sejam mais explorados.

Para reforçar o estilo nacionalista da obra, seria interessante, portanto, explorar a elaboração de uma interpretação que privilegie os aspectos expressivos. Essa premissa deve ser válida principalmente na *Canção*, movimento mais livre harmonicamente e ritmicamente, e na

seção central da *Dansa*. Entre os recursos possíveis, destacamos o uso de *vibrato* (ou sua ausência), portamentos inspirados no canto de aboio (como o *portamento* inicial e o conclusivo, segundo Ribeiro, 2016), contrastes dinâmicos mais marcados, variações tímbricas, articulações diferenciadas e a valorização dos diálogos camerísticos.

Na *Dansa*, é possível enriquecer a **Seção B** com dinâmicas mais elaboradas de fraseado, compensando a escassez de indicações do compositor. A constância de tempo nessa seção é essencial para a fluidez do ritmo dançante e para a construção dos pares de pergunta e resposta. Em ambos os movimentos, é recomendável buscar uma ambientação camerística, na qual o contrabaixo se apresente não como solista absoluto, mas como parte integrante de um diálogo expressivo com o piano/orquestra.

CAPÍTULO 4 – PROPOSTA PARA A PERFORMANCE DA *CANÇÃO E DANSA*

4.1 EdiP de *Canção e Dansa*

Figueiredo (2004), ao discutir os tipos de edição musical e revisitar autores como Grier (1996), Caraci Vela (1995) e Feder (1987, apud Figueiredo, 2004), conclui que há diferentes abordagens editoriais, cada uma com características próprias. A escolha do tipo de edição, portanto, envolve decisões que vão além da simples reprodução gráfica da partitura: “...o julgamento sobre tal adequação poderá ser baseado em algumas considerações metódicas, partindo, primordialmente, de um estudo das fontes disponíveis, com seus problemas e possibilidades” (Figueiredo, 2004).

Ainda que consolidadas, as modalidades de edição propostas por esses reconhecidos musicólogos não contemplam plenamente a chamada edição de performance, aquela que incorpora a visão do(a) performer e sua expertise no instrumento, indo além do conhecimento técnico do compositor.

No artigo “Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789–1847)”, Borém (2015) propõe uma abordagem editorial que denomina EdiP (Edição de Performance). Essa perspectiva busca equilibrar o rigor musicológico, inclusive respeitando características *urtext*, com elementos oriundos da prática interpretativa do instrumento. Trata-se, portanto, de uma edição que pressupõe a interferência ativa do(a) editor(a), por meio da inserção de dedilhados, arcadas, efeitos instrumentais diversos, bem como da correção de eventuais erros ou ambiguidades gráficas nas fontes. Segundo o autor: “Assim, o que ainda observamos predominantemente no Brasil, e mesmo no exterior, é uma falta de fundamentação, consistência e substância que façam jus à inclusão das práticas de performance nas partituras e interferências bem fundamentadas nas fontes primárias. Em última análise, permitam o encontro entre as visões do compositor e do performer” (Borém, 2015).

Cada intérprete imprime sua singularidade na execução de uma obra, refletindo suas experiências e formação musical. Assim, optou-se nesta pesquisa por elaborar uma EdiP da *Canção e Dansa* que contempla soluções técnico-interpretativas derivadas das análises e resultados obtidos ao longo do trabalho, a partir do ponto de vista performático da autora.

A edição da partitura para contrabaixo e orquestra de cordas foi elaborada com base em dois manuscritos autógrafos de Radamés Gnattali: a versão para contrabaixo e piano, datada de 1934, e a versão para contrabaixo e cordas, de 1982. O manuscrito de 1934 apresenta maior detalhamento na parte do contrabaixo solista, com indicações de dinâmica, articulação e expressão — elementos ausentes na versão de 1982, onde a parte solista aparece de forma mais

esquemática, funcionando apenas como guia. Por outro lado, as partes destinadas às cordas foram extraídas diretamente do manuscrito de 1982, mantendo-se fiéis às indicações originais do compositor.

O primeiro passo do processo editorial consistiu na digitalização fidedigna dos manuscritos, seguida de uma revisão minuciosa de todos os seus elementos. Somente após essa etapa foi iniciada a preparação da edição sob a perspectiva da performance. Embora os erros presentes na edição publicada pela Funarte (Gnattali, 1985) sejam amplamente reconhecidos na prática musical, estes não foram incorporados à presente edição, a qual se baseia exclusivamente nos manuscritos originais. Ainda assim, as inconsistências da edição anterior serviram de motivação para a criação de uma versão mais clara e funcional ao intérprete. Problemas como arcadas incoerentes, notas incorretas, uso de fonte tipográfica única para diferentes tipos de marcações (andamento, expressão, agógica), e posicionamento ambíguo de sinais foram corrigidos.

Foram acrescentadas sugestões aproximadas de metrônomo para ambos os movimentos, com base na análise comparativa das gravações existentes da obra. As indicações de andamento, tempo e expressão foram revistas e reorganizadas, adotando-se fontes e posicionamentos distintos com o objetivo de reforçar a diferenciação entre essas categorias (conforme discutido no subitem 1.1.2 deste trabalho). Essas marcações foram incorporadas tanto à parte solista quanto ao acompanhamento das cordas, promovendo maior coesão interpretativa.

A parte do contrabaixo solista recebeu sugestões técnico-interpretativas, como dedilhados, arcadas e articulações, organizadas em notação editorial. A partitura das cordas também foi revisada, com atenção às indicações de expressão e dinâmica, priorizando a aplicabilidade prática em contexto de performance. Para distinguir as sugestões editoriais das marcações originais, as indicações de dinâmica foram apresentadas entre colchetes. A notação da parte solista foi mantida na altura do som real, conforme o original, o que facilita a leitura e reduz a necessidade de frequentes mudanças de clave durante a leitura¹⁶.

Na *Canção*, as arcadas foram revistas com vistas à uniformidade da articulação, considerando fraseados semelhantes e aspectos expressivos. As arcadas da edição da Funarte foram descartadas por incoerência e ausência de correspondência com o manuscrito original. Em geral, optou-se por manter as ligaduras nos padrões de tercina, exceto nos c. 19-20 e 38-

¹⁶ A maioria das edições modernas destinadas ao contrabaixo utiliza a clave de fá transposta uma oitava acima, de modo a preservar a leitura tradicional adotada em partes orquestrais. No entanto, essa prática frequentemente implica em mudanças mais frequentes de clave — especialmente para a clave de dó na quarta linha e para a clave de sol — à medida que a tessitura da escrita se desenvolve em registros mais agudos.

39, nos quais a separação do arco contribui para maior controle da intensidade forte e do efeito de *cedendo*.

Os dedilhados propostos favorecem o fraseado expressivo por meio da repetição de dedos e da permanência da mão esquerda em uma única corda, sempre que possível. No trecho *Triste* (c.22-25), priorizou-se a primeira posição para ampliar o contraste tímbrico com o trecho *Escuro* (c.26-29), que foi executado na segunda corda, de timbre naturalmente menos brilhante, mais aveludado e intimista. Esse contraste é acentuado com o uso de *sul tasto* e o efeito *flautato*.

Na *Dansa*, a articulação foi revista com foco em destacar acentuações sincopadas típicas da marchinha (trecho *Vivo*, c.1-100 e c.138-259), bem como os deslocamentos do padrão rítmico 3-3-2 no andamento *Calmo*. Foram inseridas sugestões de acentuação, indicadas entre colchetes [>], e em determinados trechos propôs-se a coincidência do acento com a arcada para baixo, como nos c.41-46, para reforçar a síncope e os acentos da marcha presentes na parte do piano, reforçando a intenção rítmica da seção.

As indicações de dinâmica foram revisadas com liberdade criativa, respeitando o equilíbrio entre a função solista e camerística do contrabaixo. Intervenções editoriais buscaram intensificar efeitos expressivos e corrigir lacunas. As alterações foram as seguintes: a inserção de [>] (*diminuendo*) no c.28, intensificando o efeito do [*crescendo*] subsequente (c.29–32), seguido pela marcação de [*ff*] no c.33, que encerra a introdução da **Seção A**. No c.75, foi acrescentado [*p*] para o trecho em harmônicos, seguido também da inclusão de um [*crescendo*], culminando no c.78 com a dinâmica [*ff*] já presente na parte do piano e que marca a reexposição do tema principal uma quinta acima. No c.79, a indicação de [*ff*] foi adicionada em conformidade com a dinâmica do piano; o trecho em pizzicato (c.91–100) recebeu também a marcação [*ff*] como forma de compensação acústica para o contrabaixo solista. No c.110, optou-se por [*mf*], funcionando como dinâmica intermediária entre os já existentes *p* dos c.103-107 e *f* do c.115. Já no c.118, foi inserida um [<] (*crescendo*) direcionando a tensão para a nona aumentada do c.119. No c.124, foi acrescentado um [*ff*] para enfatizar a tensão de nona menor e ápice da frase. O c.127 recebeu a marcação [*pp*], espelhando a dinâmica da parte do piano, e o c.135 foi finalizado com a indicação [*p dolce*], encerrando a seção. Na **Seção A'** (c.138–237), observou-se que Gnattali não reproduziu com a mesma precisão as indicações dinâmicas da **Seção A**. Por esse motivo, optou-se por incorporar todas as marcações de dinâmica correspondentes da seção anterior, mantendo a coerência interpretativa. No c.254, foi acrescentado um [*psub*] seguido de [*crescendo*], recurso que possibilita um recuo expressivo, preparando a chegada do [*ff*] na nota final da obra.

Na parte da orquestra de cordas (Gnattali, 1982), o trabalho editorial centrou-se na uniformização das indicações dinâmicas, muitas vezes atribuídas a apenas um instrumento. As dinâmicas foram estendidas aos demais naipes com o mesmo material musical: *mf* para violino II e viola no c.14; < (*crescendo*) para violino II e viola no c.106; *pp* para violino II e viola no c.108; < para violino II e viola no c.113; *pp* para violino II e viola no c.115. Outras sugestões de dinâmica foram acrescentadas com o objetivo de aprimorar a coerência em motivos repetidos. As alterações incluem: [*ff*] para o violino I no c.13; [*ff*] para a viola no c.16; indicação de [*pizz.*] para o contrabaixo nos c.78-81.

No c.121, foram inseridas notas ausentes na parte do violoncelo, com base na versão para piano (1934), a fim de preservar a integridade harmônica e assegurar consistência com a intenção original do compositor. Por toda a peça, observou-se apenas uma diferença harmônica relevante entre as versões. No c.8 a parte do violoncelo apresenta um Fá sustenido no contexto de um acorde de Lá maior com sétima menor e nona maior, o que resulta, na prática, em uma estrutura harmônica baseada em quartas sobrepostas, sem prejuízo da função harmônica fundamental.

4.2 Proposta Pedagógica

A *Canção e Dansa*, de Radamés Gnattali, apresenta um nível técnico que pode ser classificado como intermediário a avançado sob a perspectiva pedagógica. A obra demanda do intérprete domínio de diversos aspectos virtuosísticos, como o uso extenso da tessitura do instrumento, o uso frequente da técnica de *capotasto*, a qualidade na emissão dos sons harmônicos, passagens em andamento veloz, variados golpes de arco (tais como ligaduras de frase longas na *Canção* e golpes fora da corda na *Dansa*), além de desafios relacionados à afinação e à forma da mão esquerda, devido à presença de escalas pouco usuais como a escala de tons inteiros e modos nordestinos. Também se destaca a necessidade de interpretação refinada de dinâmicas associadas ao uso expressivo do *vibrato* como, por exemplo, *vibrato* de projeção, *crescendo* com *vibrato*, *pp* com *vibrato* lento ou mesmo ausência de *vibrato*.

Com base na teoria da Prática Deliberada, esta proposta pedagógica visa apresentar exercícios que favoreçam a transferência de habilidades, conforme os princípios discutidos por Jørgensen e Hallam (2016). Parte-se do entendimento de que o estudo de repertório pode ser significativamente enriquecido por meio da prática de exercícios específicos que auxiliem no desenvolvimento das competências técnicas e musicais necessárias à performance da obra. O

objetivo é isolar e trabalhar essas habilidades de forma direcionada, promovendo uma aprendizagem eficiente e conduzindo a uma performance mais fluida e automatizada.

