

Kilder Danjas

***CANÇÃO E DANSA PARA CONTRABAIXO E PIANO DE
RADAMÉS GNATTALI:
estudo de aspectos técnico-interpretativos***

Belo Horizonte
Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2008

Kilder Danjas

**CANÇÃO E DANSA PARA CONTRABAIXO E PIANO DE
RADAMÉS GNATTALI:
estudo de aspectos técnico-interpretativos**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Performance Musical - Contrabaixo.

Prof.º Orientador: Dr. Fausto Borém de Oliveira

Belo Horizonte
Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2008

Aos meus pais **Benício** e **Maria** pelo apoio aos estudos musicais, desde o princípio.

À **Aneli Plebani** pelo auxílio e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof^o. Dr. Fausto Borém de Oliveira, que com toda a bagagem e experiência como professor e performer, foi sempre acessível e democrático, ensinando não só o *metier* da profissão, como também a ética, a postura e a atitude do músico, dentro e fora da academia.

Aos Prof^{os}. Sandrino Santoro, Valdir Claudino, Sônia Ray, Luís Felipe Klein, Anderson Rocha, pela colaboração neste trabalho.

Aos funcionários e amigos da Biblioteca Flausino Valle e da Escola de Música da UFMG pela ajuda e orientação e a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho.

À Juliana e Aneli Plebani pelo apoio sempre providencial.

Ao Sr. Wandér Weege, Sr^a. Mônica Conrads, Sr. Fernando Springmann e Sr^a. Iara Fischer Springmann, pela contribuição direta ou indireta nesta pesquisa.

À Alessandra Giglio pelo carinho e apoio.

“O princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha, o princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir, que tenteia o caminho como um cego, o princípio é só o princípio, o que fez vale tanto como nada.”

(José Saramago, A Caverna)

DANJAS, Kilder. *CANÇÃO E DANSA PARA CONTRABAIXO E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: aspectos técnicos e interpretativos*. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

RESUMO

Em *Canção e Dansa*, Radamés Gnattali explora muitos dos recursos idiomáticos do *Cbx.*, fazendo uso de uma escrita virtuosística, poucas vezes empregada em composições para *Cbx.* solista no Brasil (RODRIGUES, 2003, p.9). Este estudo analisa os aspectos técnicos e interpretativos de execução do *Cbx.*, tais como arcadas, dedilhados, articulações, realização de práticas de performance eruditas e populares (*aboio*, *baião* e jazz) e efeitos instrumentais, através da comparação de fontes primárias, sejam elas edições (GNATTALI, 1934; GNATTALI, 1982; GNATTALI, 1985), gravações (GNATTALI, 1982; GNATTALI, 1996; GNATTALI, 1999) e depoimentos de músicos ligados à história da obra (GNATTALI, 2003; SBRAGIA, 2003). A sofisticada escrita idiomática utilizada por Gnattali nesta peça histórica de 1934 para contrabaixo e piano resulta em uma linguagem composicional que agrega elementos virtuosísticos e folclóricos, permitindo a integração de elementos eruditos e populares.

Palavras-chave: Radamés Gnattali, música brasileira, *Canção e Dansa*, contrabaixo, escrita idiomática, análise musical, interpretação musical.

DANJAS, Kilder. *CANÇÃO E DANSA* FOR DOUBLE BASS AND PIANO BY RADAMÉS GNATTALI: technical and interpretive aspects. (Paper of Master – Programa de Pós-Graduação em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

ABSTRACT

In *Canção e Dansa*, Brazilian composer Radamés Gnattali explores many idiomatic resources of the double bass, using a virtuosic writing still rarely employed in compositions for this instrument in Brazil (RODRIGUES, 2003, p.9). This study analyses the technical and interpretive aspects of double bass playing, such as bowings, fingerings, articulations, performance practices of erudite and of popular genres (*aboió*, *baião* and jazz) and effects through comparison of primary sources, namely editions (GNATTALI, 1934; GNATTALI, 1982; GNATTALI, 1985), recordings (GNATTALI, 1982; GNATTALI, 1996; GNATTALI, 1999) and interviews with musicians related to the history of the work (GNATTALI, 2003; SBRAGIA, 2003). The sophisticated idiomatic writing employed by Gnattali in this historical landmark for double bass and piano of 1934 results in compositional language that mixes folkloric and virtuosic elements, allowing for the integration of popular and classical elements.