Inspirando-se em metodologias amplamente utilizadas na área da Educação Física, adaptamos para o contexto da performance musical a classificação de exercícios proposta por Crisóstomo (apud Nogueira, 2013), segundo a qual existem quatro categorias principais: exercícios educativos – voltados à correção de erros recorrentes; exercícios formativos – focados no desenvolvimento das capacidades motoras e técnicas; exercícios de automatização – que visam aumentar o nível de proficiência; e exercícios de aplicação – que simulam situações reais de performance.

Aplicando essa classificação para a Performance Musical, apresentamos uma proposta pedagógica para a *Canção e Dansa* (Gnattali, 1934), com sugestões de exercícios educativos e formativos para serem praticados, complementares ao estudo da peça. Para isso, proponho um pequeno guia de estudo, com exercícios que buscam antever dificuldades técnicas e interpretativas para contrabaixistas que realizem essa obra em seu repertório. Esses exercícios encurtarão o tempo de estudo e de repetição literal em cima da peça, o que pode ser desgastante, além de garantir fluidez e domínio das habilidades técnicas necessárias para a execução da obra.

Elaborou-se um guia de estudo com sugestões de exercícios organizados segundo essas quatro categorias, com o propósito de antecipar e solucionar dificuldades técnicas e interpretativas encontradas na obra. Essa abordagem tem o potencial de encurtar o tempo de estudo repetitivo sobre o texto musical, muitas vezes desgastante e pouco eficiente, ao mesmo tempo em que favorece o domínio técnico e expressivo do contrabaixista.

O estudo direcionado dessas habilidades, por meio de exercícios educativos e formativos, pode acelerar significativamente o progresso técnico e a fluência interpretativa na peça. Além disso, a integração desses elementos permite ao intérprete captar com mais naturalidade a expressividade introspectiva da *Canção* contrastando eficazmente com o espírito leve e virtuoso da *Dansa*.

De modo análogo à EdiP, todos os exercícios propostos são apresentados em notação de som real, visando preservar a maior proximidade possível com a partitura durante a prática.

4.2.1 Proposta pedagógica para o estudo da *Canção*

A *Canção* é uma peça densamente marcada por indicações expressivas e pode se beneficiar, interpretativamente, do desenvolvimento paralelo de exercícios que enfatizem habilidades relacionadas ao lirismo e à expressividade de atmosferas intimistas e delicadas.

Inspirada, segundo o próprio compositor, em um “tema de aboio”, a obra convida o intérprete a buscar uma sonoridade que remeta à vocalidade *cantabile* típica desse gênero musical tradicional. Elementos como o uso do *vibrato*, portamento entre notas e arcadas do tipo *détaché* e *portato* tornam-se, portanto, recursos interpretativos fundamentais.

Com base nessa concepção, destacamos três aspectos técnicos e musicais que consideramos pedagogicamente relevantes para o aperfeiçoamento da performance da peça: 1) desenvolvimento e controle do *vibrato*; 2) execução expressiva de portamentos; 3) domínio dos golpes de arco *détaché* e *portato*. Esses elementos servem de base para a elaboração de exercícios complementares ao estudo da peça, favorecendo uma abordagem técnica e interpretativa mais refinada.

4.2.2.1 Desenvolvimento e controle do *vibrato*:

O domínio técnico do *vibrato* e suas diversas possibilidades de aplicação contribui significativamente para a riqueza interpretativa da *Canção*. De modo geral, o intérprete pode optar entre um *vibrato* constante — evocando o lirismo típico do estilo romântico — ou um *vibrato* pontual, utilizado de forma estratégica em notas estruturalmente relevantes. Considerando a expressividade da obra, sugerimos o uso de diferentes abordagens: *senza vibrato*, *vibrato* pontual, *vibrato* gradual em notas longas com *crescendo* ou *diminuendo*, e *vibrato* lento e amplo em registros graves.

Para que o intérprete tenha domínio dessas variações expressivas, é necessário desenvolver habilidades técnicas de base, como o controle da amplitude, da frequência e da fluência de movimento durante mudanças de posição. Essas competências podem ser adquiridas por meio de exercícios formativos, conforme proposto por autores como Fischer (1997) e Oddone (2005). Quando bem desenvolvidas, essas habilidades permitem ao intérprete combinar o *vibrato* com variações de dinâmica e com o contorno do fraseado, integrando técnica e musicalidade.

Uma vez adquirida essa base técnica, cabe ao intérprete deliberar artisticamente sobre o uso do *vibrato* em função da estética e da expressividade desejadas. Apresentamos algumas sugestões de aplicação do *vibrato* na *Canção*: no c.6, a indicação expressiva “mais intenso” pode ser explorada com um *vibrato* que evolui gradualmente, aumentando em amplitude e frequência ao longo da nota longa, em apoio ao *crescendo*. Em *Triste* (c.22-25), um *vibrato* lento e amplo pode evocar uma sonoridade mais melancólica e vocal, próxima do choro. Na nota final da peça, c.55-56, o uso de *senza vibrato* aqui reforça a conclusão serena e

introspectiva da obra, favorecendo uma sonoridade clara e estática que respeita a natureza contemplativa do final que pode intensificar o efeito do *pp*, criando um contraste expressivo de grande impacto antes do ataque do próximo movimento.

4.2.1.2 Execução expressiva de portamentos

Portamenti (do italiano *portare*, “carregar”) são a sonoridade expressiva da mudança de posição entre duas notas que busca realçar frequências intermediárias. Podem ser realizados de incontáveis maneiras e se baseiam no arrastamento do dedo a partir da nota de saída ou para a nota de chegada, podendo passar por notas intermediárias, enfatizando a aproximação para a nota seguinte¹⁷. É um recurso expressivo que agrega riqueza à linha melódica inspirada no canto melismático do aboio. A opção de se tocar notas seguidas com o mesmo dedo, como visto nos dedilhados sugeridos para a EdiP, reforça essa sonoridade.

O uso de portamentos envolve o uso da combinação de todos os dedos para as mudanças de posição e da consciência do momento de realizá-lo. Se antes da nota de chegada, se durante a nota ou a partir dela ou se feito com notas de passagem, classificados segundo Ribeiro (2016) como portamento inicial, intermediário e conclusivo. Para o desenvolvimento do uso livre do portamento, sugere-se um estudo exploratório das diversas combinações de dedilhados, verificando a sonoridade desejada para o fraseado.

4.2.2.3 Domínio dos golpes *détaché* e *portato*

O domínio do golpe de arco *portato* é importante na *Canção*, para se articular notas na mesma direção de arco. Isso nos permite trabalhar com maior liberdade de direção, ao decidir sobre notas que devem chegar para baixo ou para cima, com notas de passagem que soem uniformes como o *détaché*.

Por exemplo, na parte manuscrita do contrabaixo solo, Gnattali nos deixou a indicação de *portato* para os c.5 e 7, indicados pelo símbolo de *trattino* (-) indicando duas notas na mesma direção, porém articuladas (Figura 61):

¹⁷ Diferentemente do *glissando*, que consiste em um deslize contínuo percorrendo todas as alturas intermediárias entre duas notas, o *portamento* promove uma transição mais sutil, enfatizando apenas determinadas alturas intermediárias, escolhidas segundo a intenção expressiva do intérprete.



Figura 61 – Indicações de golpe de arco *portato* deixadas por Gnattali nos c.5 e 7 da *Canção* (Gnattali, 1934).

Na EdiP proposta anteriormente, esses mesmos compassos tem a sugestão de execução com as seguintes arcadas (Figura 62):

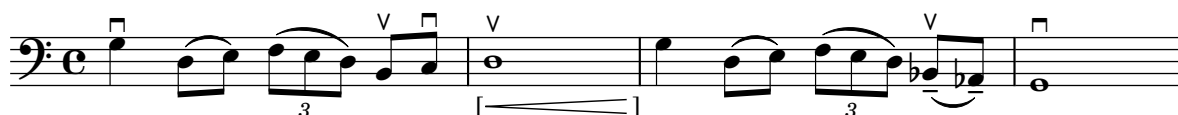


Figura 62 – Sequências de arcadas para os c.5-8 da EdiP da *Canção* (Gnattali, 1934).

Para se garantir a uniformidade de execução, entre o quarto tempo do c.5 e do quarto tempo do c.7, por exemplo, há um exercício simples que serve para buscar uma sonoridade similar para as colcheias que estão separadas das colcheias na mesma direção (Figura 63):



Figura 63 – Exercício educativo para a uniformização da sonoridade do *détaché* e do *portato* aplicáveis na performance da *Canção* (Gnattali, 1934).

Esse exercício pode ser realizado sobre quaisquer notas. A habilidade desenvolvida vale para a execução de todo o movimento, e vale especialmente também o uso do *portato* nos c.23, 25 e 28.

4.2.2 Proposta pedagógica para o estudo da *Dansa*

Como movimentos contrastantes, a *Canção* e a *Dansa* exigem conjuntos distintos de habilidades técnico-interpretativas. Enquanto a *Canção* se apoia na expressividade lírica e no uso de recursos voltados ao canto instrumental, a *Dansa* demanda agilidade, precisão rítmica e domínio técnico mais voltado à articulação e ao virtuosismo mecânico. A indicação de andamento “Vivo e Leve”, presente no início da *Dansa*, sintetiza seu caráter essencial: um

movimento rápido e leve, onde a destreza técnica está em constante diálogo com a marcação rítmica de dança.

Ao longo da peça, os recursos interpretativos se entrelaçam de forma complexa, exigindo que o intérprete combine múltiplas competências em uma mesma passagem. Diante disso, destacam-se, do ponto de vista pedagógico, quatro habilidades fundamentais para o desenvolvimento técnico-musical necessário à execução eficaz da *Dansa*: 1) execução de mudanças graduais de registro; 2) qualidade na emissão de harmônicos naturais; 3) agilidade nas mudanças de posição; e 4) execução do pizzicato com articulação de *jazz*.

4.2.2.1 Execução de mudanças graduais de registro: dedilhados e arcadas

Na *Dansa*, de Radamés Gnattali, encontramos diversas mudanças graduais de registro que exigem uma abordagem instrumental complexa, integrando simultaneamente múltiplos aspectos técnicos. Nos trechos com arpejos de semicolcheias articuladas (c.1–3/138–140; c.8–11/145–148; c.18–20/155–157; e c.254–259), que transitam do registro grave (primeiras posições) ao registro agudo (harmônicos naturais), ou no sentido inverso, do agudo ao grave, é fundamental planejar o dedilhado e o uso do arco de forma racional. O objetivo é evitar mudanças excessivas de posição e garantir uma projeção sonora equilibrada, com golpes de arco adequados ao caráter e à velocidade do movimento.

Se, no primeiro compasso, for adotado um dedilhado padrão iniciado na primeira posição, isso resultará, conseqüentemente, em uma ineficiência técnica devido à realização de quatro mudanças de posição consecutivas que implicaria deslocamentos maiores do braço esquerdo e um movimento menos fluido (Figura 64):

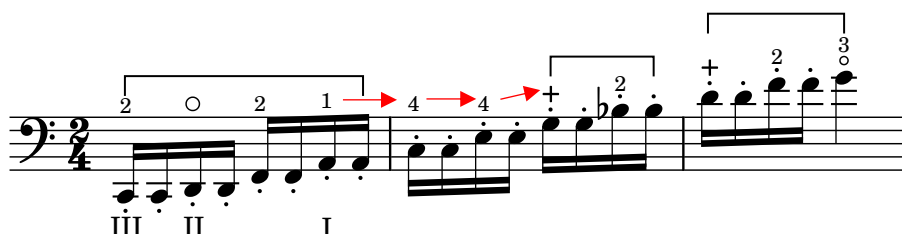


Figura 64 – Exemplo de dedilhado para os c.1-3 da *Dansa* (Gnattali, 1934), com mudanças de posição sucessivas (indicadas pelas setas vermelhas), uma para cada nota.

Uma dentre as possibilidades de execução mais eficientes de racionalização do dedilhado é agrupar pelo menos duas notas por posição e iniciando na terceira corda (Figura

65). Dessa forma, obtém-se uma subida gradual do braço esquerdo, o que favorece a fluência da execução. Esse princípio do deslocamento progressivo da mão esquerda mais funcional é aplicável a todos os trechos com mudanças graduais de registro¹⁸.



Figura 65 - Exemplo de dedilhado eficiente para os c.1-3 da *Dansa* (Gnattali, 1934), com mudanças de corda e posição organizadas para um deslocamento progressivo do braço esquerdo.

Outro exemplo de dedilhado eficiente para essa passagem (c. 1-13) foi proposto por Borém (2011). A solução apresentada busca reduzir o número de mudanças de posição, associando-as ao uso de extensão da mão esquerda na quarta posição (Figura 66).



Figura 66 – Solução de dedilhado de Fausto Borém, para as passagens com mudanças graduais de registro na *Dansa* (c.1-13) (Borém, 2011, p.126).

O andamento da deste movimento ($\text{♩}=128$) favorece o uso de golpes de arco como *saltellato* (ou *sautillé*) e *staccato*, que são essenciais para a articulação rítmica precisa e para o caráter dançante do movimento. Esses golpes demandam controle da quantidade de arco utilizada, do ponto de contato do arco na corda e do ponto de contato na crina do arco, ajustados conforme a frequência mais grave ou mais aguda das notas. Para dominar esta técnica, é recomendável o estudo de métodos complementares como, por exemplo, “Sevcik Op. 2”

¹⁸ Para se solucionar o dedilhado uma passagem técnica mais complexa para a mão esquerda, devemos testar os possíveis pontos de mudanças de posição e suas diversas combinações até o esgotamento de possibilidades. O sistema de escalas de Levinson (2002) aprofunda este conceito aplicado às escalas.

(1901), transcrito para contrabaixo por Tarlton (1997), o método de Trumpf (s.d.) ou o método “A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass” de Zimmerman (1966).

No que diz respeito ao uso do arco, é necessário planejar uma projeção sonora equilibrada, respeitando as indicações de *crescendo* e *diminuendo* deixadas por Gnattali. Se aplicarmos a mesma quantidade de arco em toda a passagem, as notas mais agudas — que exigem maior velocidade de arco — tendem a projetar menos som, resultando em um *diminuendo* não intencional. Para evitar isso, é preciso aumentar progressivamente a quantidade de arco à medida que se alcança o registro agudo e diminuí-la em direção ao registro grave, ajustando também o ponto de contato do arco — aproximando-se do cavalete nas notas agudas e do espelho nas notas graves.

A sequência resulta em maior clareza sonora no registro grave com o uso do *saltellato*, produzindo notas curtas e ressonantes¹⁹. No entanto, torna-se necessária a transição para o *staccato* à medida que se atinge o registro agudo, pois essas notas demandam maior quantidade de arco, que possui um limite no *saltellato*.

4.2.2.2 Qualidade na emissão de harmônicos naturais

Gnattali escreveu variados trechos com o uso dos harmônicos naturais na *Dansa*²⁰ (c.18-33/c.155-170, c.75-78/c.212-215 e c.254-259), que exigem do intérprete sensibilidade auditiva quanto à altura, precisão na localização e controle da emissão sonora. Essas passagens são tecnicamente desafiadoras, pois envolvem a execução em regiões do instrumento com poucas referências visuais, muitas vezes além do espelho, onde a distância em relação à pestana é acentuada²¹. Por essas razões, a emissão de harmônicos naturais é frequentemente considerada uma habilidade técnica de caráter virtuosístico entre contrabaixistas.

Antes da proposição de exercícios práticos, é importante apresentar quatro princípios técnicos que contribuem para a qualidade e a prontidão sonora nos trechos com harmônicos naturais: 1) ponto de contato próximo ao cavalete: esse posicionamento do arco favorece a projeção sonora dos harmônicos (Bottesini, 1958); 2) velocidade do arco: quanto maior a velocidade do arco, mais pronta é a resposta da corda, especialmente no registro agudo do instrumento; 3) posições de referência e fôrma da mão esquerda: a utilização de fôrmas

¹⁹ “O fato de as direções do arco alternarem no *spiccato* e no *sautillé* exigem um amortecimento eficiente da corda entre os tons para tornar os ataques nítidos” (Guettler, 2010, p.295, tradução nossa).

²⁰ O que reforça a ideia da possível colaboração com Leopardi, para além da dedicatória, pois a quantidade e qualidade dos harmônicos explorados nos excertos demonstram profundo conhecimento do instrumento.

²¹ Há um aumento da probabilidade de acerto quando é possível integrar os sentidos visual e tátil à audição (Borém, 2011; Borém e Lage, 2019).

consistentes de mão auxilia na localização precisa das notas desejadas, aumentando a segurança na execução; 4) antecipação das mudanças de posição: a preparação antecipada da mão esquerda na chegada às notas mais agudas — e, portanto, mais arriscadas — contribui significativamente para a precisão da sequência.

Para contrabaixistas com pouca familiaridade com harmônicos naturais, a realização de exercícios formativos é essencial. O primeiro passo consiste em identificar e memorizar as principais posições em cada uma das quatro cordas. Diferentemente das posições tradicionais no espelho, onde o dedo pode repousar sobre a corda, a emissão de harmônicos exige um toque sem a interferência de outros dedos a pressionar a corda, o que torna ainda mais relevante o domínio das formas específicas da mão esquerda. Sempre que possível, é recomendável manter os dedos próximos das notas correspondentes, respeitando as fôrmas indicadas. Em seguida, é necessário desenvolver fluência de leitura nessa região do instrumento, por meio de escalas com graus conjuntos e estudos específicos²² que promovam o reconhecimento das posições e a confiança na emissão.

Como proposta inicial, apresenta-se o exercício educativo 2.A, que trabalha as fôrmas da mão esquerda em posições de referência encontradas na peça (Figura 67):

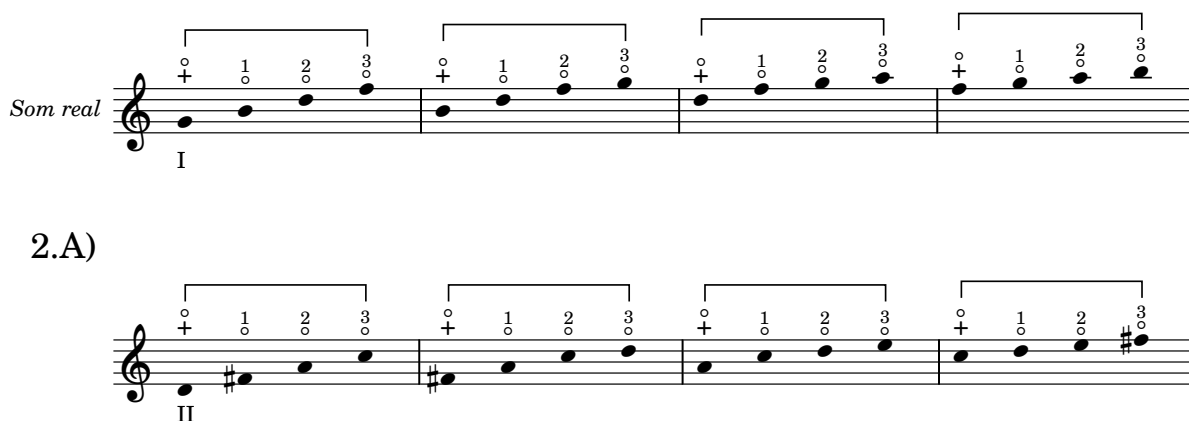


Figura 67 – Exercício educativo 2.A: desenvolvimento da fôrma da mão esquerda em posições de referência para os harmônicos naturais encontrados na *Dansa* (Gnattali, 1934).

Após a familiarização com essas posições, elas podem ser aplicadas na passagem final do trecho dos c.254-259, provavelmente o trecho mais difícil de execução da peça (Figura 68):

²² Bottesini, escreveu 15 estudos curtos específicos para a prática dos harmônicos em seu método para contrabaixo (Bottesini, 1958, p.98-104). Encontramos também, nos *24 Studi Capricci* de Billè (1921) e nos *20 Studi di Concerto* de Mengoli (1988) diversas passagens de aplicação do uso dos harmônicos naturais.

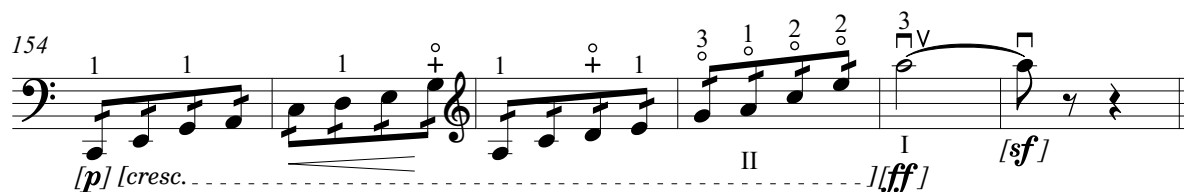


Figura 68 – Passagem final da *Canção e Dansa* (Gnattali, 1934), com harmônicos naturais no registro superagudo do contrabaixo.

Com o objetivo de praticar as distâncias envolvidas entre as posições, o som ligado no arco, exige um movimento pronto e preciso da mão esquerda na chegada à próxima nota. Para isso, isolamos as mudanças de posição das últimas notas (c.256-259). Recomenda-se o estudo sem tempo definido, até que se automatizem as mudanças de fôrmas e de posição (Figura 68):

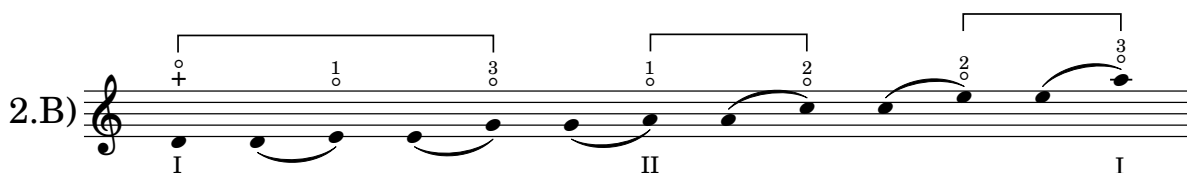


Figura 68 – Exercício educativo 2.B: automatização das mudanças de fôrmas e de posição nos c.256–259 da *Dansa* (Gnattali, 1934).

Em sua tese de pós-doutorado, Fausto Borém (2011) demonstra a posição para a execução das últimas notas da *Dansa*. Os dedos 2 e 3 são utilizados de forma paralela entre as cordas I-Sol e II-Ré. As siglas ao lado de cada nota representam as referências visuais desenvolvidas por Borém²³ para auxiliar na execução do registro superagudo e pós-espelho do contrabaixo (Figura 69):

²³ Borém desenvolveu um sistema sensório-motor que auxilia o contrabaixista na precisão da afinação em toda a extensão do instrumento. Esse inclui uma série de mapas que servem com referências visuais e táteis.

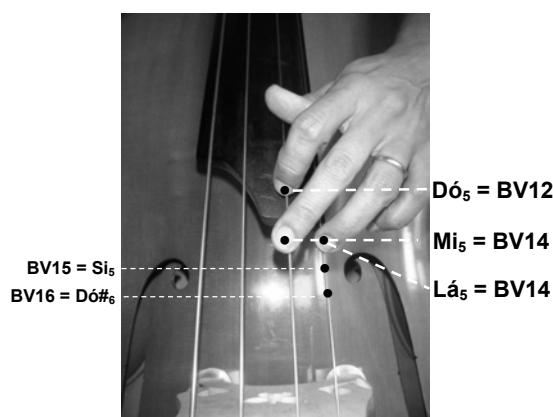


Figura 70 – Foto com a fôrma da mão esquerda para a execução das últimas notas da *Dansa* (Gnattali, 1934) na tese de pós-doutorado de Borém (2011), com siglas das referências visuais auxiliares para a realização do trecho (Borém, 2011).

Também é possível praticar de maneira isolada as passagens mais difíceis, como, por exemplo, as mudanças de corda e de posição encontradas no c.257 (Figura 71):



Figura 71 – Exercício educativo 2.C: estudo das mudanças de posição na região dos harmônicos naturais no c.257 da *Dansa* (Gnattali, 1934).

Os exercícios 2.B e 2.C podem ser adaptados e aplicados aos demais trechos da obra que apresentam sequências com harmônicos naturais, promovendo o desenvolvimento técnico e interpretativo do contrabaixista.

4.2.2.3 Agilidade nas mudanças de posição

Devido à tessitura ampla e às frequentes variações de registro presentes na *Dansa*, o contrabaixista deve desenvolver deslocamentos rápidos e seguros, mantendo a clareza na articulação das notas, especialmente nos trechos com sequências de semicolcheias organizadas em grupos de quatro notas – duas separadas e duas ligadas (c.55-58/192-195, c.84-90/221-227 e c.246-253).