Keywords: Radamés Gnattali, Brazilian Music, *Canção e Dansa*, double bass, idiomatic writing, music analysis, interpretive analysis.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1	Canção de Radamés Gnattali, c.1 e c.5 - interpretação com respiração em nota mais longa	15
Exemplo 2	Canção de Radamés Gnattali, c.1 - frase inicial com arco para cima	16
Exemplo 3	Canção de Radamés Gnattali, c.1 – frase inicial com arco para baixo	16
Exemplo 4	Canção de Radamés Gnattali, c.2 – uso dos dedos 4 e 3 em extensão	17
Exemplo 5	Canção de Radamés Gnattali – diferentes células rítmicas do motivo em tercinas	17
Exemplo 6	Canção de Radamés Gnattali, c.3 – Arcada que favorece dinâmica	18
Exemplo 7	Canção de Radamés Gnattali, c.4 – Alternativa de interpretação com harmônicos artificiais com ligado com <i>glissando</i>	21
Exemplo 8	Canção de Radamés Gnattali, c.5 – Arco iniciando para cima, preparando os dois compassos seguintes	21
Exemplo 9	Canção de Radamés Gnattali, c.5 – Portamentos	22
Exemplo 10	Canção de Radamés Gnattali, c.5 – Soluções de arcadas em função da direção da frase	22
Exemplo 11	Canção de Radamés Gnattali, c.9 – Crescimento do espaço sonoro dado pela dinâmica	23
Exemplo 12	Canção de Radamés Gnattali, c.14 – Padrão de dedilhado aplicado à passagem virtuosística	24
Exemplo 13	Canção de Radamés Gnattali, c.16 – Dedilhados e posicionamento da mão esquerda no <i>capotasto</i>	24
Exemplo 14	Canção de Radamés Gnattali, c.26 – Diferenças na colocação de ligaduras	24
Exemplo 15	Canção de Radamés Gnattali, c.33 – Dedilhado da segunda passagem virtuosística	25
Exemplo 16	Canção de Radamés Gnattali – Recapitulação do tema da <i>Canção</i> dentro da seção lenta da <i>Dansa</i>	28
Exemplo 17	<i>Dansa</i> de Radamés Gnattali, c.1 – Arpejo inicial com <i>staccato alla corda</i>	29
Exemplo 18	<i>Dansa</i> de Radamés Gnattali, c.7 – Colchetes representando o posicionamento da mão esquerda	30
Exemplo 19	<i>Dansa</i> de Radamés Gnattali, c.12 – Trecho em <i>pizz.</i> aplicando a técnica popular	31
Exemplo 20	Canção de Radamés Gnattali – Ritmos de <i>maxixe</i> e <i>baião</i> como variações da <i>habanera</i>	31
Exemplo 21	Canção de Radamés Gnattali, c.5 – Discrepâncias entre original de 1934 e edição de 1985	34
Exemplo 22	Canção de Radamés Gnattali, c.36 – Discrepância entre o original de 1934 e a edição da FUNARTE de 1985	35
Exemplo 23	Canção de Radamés Gnattali, c.23 – Ignorar as ligaduras, tornando a articulação mais coerente	36
Exemplo 24	Canção de Radamés Gnattali, c.26 – Diferenças na colocação de ligaduras entre original e edição	36