Essas passagens exigem do intérprete agilidade na realização de mudanças de posição, muitas vezes com o mesmo dedo da mão esquerda. Para isso, o estudo com variações rítmicas

é altamente eficaz, pois contribui para três aspectos essenciais da técnica de mudança de posição: disciplina, treina o momento exato de retirar o dedo da posição anterior; precisão, desenvolve a capacidade de alcançar com exatidão a nova posição; e agilidade, estimula a velocidade nos deslocamentos²⁴.

Como recurso didático, propõem-se os exercícios educativos aplicados aos compassos 55-58 da obra (Figura 72). Esses exercícios podem ser adaptados e aplicados aos demais trechos similares da peça. Devem ser estudados com o dedilhado previamente escolhido e com o uso do metrônomo, visando o aumento progressivo da velocidade.



Figura 72 – Exercícios educativos 3.A e 3.B aplicados aos c.55-58 da *Dansa* (Gnattali, 1934), com foco na agilidade das mudanças de posição.

4.2.2.4 Execução do *pizzicato* com articulação de *jazz*

Em função de seu caráter de música popular urbana, os trechos em *pizzicato* da *Dansa* (c.12-16, 47-50, 70-72, 91-100 e suas respectivas repetições) se beneficiam de uma articulação estilística próxima ao *jazz*, distinta daquela comumente utilizada na música de concerto. Essa abordagem demanda atenção específica à rítmica, ao timbre e à acentuação, visando uma projeção sonora compatível com os modelos interpretativos do gênero.

Para alcançar esse resultado, é fundamental praticar a técnica de *pizzicato* aplicada diretamente aos trechos da obra. Tomando como referência a sonoridade do *jazz*, utiliza-se o método de Ray Brown (1963), do qual foram extraídas duas imagens com sugestões de posicionamento da mão direita: a primeira utilizando apenas o dedo indicador e a segunda com os dedos indicador e médio para um som mais robusto. Em ambas, o polegar repousa sobre o final do espelho, oferecendo estabilidade (Figura 73).

²⁴ Vide *Movimentos Balísticos e Programação em Circuito Aberto* de Borém, 2011, p.38.

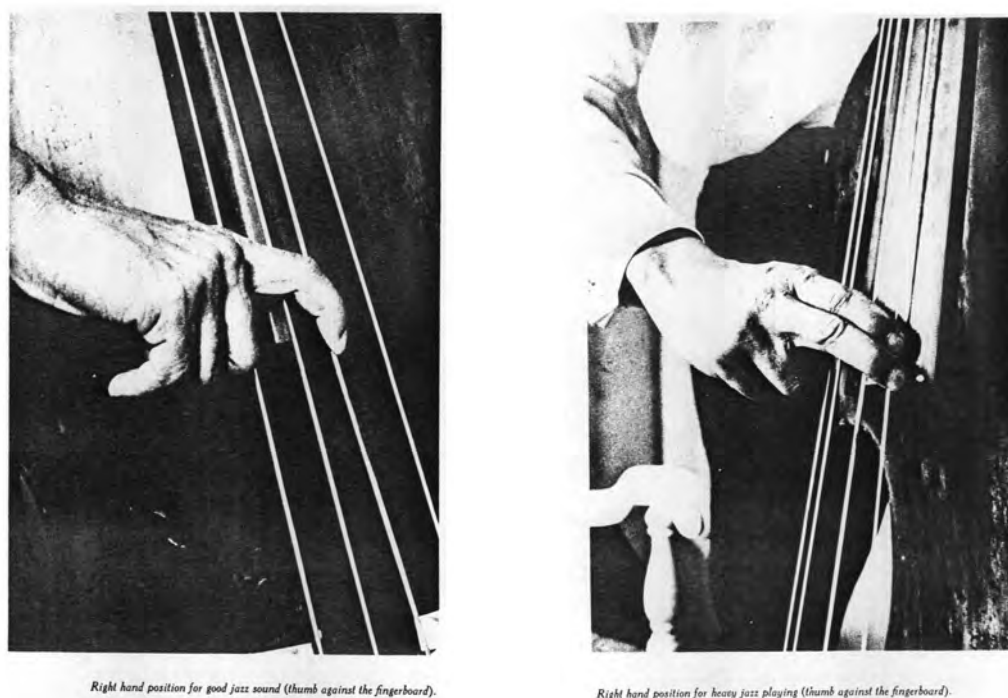


Figura 73 – Imagens da posição da mão direita para o *pizzicato jazz* extraídas do método de Ray Brown (1963).

O desenvolvimento técnico do *pizzicato* com articulação de *jazz* pode ser trabalhado por meio de exercícios rítmicos com colcheias pontuadas, realizados com incremento gradual do andamento no metrônomo. É essencial que o estudo seja feito com o arco na mão direita, simulando a execução real durante a performance da peça. Esses exercícios rítmicos podem ser aplicados a todos os trechos em *pizzicato* da obra, especialmente aos c.95-100, conforme demonstrado na Figura 74:

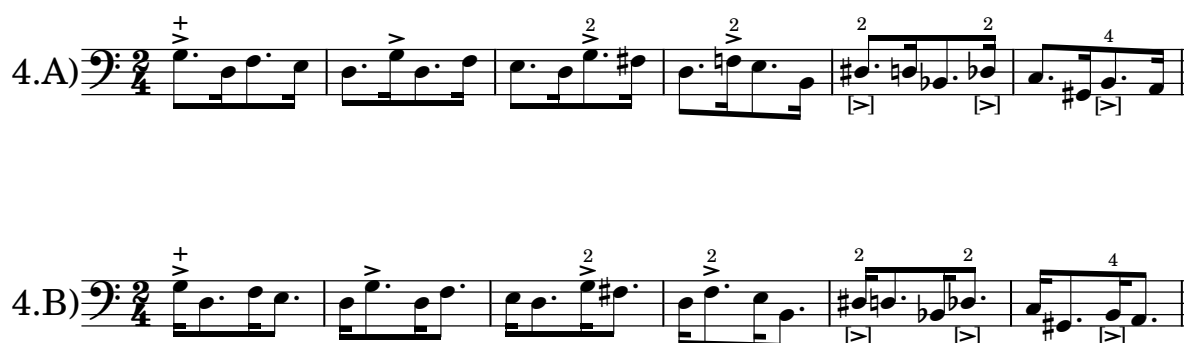


Figura 74 – Exercícios educativos com variação rítmica aplicados aos c.95-10 da *Dansa* (Gnattali, 1934), para desenvolvimento da articulação e agilidade no *pizzicato jazz*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo principal investigar as práticas de performance da obra *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali (1934) por meio da análise de gravações. Para alcançar esse propósito, foi necessário, inicialmente, contextualizar a peça a partir de sua estrutura composicional, do estilo autoral de Gnattali e do contexto histórico de sua produção. Assim, procurou-se construir uma abordagem crítica e abrangente das práticas interpretativas relacionadas à obra.

O “Capítulo 1 – A *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali” apresentou uma revisão bibliográfica sobre a biografia do compositor e as principais características de seu estilo composicional. A obra *Canção e Dansa*, situada no início de sua produção camerística, revela o hibridismo entre a música de concerto e a música popular folclórica e urbana, a partir de elementos como o aboio nordestino, a marchinha carnavalesca e a linguagem do *jazz*, integrados em uma escrita idiomática para contrabaixo. Realizou-se também uma análise formal da obra, com foco em seus elementos estruturantes, como ritmo, harmonia, modos e articulação formal.

O “Capítulo 2 – As performances da *Canção*” e o “Capítulo 3 – As performances da *Dansa*” concentraram-se na análise auditiva e espectrográfica de três gravações da peça (Santoro, 1982; Masciadri, 2017 e Frate, 2019), com o objetivo de identificar padrões e variações nas escolhas interpretativas. As análises mostraram convergências significativas no tratamento do andamento e das dinâmicas, sugerindo uma compreensão compartilhada da estrutura da obra entre os intérpretes. Embora essas análises tenham evidenciado tendências comuns na performance, elas também indicam que os aspectos mais sutis da expressividade individual como articulação, uso de vibrato e nuances de fraseado exigem metodologias mais sensíveis e detalhadas para serem plenamente exploradas.

O “Capítulo 4 – Proposta para a Performance da *Canção e Dansa*” apresentou a perspectiva performática da autora, desenvolvida a partir dos resultados analíticos anteriores. Essa seção propôs uma edição de performance com sugestões interpretativas e soluções técnico-instrumentais baseadas na experiência empírica com a obra. Além disso, incluiu uma proposta pedagógica com exercícios voltados à prática eficiente do contrabaixo nessa peça, buscando articular reflexão teórica e aplicação prática.

É importante reconhecer que a análise espectrográfica e o manejo de dados quantitativos exigiram tempo e recursos técnicos significativos, o que impôs limitações quanto à profundidade possível na análise de aspectos mais subjetivos da performance. Além disso, o recorte metodológico concentrou-se em trechos extensos da obra e em poucos exemplos

comparativos, o que restringiu o escopo interpretativo. Pesquisas futuras poderiam beneficiar-se da análise de trechos mais curtos e de um número maior de gravações, ampliando as possibilidades de comparação e aprofundamento sobre um maior número de aspectos. Além de *timing* e dinâmicas, como neste trabalho, analisar aspectos de modulação da onda sonora (o vibrato e o portamento) e de cor do som (o timbre).

Sugere-se, portanto, o desenvolvimento de investigações que explorem: práticas de performance a partir de estudos de caso com diferentes obras e intérpretes; metodologias híbridas que combinem análise espectrográfica com descrições qualitativas detalhadas de aspectos expressivos; o impacto das escolhas interpretativas sobre a recepção do público; e o uso de tecnologias na documentação e análise da performance musical.

Conclui-se que a análise das práticas de performance da *Canção e Dansa* (Gnattali, 1934) revelou uma convergência interpretativa que pode refletir o senso comum de nossa época, sobretudo ao contrabaixo, ao mesmo tempo em que aponta para a importância de resgatar e discutir criticamente a multiplicidade de possibilidades expressivas na música de concerto brasileira.

Este trabalho contribui não apenas para o campo da musicologia e da performance, mas também para a pedagogia instrumental e a reflexão sobre os processos de interpretação musical no contexto contemporâneo. O diálogo entre teoria e prática, aqui proposto, reafirma a relevância de se investigar o fazer musical como um campo em constante transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCORDATURA. (2001). *In*: Grove Music Online. [S.l.]: Oxford University Press, 2011. Disponível em: <https://doi-org.ez27.periodicos.capes.gov.br/10.1093/gmo/9781561592630.article.00113>. Acesso em: 25 mai. 2024.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. (2011). Por uma visão de música como performance. **OPUS**, [s.l.], v.17, n.2, p.63-76, dez. 2011.
- BARBOSA, Valdinha.; DEVOS, Anne Marie. (1984). **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BORÉM, Fausto. (2005). Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.11, p.73-85, 2005.
- BORÉM, Fausto. (2011). **Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo**: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. (Tese de Pós-Doutorado).
- BORÉM, Fausto. (2014). **Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA)**. Comunicação oral, TeMA – Congresso da TeMA, Salvador, 2014. BORÉM, Fausto. (2014).
- BORÉM, Fausto. (2015). Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). **DEBATES**. Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 14, p.52-74, jun. 2015.
- BORÉM, Fausto. (2016). MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música. **MUSICA THEORICA**. Salvador: TeMA, p. 1-37, 2016.
- BORÉM, Fausto. (2024). Extraction, analysis, and application of quantitative data in the *mAVAm* (Method for the Analysis of Audios and Videos of Music). Belo Horizonte, Brazil: UFMG, p.1-8, 2024. (Research Project approved by CAPES-Print to be developed at Schulich School of Music, McGill University).
- BORÉM, Fausto; LAGE, Guilherme Menezes. (2019). Intonation in the Performance of the Double Bass: The Role of Vision and Tact in Undershoot and Overshoot Patterns. **Online Journal of Bass Research** (OJBR), v. 10, 2019.
- BOTTESINI, Giovanni. (1958). **Metodo per contrabbasso**. Milano: G. Ricordi, 1958.
- BROWN, Ray. (1963). **Ray Brown’s Bass Method**. Volume 1, Number 1. Hollywood, CA: Ray Brown Music Co., 1963.
- CARACI VELA, Maria. (1995). Etrodeqione. *In*: CARACI VELA, M. (org.). **La critica del testo musicale**: metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p.20-22.

CLARKE, Erik. (2004). Empirical Methods in the Study of Performance. *In*: COOK, Nicholas.; CLARKE, Erik. (org.). **Empirical Musicology: aims, methods, prospects**. New York: Oxford University Press, 2004.

COOK, Nicholas. (2009). Methods for Analysing Recordings. *In*: COOK, Nicholas. CLARKE, Eric. LEECH-WILKINSON, Daniel. RINK, John. (org.). **The Cambridge Companion to Recorded Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

COOK, Nicholas.; LEECH-WILKINSON, Daniel. (2009). A musicologist's guide to Sonic Visualiser. **CHARM TUTORIAL**. Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009. Disponível em: https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html. Acesso em: 17 de jun. de 2024.

CRISPIN, D.; OSTERSTJO, S. (2017). Musical expression from conception to reception. *In*: RINK, J. **Musicians in the Making Pathways to Creative Performance**, p. 288-305. New York: Oxford University Press, 2017.

DANJAS, Kilder. (2008). **Canção e Dança para Contrabaixo e Piano de Radamés Gnattali: estudo de aspectos técnico-interpretativos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. (s.d.). Discografia Brasileira. Rio de Janeiro: IMS, [s.d.]. Disponível em: Acesso em:

DISCOS DO BRASIL. (1999). Uma discografia brasileira por Maria Luiza Kfour, c1999. Página Inicial. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musico/1479>. Acesso em: 15 de jul. de 2022.

FIGUEIREDO, C. A. (2004). Tipos de edição. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

FISCHER, Simon. (1997). **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin**. London: Peters Edition Limited, 1997.

FRATE, Vinícius. (2018). Canção e Dança de Radamés Gnattali para contrabaixo e cordas. *In*: **Um Panorama do Contrabaixo Clássico Brasileiro**. 1 gravação em áudio. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2018. Disponível em: <https://soundcloud.com/vinicius-prnhs/4-radames-gnattali-cancao-e-danca?in=vinicius-prnhs/sets/um-panorama-do-contrabaixo>. Acesso em 06 de ago. de 2024.

GNATTALI, Radamés. (1934b). **Canto sobre um tema de aboio**, para fagote e piano. 1934 (1 partitura para fagote e piano manuscrita).

GOMES, Taís; BORÉM, Fausto. (2023). Aspectos temporais do contrabaixo de Sandrino Santoro na Dança, de Radamés Gnattali. *In*: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.7**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.145-165.

GRIER, J. (1996). **The Critical Eating of Music**. Cambridge: University Press, 1996, p.36.

GUETTLER, Knut (2010). Bow, Strings, and Bowing. In: ROSSING, Thomas (editor). **The Science of String Instruments**. Springer: New York, 2010. p.279-299.

JORGENSEN, H.; HALLAM, S. (2016). Practicing. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (org.). **The Oxford Handbook of Music Psychology**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 449-462.

MARIZ, Vasco. (2005). **História da Música no Brasil**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005.

MAGALHÃES PINTO, M. G. M.; BORÉM, Fausto. (2013). O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo: improvisação e desenvolvimento temático. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.28, p.102-124, 2013.

MENDES, Adriano Caçula. (2015). **Aboio no sertão paraibano: um canto no trabalho, um trabalho no canto**. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MEYER, Jürgen. (2009). **Acoustics and the performance of music**: manual for acousticians, audio engineers, musicians, architects and musical instruments makers. Traduzido para o inglês por Uwe Hansen. 5ªed. Terre Haute, Indiana, EUA: Springer Science+Business Media, 2009.

NOGUEIRA, Quéfren Weld Cardozo. (2013). Esporte e a Experiência de Jogo como Formação. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 3, p. 873-893, jul./set. 2013.

ODDONE, Edoardo. (2005). **Il vibrato sul violino e la viola teoria e pratica**. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2005.

PIEIDADE, Acácio. (2011). Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.103-112, 2011.

RADAMÉS Gnattali. (s.d.). Site oficial Radamés Gnattali. (s.d.). Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br>. Acesso em 15 de agosto de 2024.

RAY, Sonia. (1996). **Catálogo de Obras Brasileira Eruditas para Contrabaixo**. São Paulo: Annablume Fapesp, 1996.

RIBEIRO, Alfredo. (2016). **O Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky**: práticas de performance na sua gravação histórica de 1929. 2016. Tese (Doutorado em Performance Musical), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ROSA, A. S. (2017). **O Contrabaixo Orquestral de Villa-Lobos**: contextualização, idiomatismo e seleção de excertos. 2017. Tese (Doutorado em Performance Musical), Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

RODRIGUES, Ricardo Pereira. (2003). **Canção e Dansa para Contrabaixo e Piano de Radamés Gnattali**: aspectos históricos, estudo analítico e edição. 2003. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

SEVERIANO, Jairo. (2008). **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SIQUEIRA, José de Lima. (1981a). **Sistema pentatônico brasileiro**. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura - diretoria geral de cultura, 1981.

SIQUEIRA, José de Lima. (1981b). **Sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura - diretoria geral de cultura, 1981.

TARLTON, Neil. (1997). **The Essentials of Sevcik Op 2 School of Bowing Technique**. Saint Albans: Chance publications, 1997.

TCHAIKOVSKY, Peter Ilyitch. (1979). **Fourth, Fifth and Sixth Symphonies in Full Score**. New York: Dover Publications, 1979.

TRUMPF, Klaus. (s.d.). **Kompedium der Kontrabass-Bogentechnik 2**. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, s.d.

UNIVERSITY OF GEORGIA. (s.d.). Milton Masciadri, Professor of Double Bass. [s.d.]. Disponível em: <https://www.music.uga.edu/directory/people/milton-masciadri>. Acesso em: 05 de agosto de 2024.

WINDSOR, W. L. (2011). Gestures in Music Making: action, information and perception. *In*: GRITTEN, A.; KING, E. (org.). **New Perspectives on Music and Gesture**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011.

ZAGOLIN, Uiara. (2018) Sandrino Santoro é homenageado pela Escola de Música da UFRJ. **Na Mídia**, Rio de Janeiro, 13 ago. 2018. Disponível em: <https://namidia.com.br/sandrino-santoro-e-homenageado-pela-escola-de-musica-ufrj/>. Acesso em: 15 de julho de 2022.

REFERÊNCIAS DE PARTITURA

GNATTALI, Radamés. (1934). **Canção e Dansa**, para contrabaixo e piano. 1934 (1 partitura para contrabaixo e piano manuscrita).

_____. (1982). **Canção e Dansa**, para contrabaixo e orquestra de cordas. Rio de Janeiro: 1982 (1 grade de orquestra manuscrita).

_____. (1985). **Canção e Dança**, para contrabaixo e piano. Rio de Janeiro: Funarte, 1985 (1 partitura).

REFERÊNCIAS DE ÁUDIO

FRATE, Vinícius.; BRAVO, Stefano. (2019). Canção e Dansa de Radamés Gnattali para contrabaixo e piano. Vinícius Frate, contrabaixista; Stefano Bravo, pianista. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2kGCppcoKo>. Acesso em: 06 jul. 2024.

MASCIADRI, Milton.; FRAZÃO, Ana Flávia. (2017). Canção e Dança de Radamés Gnattali para contrabaixo e piano. *In*: Miniaturas: obras para contrabaixo e piano. Milton Masciadri,

contrabaixista; Ana Flavia Frazão, pianista. Produção independente, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3PitEv0tkmMREhGJwDaPmA?si=8400a5ac01804ea3>. Acesso em: 19 fev. 2025.

SANTORO, Sandrino. HACK, Nelson Nilo. (1982). Canção e Dansa de Radamés Gnattali para contrabaixo e orquestra de cordas. Sandrino Santoro, contrabaixista; Nelson Nilo Hack, regente; Orquestra de Cordas da Rádio MEC. Rio de Janeiro: Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, 1982. Disponível em: <https://youtu.be/5MJOk-O610A>. Acesso em: 19 fev. 2025.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Edição de Performance da obra *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali

Este apêndice apresenta a Edição de Performance (EdiP) da obra *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali (1934), elaborada pela autora a partir da análise interpretativa, comparativa e espectrográfica de gravações. A edição reflete decisões artísticas relacionadas a arcadas, articulações, dinâmicas e dedilhados, buscando integrar aspectos analíticos, performáticos e pedagógicos discutidos no corpo do trabalho. A partitura completa encontra-se nas páginas seguintes.

RADAMÉS GNATTALI

CANÇÃO E DANSA

PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA DE CORDAS

EDITADO POR TAÍS GOMES

NOTAS DA EDITORA

A Canção e Dansa de Radamés Gnattali (1906-1988) destaca-se como uma das mais importantes composições brasileiras para contrabaixo solista, tanto por sua escrita idiomática quanto pela relevância de seu autor na história da música brasileira do século XX. Escrita no início de sua trajetória composicional, a peça integra elementos nacionalistas — como o aboio, a marcha carnavalesca e os modos nordestinos — com influências da música impressionista e do jazz, resultando em uma linguagem híbrida que aproxima a música de concerto das tradições populares, rurais e urbanas.

Originalmente composta para contrabaixo e piano, a versão com orquestra de cordas revela a notável habilidade de Gnattali como arranjador, aperfeiçoada ao longo de quase cinquenta anos entre a criação dos dois manuscritos. Esta edição de performance baseia-se em ambas as fontes: adota detalhes do manuscrito de 1934 para o contrabaixo solista com correções de divergências advindas da edição da Funarte (1985) e apresenta a digitalização integral da partitura para cordas de 1982.

As dinâmicas sugeridas aparecem entre colchetes, oferecendo referências interpretativas sem alterar as indicações originais do compositor. A edição busca funcionalidade para o intérprete, propondo soluções técnico-interpretativas como arcadas, dedilhados e articulação, que apoiam a execução em performance. Contém a partitura completa para contrabaixo e orquestra de cordas, bem como as partes separadas do contrabaixo solista e dos instrumentos da orquestra.

Fruto de uma pesquisa de doutorado que envolveu análise filológica, estudo comparativo de gravações e elaboração de exercícios pedagógicos, esta edição reflete o ponto de vista da editora e constitui um convite a cada intérprete para desenvolver sua própria leitura da obra, respeitando seu caráter expressivo, idiomático e histórico.

Belo Horizonte, setembro de 2025
Taís Gomes

Afinação



Canção (sobre um tema de abôio) *A meu pai*

Devagar [♩ = 50-60]

Som real

p *mf* *p* II

5 *mais intenso* *f* *arco* *na mesma corda* *pizz. m.e.*

9 *p* *cresc.* *f* *arco* *na mesma corda* *pizz. m.e.*

13 **Movido** *arco* *V* *Cantado* *cresc.* II

16 *(cresc.)* *II* *ff* *accel.*

19 *(accel.)* *cedendo* *sempre forte* *a tempo* *Triste* *pp*

23 *II* *p* *mf* *II* *p* *Escuro*

27 *II* *3* *1* *2* *4* *Movendo* **2**

32 *mf* *f* *accel.* *ced.*

35 *a tempo* *accel.* *a tempo* *ff*

38 *f* *ced.* *Tempo 1°* *p*

42 *mf* *p* *p*

47 *mais intenso* *p* *cresc. muito e cedendo*

51 *f* *p* *pp* [attacca]

Dansa

a Antonio Leopardi

Vivo e leve
[♩ = 128]

1 *p* *mf*

8 *pizz.* *p[f]*

14 *arco* *II I*

75 arco
+
[p] [cresc. II I] [f]
[f]

83
ff
mf
II

89
p
pizz.
p [f]
pp
ppp

97
2 4 2 2 4
Calmo $\text{♩} = \text{♩}$
arco
p
II

104
4 1 2
II
[mf]
II

111
3 2
f

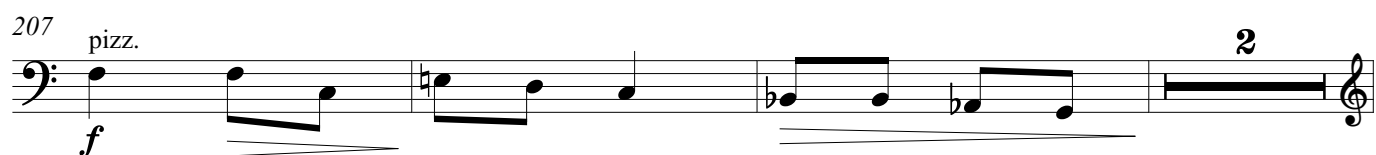
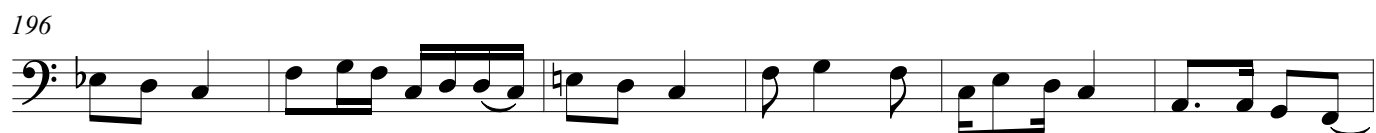
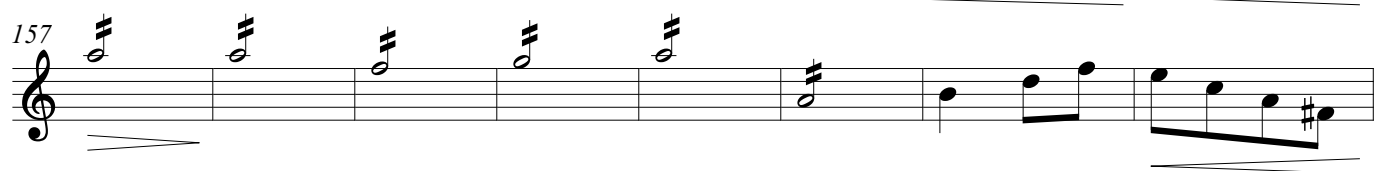
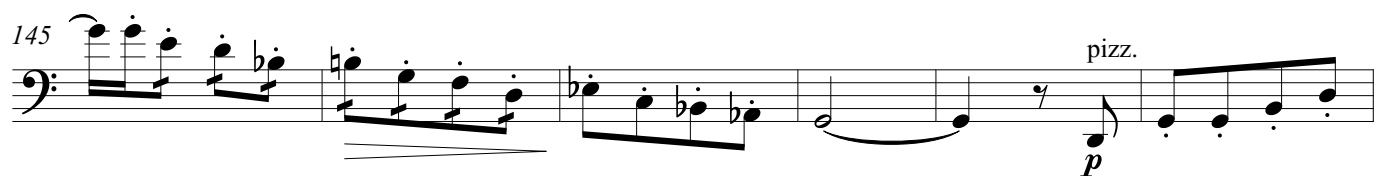
116
p
[]

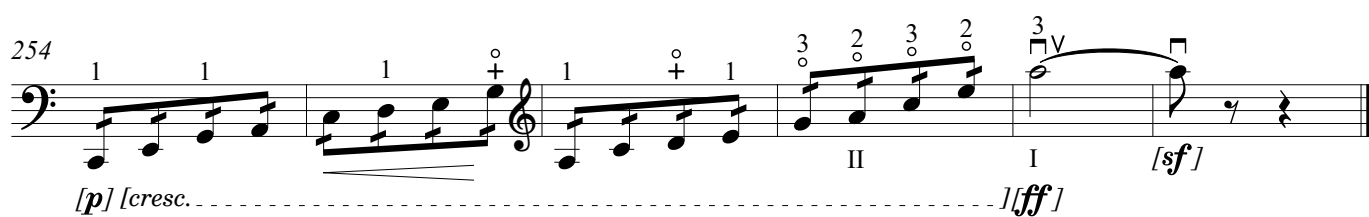
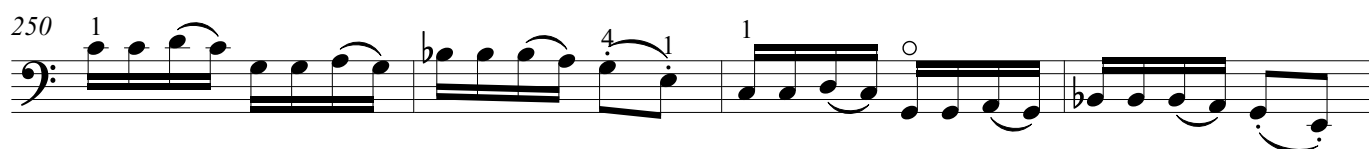
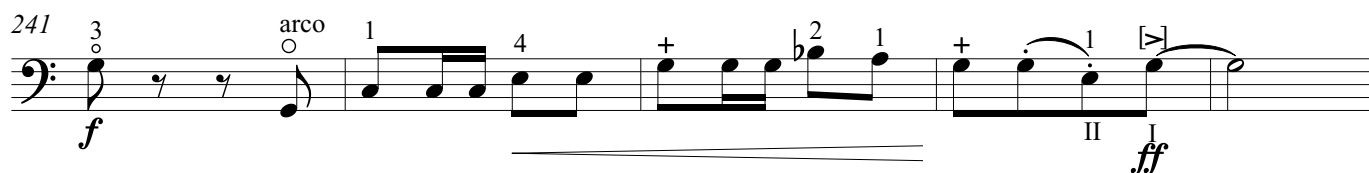
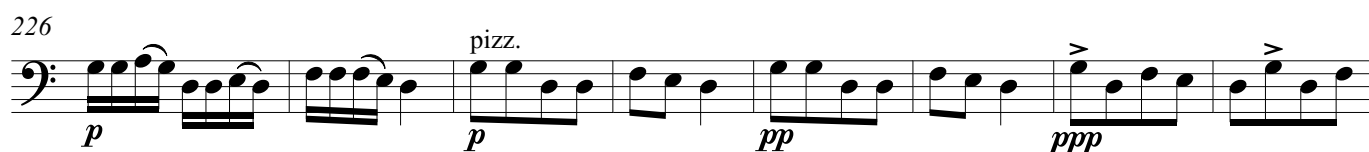
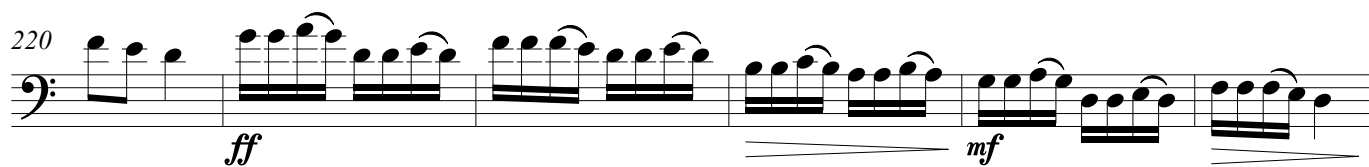
122
cedendo pouco
[f]

127
[pp]
sf

132
3 1
[p] [dolce]

138 Vivo (1° tempo)
p
mf





Canção e Dança

para contrabaixo e orquestra de cordas

Radamés Gnattali (1982)

Canção

Devagar

Contrabaixo solo
(afinado um tom acima)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

This system contains the first three measures of the piece. The bassoon (Cb.) solo part is in the key of E major (two sharps) and 4/4 time. It begins with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a half note B. The string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo) provides harmonic support with sustained notes and triplets. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

4

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mais intenso

This system contains measures 4 through 7. The bassoon solo continues with a melodic line, marked with a piano (p) dynamic. The strings provide a steady accompaniment. The tempo/mood is marked as 'mais intenso' (more intense). Measure 7 ends with a repeat sign.

8

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p cresc.

f

mf

This system contains measures 8 through 11. The bassoon solo continues, marked with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The strings provide a steady accompaniment. The tempo/mood is marked as 'mais intenso'. Measure 11 ends with a repeat sign.

12 *arco* *na mesma corda* **Movido** *arco* *Cantado*

Cbx. solo *pizz.* *3* *3* *cresc.* *3*

Vln. I *3* *3* *cresc.*

Vln. II *3* *3* *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cbx. *cresc.*

16 *accel.* *cedendo*

Cbx. solo *(cresc.)* *3* *3* *ff* *3* *3*

Vln. I *(cresc.)* *f* *3* *3*

Vln. II *(cresc.)* *f* *3* *3*

Vla. *(cresc.)* *f* *3* *3*

Vc. *(cresc.)* *f* *3* *3*

Cbx. *(cresc.)* *f* *3* *3*

20 *sempre forte* *a tempo* *Triste*

Cbx. solo *3* *pp* *3*

Vln. I *dim.* *p*

Vln. II *dim.* *p*

Vla. *dim.* *p*

Vc. *dim.* *p*

Cbx. *pizz.* *p* *3*

24 *Escuro*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p *mf* *p*

3

arco

mf 3

28 *Movendo*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

3

cresc. *f* *f* *f*

3

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

32

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf *f* *accel.* *ced.*

3

3

3

3

35 *a tempo* *accel.* *a tempo*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

39 *ced.* *Tempo primo*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

43

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

47 *mais intenso*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p *cresc. muito e cedendo* *mf*

mf

51 *a tempo*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

p *mf* *p* *poco rit.*

mf *p*

55

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pp *[attacca]*

p

Dansa

Vivo e leve

Contrabaixo solo
(afinado um tom acima)

p
Cb solo

mf

Violino I

mf
pizz.

Violino II

mf

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

7

Cbx. solo

pizz.
p

Vln. I

arco

Vln. II

f

Vla.

mf

Vc.

f

Cbx.

14

Cbx. solo

arco

Vln. I

sfp

Vln. II

[mf]

sfp

Vla.

[mf]

f

sfp

Vc.

mf

f

Cbx.

Musical score for measures 20-26. The score includes parts for Cbx. solo, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cbx. Measure numbers 20 through 26 are indicated above the staves. Dynamics include *f*, *p*, and *v*. A crescendo hairpin is present in measure 25.

28

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

35

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pizz.

arco

43

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pizz.

50

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

arco

f

57

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

64

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pizz.

f

dim.

dim.

dim.

72

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

arco

p

(dim.)

(dim.)

(dim.)

p

p

80

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ff

f

f

p

p

p

87

Cbx. solo

mf *p* *pizz.* *p* *pp*

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

Vc.

pp

Cbx.

95

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

Calmo $\text{♩} = \text{♩}$

101

Cbx. solo

pp *arco* *p*

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp *pizz.*

Vc.

p

Cbx.

pp

105

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

[pp]

109

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

[mf]

112

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

115

Cbx. solo *f*

Vln. I

Vln. II *[pp]*

Vla. *[pp]*

Vc.

Cbx.

117

Cbx. solo *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

119

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

121

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ced. pouco

arco

124

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pizz.

128

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

arco

131

Cbx. solo *sf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

132 133 134

135

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

Vivo

136 137 138

139

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

pizz.

140 141 142

146

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pizz.

p

[f]

f

[mf]

[mf]

mf

153

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

arco

sfp

sfp

sfp

f

f

160

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

p

p

f

f

f

p

p

167

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

f

f

f

pizz.

174

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

arco

181

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

pizz.

arco

188

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

195

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

202

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

209

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

arco

p

dim.

216

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ff

f

f

223

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

mf

p

pizz.

p

pp

p

pp

pp

230

Cbx. solo *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

238

Cbx. solo *mf* *cresc.* *f* *arco* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

245

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

252

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cbx.

ff [*p*] [*cresc.*] [*ff*] [*sf*]

ff [*p*] [*cresc.*] [*ff*]

ff [*p*] [*cresc.*] [*ff*]

ff [*p*] [*cresc.*] [*ff*]

ff [*p*] [*cresc.*] [*ff*]

ff [*p*] [*cresc.*] [*ff*]

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A - Manuscrito da *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali para contrabaixo e piano (Gnattali, 1934)

ANEXO B – Manuscrito da *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali para contrabaixo e orquestra de cordas (Gnattali, 1982)

ANEXO C – *Canção e Dansa* para contrabaixo e piano, edição da Funarte (Gnattali, 1985)

ANEXO A – Manuscrito da *Canção e Dança* de Radamés Gnattali para contrabaixo e piano (Gnattali, 1934)

A' men fa

Sandrinho Santoro

Canção
(sobre um tema de abbás)

Contrabaixo
(a afinar um tom acima do piano)

Derubar (com real)

Piano

p. suave

mai intenso

red.

The image shows a handwritten musical manuscript on aged paper. At the top, the tempo marking 'A' men fa' is written in cursive. Below it, the composer's name 'Sandrinho Santoro' is written. The title 'Canção' is prominently displayed in a large, stylized font, with a subtitle '(sobre um tema de abbás)' underneath. The score is written for two instruments: Contrabass and Piano. The Contrabass part is on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It includes a note about tuning: '(a afinar um tom acima do piano)'. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'p. suave' and 'mai intenso' are used throughout. The manuscript shows signs of age, with some staining and wear along the edges.

no Santoro

1

2

arces piaz na onama corda

Movido

castad

16

FAB. Mib.

acul...

cadence

triple

sempre fat

sempre fat

(cresc.)

Sandino Santoro

3

Handwritten musical score for the first system. It features a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mol.* (molto).

Handwritten musical score for the second system. It consists of a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs). The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a harmonic foundation. The tempo marking *molendo* is present above the right hand.

Handwritten musical score for the third system. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "acel. cel. a tempo accel.". The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures. Tempo markings *acel.* and *a tempo* are used throughout.

Handwritten musical score for the fourth system. It continues the piano accompaniment with dense harmonic structures and arpeggios. The tempo marking *a tempo* is visible. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Andréno Santoro

tempo

Handwritten musical score for the first system. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'and. ... imp. forte'. The piano part features a series of chords and a melodic line. The vocal part enters with a melody in the right hand, marked 'Tempo 12'. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. The piano part continues with a series of chords and a melodic line. The vocal part continues with a melody in the right hand, marked 'canto'. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'ora, molto a celerando'. The piano part features a series of chords and a melodic line. The vocal part enters with a melody in the right hand, marked '(regina)'. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'p.'. The piano part features a series of chords and a melodic line. The vocal part enters with a melody in the right hand, marked 'canto'. The system concludes with a double bar line.

A' Antonio Leopardi

Sandrino Santoro 5

Danza

Raffaelli Grollato
An. 1934

Handwritten musical score for a dance piece titled "Danza" by Raffaelli Grollato, dated 1934. The score is written for a piano and includes a clarinet part. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 2/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system includes a piano introduction marked "Vivace" and a clarinet entry marked "Clare". The second system features a piano melody with a clarinet accompaniment. The third system continues the piano melody and includes a section marked "arco". The score is written in a cursive, handwritten style.

Sandrino Santoro

Handwritten musical score for Sandrino Santoro. The score is written on multiple systems of staves, including treble and bass clefs. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a single system, with the title "Sandrino Santoro" at the top left. The notation is handwritten and appears to be a draft or a personal manuscript. The score is written on a single page, with the page number "135" in the top right corner. The score is written in a single system, with the title "Sandrino Santoro" at the top left. The notation is handwritten and appears to be a draft or a personal manuscript. The score is written on a single page, with the page number "135" in the top right corner.

Sandrino Santoro

7

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- arco* (arco) above the first staff of the third system.
- non pedal* (non pedal) below the first staff of the fourth system.
- Handwritten numbers *6.3* and *6.0* above the staves.
- Handwritten numbers *7* and *4* below the staves.

Sandrino Santoro

Handwritten musical score for Sandrino Santoro, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a personal manuscript.

The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

The third system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Sandino Santoro

9

Handwritten musical score for Sandino Santoro, page 9. The score consists of four systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with accompaniment. The second system continues the grand staff accompaniment. The third system has a single treble staff with a melodic line. The fourth system has a grand staff with accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Sandrino Santoro

Calmo $\text{♩} = \text{♩}$

Handwritten musical score for "Calmo" by Sandrino Santoro. The score is written on five systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system has a piano accompaniment with "fem ligado" written above it. The third system has a vocal line. The fourth system has a piano accompaniment. The fifth system has a vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Gandino Santoro

The musical score is handwritten and consists of five systems of staves. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The third system is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system is a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ad. piano' and 'ad. un poco pp.'.

Sandrino Santoro

12

Handwritten musical score for Sandrino Santoro, page 12. The score is written on five systems of staves, featuring a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The first system (measures 34-35) includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 36-37) features a piano (p) dynamic marking and a tempo change to "Vivo". The third system (measures 38-39) includes a "Vivo (1º Tempo)" marking and a "mi" marking. The fourth system (measures 40-41) includes a "g. an" marking. The fifth system (measures 42-43) includes a "g. an" marking and a "mi" marking.

Handwritten annotations include "calmo" and "mf solo" in the first system, "Vivo" and "Vivo (1º Tempo)" in the second system, "mi" and "m. l." in the third system, and "g. an" in the fourth system. The score is marked with measure numbers 34, 35, 38, 39, 48, 49, 50, 51, 52, and 53.

Sandrino Santoro

Handwritten musical score for a piece by Sandrino Santoro. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The score is marked with measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, and 13. The key signature is one sharp (F#). The notation is handwritten and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Measures 5-13 of the score. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The score is marked with measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, and 13. The key signature is one sharp (F#). The notation is handwritten and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Sandrino Santoro

14

Handwritten musical score for Sandrino Santoro, page 14. The score consists of six systems of staves. The first system has a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The third system has a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a grand staff with a key signature of one flat. The fifth system has a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system has a grand staff with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also handwritten numbers and annotations above the staves.

Sandrino Santoro

Handwritten musical score for Sandrino Santoro, page 144. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The score is heavily annotated with handwritten numbers and symbols.

Annotations and markings include:

- Handwritten numbers: 15, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.
- Dynamic markings: *dim.* (diminuendo), *piu. f* (piu forte).
- Other markings: *3C*, *2*, *4*, *5*, *6*, *7*, *8*, *9*, *10*, *11*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *62*, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *71*, *72*, *73*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *79*, *80*, *81*, *82*, *83*, *84*, *85*, *86*, *87*, *88*, *89*, *90*, *91*, *92*, *93*, *94*, *95*, *96*, *97*, *98*, *99*, *100*.

Sandrino Santoro

Handwritten musical score for a piece by Sandrino Santoro, page 16. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Key markings and features include:

- Staff 1:** Marked "Jaco" and "p".
- Staff 2:** Marked "p".
- Staff 3:** Marked "58", "59", "60", and "num. ind.". It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- Staff 4:** Continues the complex rhythmic pattern from Staff 3.
- Staff 5:** Continues the complex rhythmic pattern from Staff 3.
- Staff 6:** Continues the complex rhythmic pattern from Staff 3.
- Staff 7:** Marked "7", "8", "9", "10", and "11". It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- Staff 8:** Continues the complex rhythmic pattern from Staff 7.
- Staff 9:** Continues the complex rhythmic pattern from Staff 7.
- Staff 10:** Continues the complex rhythmic pattern from Staff 7.

Sandrino Santoro

12 13 15 16 17

mbb

10 8 11

Cmt. conc.

14

sen. pedant

5 6

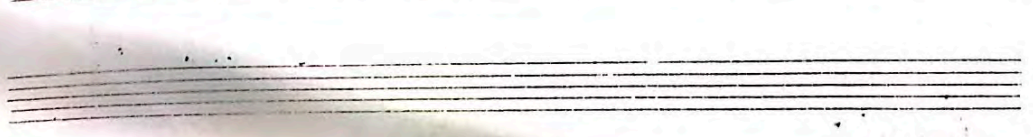
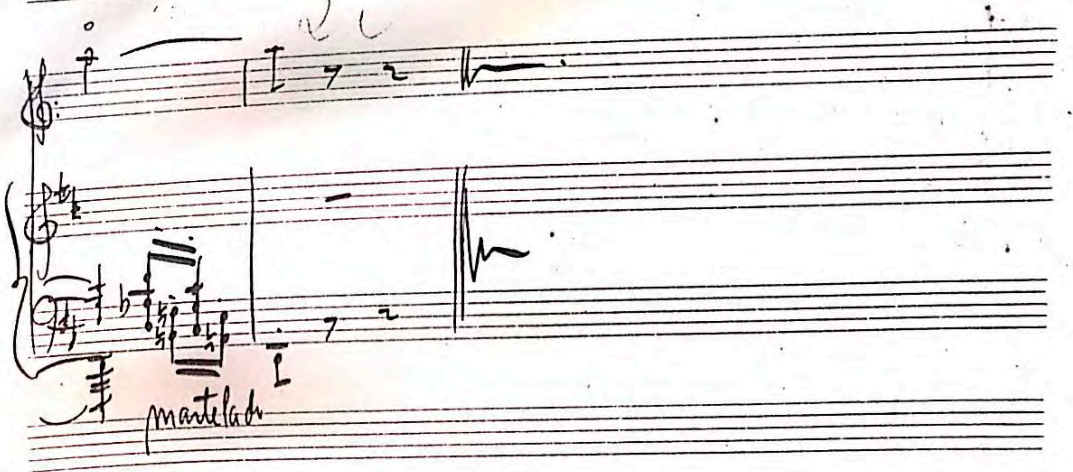
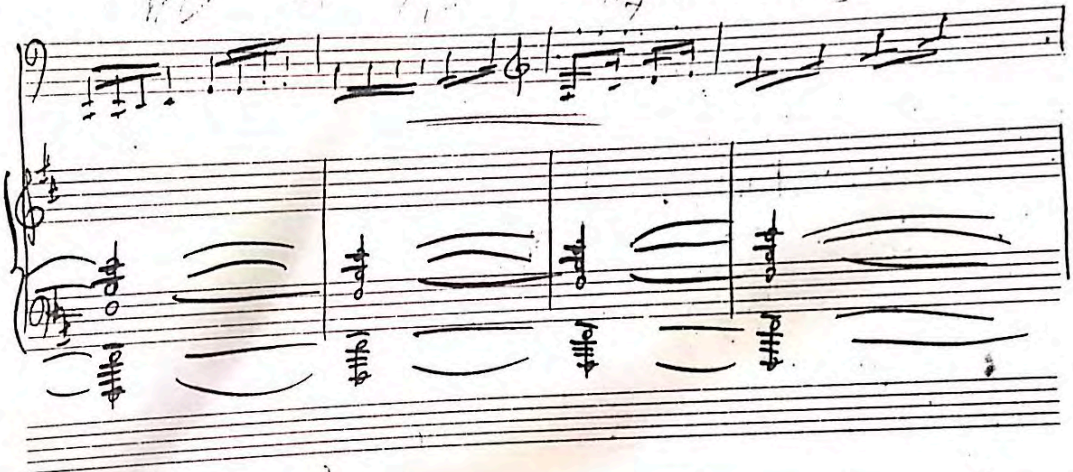
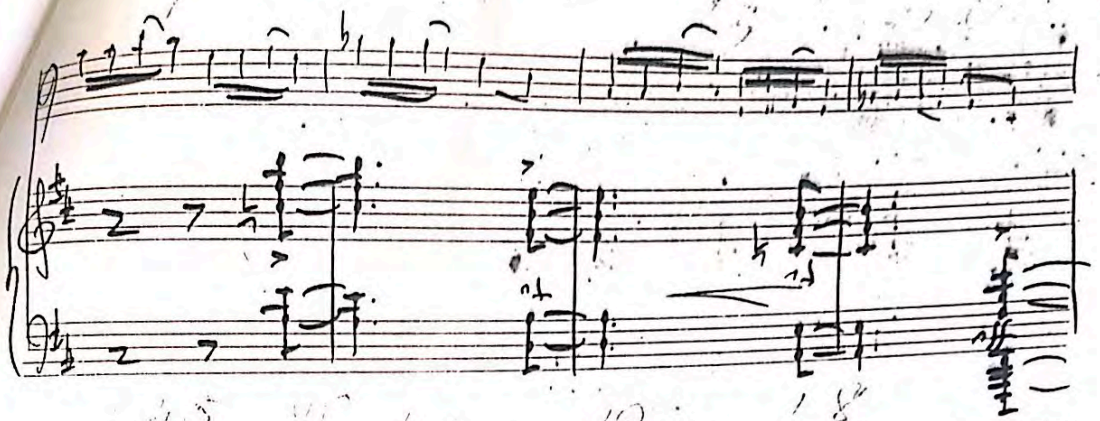
f

2 9 10

rit. cresc.

Sanditino Santoro

78



ANEXO B – Manuscrito da *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali para contrabaixo e orquestra de cordas (Gnattali, 1982)

Handwritten musical score for a song titled "Canção" (Song). The score is written on multiple staves, including a vocal line and a guitar line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "Canção" is written in large, stylized letters at the top. The name "Rafael Gubel" is written in the top right corner. The score is divided into sections, with the first section labeled "Solo" and the second section labeled "Solo". The score is written in a cursive, handwritten style.

2

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The staves are connected by a brace on the left.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves. The word "Adagio" is written above the first staff, and "rall" is written above the third staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, featuring five staves. The word "Allegro" is written above the first staff, and "rall" is written above the third staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3

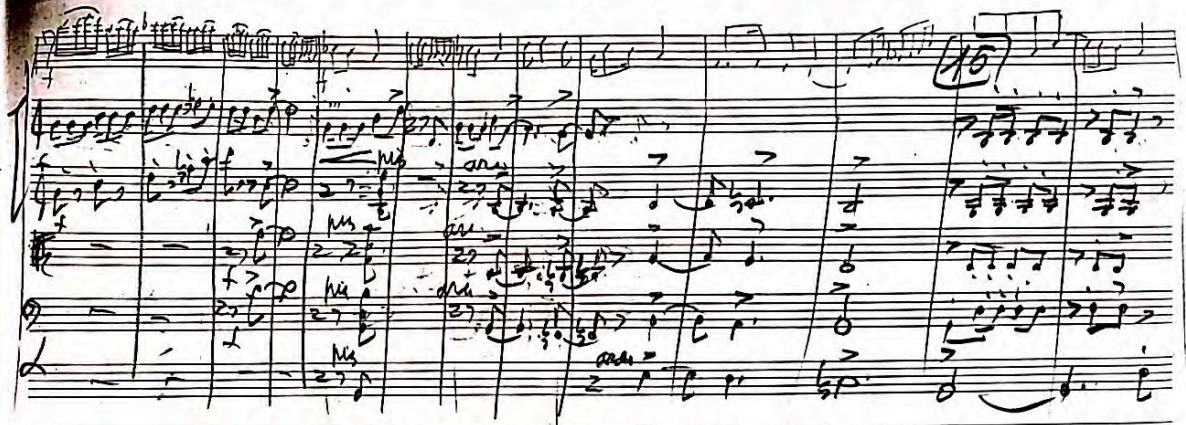
DANSA

Handwritten musical score for "L'Alcazar" by Georges Bizet. The score is written on five staves. The top staff is for the vocal part, and the bottom four staves are for the orchestra. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). There are also handwritten annotations in French, including "L'Alcazar" and "L'Alcazar de Bagdad". The score is dated "1875" and "1876".

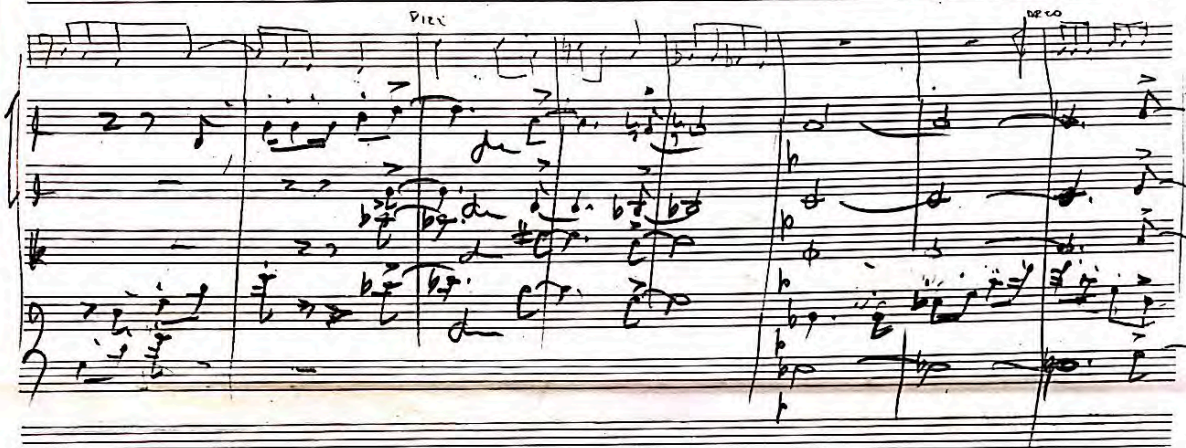
A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The first staff is the vocal melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is a piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff is a piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top right of the page.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on five staves. The score is written in a historical style with various musical notations, including notes, rests, and bar lines. The title "The Rose Tree" is written at the top. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 1 through 14, and the second system contains measures 15 through 24. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various note values. There are also some handwritten annotations and a circled "14" in the first system.

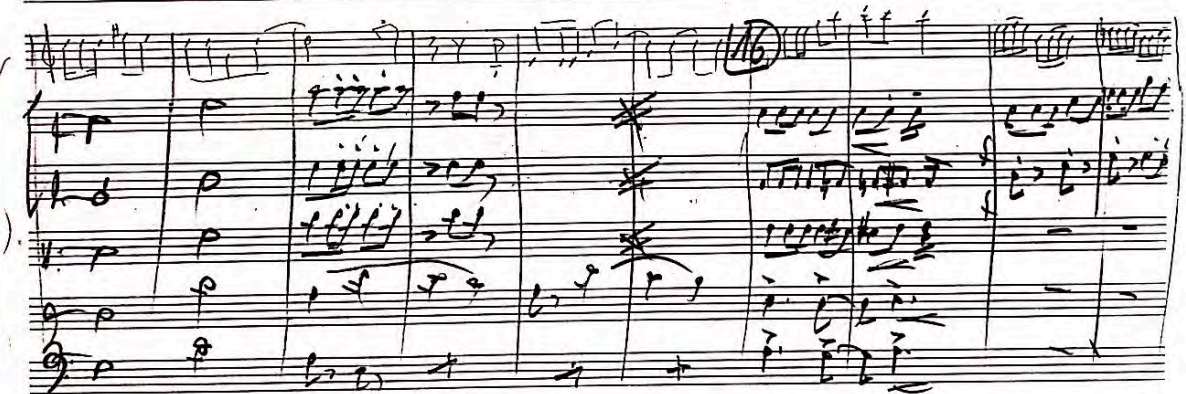
5



Handwritten musical score system 1, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. A circled measure number '16' is visible at the end of the system.



Handwritten musical score system 2, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The word 'Pizz' is written above the first staff, and 'DE CO' is written above the last staff.



Handwritten musical score system 3, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. A circled measure number '16' is visible at the end of the system.



Handwritten musical score system 4, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The word 'Pizz' is written above the first staff.

REDECOBO

100

6

Calm d'ad

Handwritten musical score for the first system, measures 100-104. It features five staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Handwritten musical score for the second system, measures 105-109. It continues the musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, measures 110-114. It includes measures 117 and 118, with notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 115-119. It includes measures 119 and 120, with notes, rests, and dynamic markings, ending with a 'rall' instruction.

7

A-temp

8

REDE GLOBO

Handwritten musical score on five staves. The first system contains measures 361 to 365. The second system contains measures 366 to 370. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and bar lines. The page is numbered 155 in the top right corner and 8 in the top center. A logo for "REDE GLOBO" is visible in the upper left of the manuscript area.

Rede Globo
1982

ANEXO C – Manuscrito da *Canção e Dança* de Radamés Gnattali para contrabaixo e piano, edição da Funarte (Gnattali, 1985)

CANÇÃO E DANÇA

RADAMÉS GNATTALI

CONTRABAIXO E PIANO

A MEU PAI

CONTRABAIXO
afinar um tom acima do piano

CANÇÃO

sobre um tema de abôio

Tals Gomes
Contrabaixista

DEVAGAR (som real)

CONTRABAIXO

PIANO

suave

mais intenso

10

(arco e pizz na mesma corda)

ped.

Movido cantado (3) arco cresc

Movido cresc

3 ff. acel - - - cedendo sempre forte

3 sf. acel - - - ced sf. sempre forte

A Tempo triste (3)

(escura)

mf. 3 p. 3

mf. m.d. 3 m.x.

30 *movendo* *mf.*

f. *acel.* *ced....* *a tempo* *acel.* *ff.* *a tempo*

acel. *ced* *acel.* *ff.* *a tempo*

40 *ced* *f.* *ced* *sempre forte*

Tempo 1^o *p* *Tempo 1^o* *mf.* *p* *p* *pp* *pp*

The musical score is for a piano piece, measures 30 to 40. It is written for piano (p) and includes various dynamics, articulations, and tempo markings. The score is written for piano (p) and includes various dynamics, articulations, and tempo markings. The score is written for piano (p) and includes various dynamics, articulations, and tempo markings.

mais intenso

cantando

cresc. muito

50

e cedendo

f.

a tempo

p.

pp.

f.

p.

o canto bem saliente

56

pp.

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 50 to 55. Measure 50 begins with a vocal line (cantando) and a piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a melodic line. The piano accompaniment has a bass line with triplets and a treble line with chords. Dynamics include piano (p), piano-piano (pp), and fortissimo (f). The tempo changes to 'a tempo' at measure 52. The piece ends at measure 56 with a double bar line and repeat signs.

MM = 126

DANÇA

A ANTONIO LEOPARDI

VIVO e LEVE

p *mf.*

Vivo e Leve

claro

me

p.

10

sf.

pizz

p.

arco

sf.

sf.

20

30

md. me. f. p.

multo ritmado e seco

Handwritten musical score for a three-staff instrument, likely a harpsichord or spinet, spanning measures 40 to 60. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measure 40: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a handwritten "40" above it. The second staff has a handwritten "7" below it. The third staff has a handwritten "pizz" above it.

Measure 50: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a handwritten "50" above it. The second staff has a handwritten "arco" above it. The third staff has a handwritten "sem pedal" below it.

Measure 60: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a handwritten "60" above it. The second staff has a handwritten "f." above it. The third staff has a handwritten "f." above it.

Dynamic Markings: *sf.* (sforzando), *f.* (forte), *sf.* (sforzando), *f.* (forte), *mf.* (mezzo-forte).

Performance Instructions: *pizz* (pizzicato), *arco* (arco), *sem pedal* (semi-pedal).

9

70

pizz *f*.

arco

dim.

f.

pp

p.

80

sem pedal

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano and violin. The score is written in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a quarter note. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 9, 70, and 80 are indicated. The text 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco) are present. The text 'dim.' (diminuendo) is present. The text 'sem pedal' (without pedal) is present.

ff.

mf.

p. sempre a tempo

90 pizz p pp.

pp.

100

CALMO $\text{♩} = \text{♩}$ arco p

CALMO $\text{♩} = \text{♩}$ pp bem ligado

ped

ped 110

mf

f

3 2 1 7

120

p

ced. pouco

ced pouco pp.

sf.

pp.

130

sf.

sf.

p.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *sf.* (sforzando) marking. The piece concludes with a *calmo* (calm) marking and a *mf.* (mezzo-forte) dynamic.
- System 2:** Marked *Vivo* and *Vivo (1^o tempo)*. It includes a measure marked *140*. The system ends with a *me.* (mezzo) marking.
- System 3:** Includes a measure marked *8^a* and a *sf.* marking.
- System 4:** Marked *pizz 150* (pizzicato 150). It features multiple *sf.* markings and a measure marked *8^a*.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 158-174. The score is written on ten staves (five systems of two staves each). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "arco", "sf.", "p.", "mf.", and "f.". Measure numbers 160, 170, and 174 are indicated. A handwritten note "ESCOLA DO" is visible in the middle section.

This musical score page contains measures 175 through 194, organized into five systems. Each system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 175-178):** The bass staff features a continuous eighth-note pattern. The treble staff contains chords and eighth-note figures.
- System 2 (Measures 179-182):** The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 180 is marked with the number "180".
- System 3 (Measures 183-186):** The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 186 includes the dynamic marking *sf.* (sforzando).
- System 4 (Measures 187-190):** The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 187 includes the dynamic marking *pizz* (pizzicato). Measure 189 includes the dynamic marking *cresc.* (crescendo). Measure 190 is marked with the number "190".
- System 5 (Measures 191-194):** The bass staff continues the eighth-note pattern. The treble staff has chords and eighth-note figures. Measure 191 includes the dynamic marking *f.* (forte). Measure 193 includes the dynamic marking *sf.* (sforzando). Measure 194 includes the dynamic marking *arco* (arco).

This musical score page contains measures 195 through 210. It is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems, each with three staves (treble, bass, and a lower bass staff). Measure numbers 195, 200, and 210 are indicated above the first staff of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 195-197) features a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic bass line. The second system (measures 198-200) continues the melodic development. The third system (measures 201-203) introduces a new melodic phrase. The fourth system (measures 204-210) concludes the page with a final cadence. Dynamic markings include *pizz f.* (pizzicato forte), *p* (piano), *dim* (diminuendo), and *sf* (sforzando).

195

200

210

pizz f.

p

dim

sf

arco

p. *f.*

s/ped. 220 *ff.* *f.*

mf. *sf.* *p.*

pizz 230 *p.* *p* *pp.* *pp*

ppp.

240

mf. cresc.

f. arco *ff.*

mf. *ff.*

sem pedal

250

259

martelado