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<i>c.</i>	- Compasso
<i>Cbx.</i>	- Contrabaixo
<i>cresc.</i>	- Crescendo
<i>Ex.</i>	- Exemplo
<i>f</i>	- Forte
<i>mf</i>	- Mezzo forte
<i>pizz.</i>	- <i>Pizzicato</i>
<i>p</i>	- Piano
<i>pp</i>	- Pianíssimo
<i>rall.</i>	- Ralentando
3 ^a m	- Intervalo de terça menor
4 ^a J	- Intervalo de quarta justa
+ <i>m.e.</i>	- Dedo polegar da mão esquerda
1 <i>m.e.</i>	- Dedo indicador da mão esquerda
2 <i>m.e.</i>	- Dedo médio da mão esquerda
3 <i>m.e.</i>	- Dedo anular da mão esquerda
4 <i>m.e.</i>	- Dedo mínimo da mão esquerda
<i>i</i>	- Dedo indicador da mão direita
<i>m</i>	- Dedo médio da mão direita
<i>a</i>	- Dedo anular da mão direita

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONTEXTO HISTÓRICO.....	13
3	ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA <i>CANÇÃO</i>	15
4	ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA <i>DANSA</i>	29
5	COMPARAÇÕES DE FONTES	34
6	CONCLUSÃO	38
	REFERÊNCIAS	40
	ANEXO A Versão original de <i>Canção e Dansa</i> para contrabaixo e piano de 1934	44
	ANEXO B Versão de <i>Canção e Dansa</i> para contrabaixo e piano editada pela FUNARTE em 1985	63
	ANEXO C Programa do Recital de Mestrado em Música realizado em 04 de abril de 2008 no auditório da Escola de Música da UFMG.....	67

1 INTRODUÇÃO

Radamés Gnattali tem sido considerado uma das mais importantes personagens da história da música brasileira, cuja versatilidade permitiu o livre trânsito pelas áreas erudita e popular. Suas composições de cunho popular mesclam tanto motivos nacionais, como os gêneros afro-brasileiros, quanto a influência jazzística norte-americana.

Gnattali escreveu idiomáticamente para todos os instrumentos que abordou, proporcionando uma execução mais adequada e confortável dentro dos recursos de cada instrumento. A peça *Canção e Dansa* para contrabaixo e piano, de 1934, é um exemplo do uso dessa linguagem idiomática, que, por sua exeqüibilidade, reflete um grande conhecimento das técnicas do Cbx. pelo compositor (RODRIGUES, 2003, p.9).

A linguagem idiomática de Radamés inspirou trabalhos de pesquisa como a dissertação de Mestrado de Ricardo Pereira RODRIGUES (2003), *Canção e Dansa para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição* e a monografia de especialização *A independência da linha do contrabaixo orquestral em três peças de Radamés Gnattali: Suíte para Pequena Orquestra, Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas e Canção e Dansa* (DANJAS, 2007).

Além dos estudos citados acima, outro trabalho a ser salientado é a dissertação de Mestrado de Paulo André de Souza NASCIMENTO (2005), *Dança Nordestina de Santino Parpinelli: aspectos históricos, analíticos e interpretativos*, que aborda alguns elementos da música brasileira utilizados neste trabalho.

Outras pesquisas abordando questões técnico-interpretativas e escrita idiomática têm sido realizadas na área de performance musical e suas interfaces nos últimos dez anos (BORÉM, 2005; BORÉM, 2003; BORÉM, 2000; BORÉM, 1998; CUNHA, 2000; CUNHA, 1997).

Outros trabalhos discorrem sobre aspectos técnicos da execução do *Cbx.*, como técnicas de mão esquerda e direita, harmônicos, *bariolage*, dedilhado e arcadas (GLÖCKLER, 2000); técnicas e estilos de arco e *pizz.* e práticas de performance erudito-populares (BORÉM & SANTOS, 2003); questões de performance musical e controle motor (BORÉM, 1997; PERTZBORN, 2003; PERTZBORN, 2002); técnica de aquecimento e dedilhados (RAY, 2001); o ataque do arco e a ressonância do instrumento (SCHAEFFER, 1966); catalogação e bibliografia anotada de obras com graus de dificuldade de execução no instrumento (RAY, 2006); estudo do arco dos instrumentos de cordas (DOURADO, 1998).

Já outros estudos abordam os estilos de interpretação e a questão das performances historicamente informadas (BORÉM, 2004); concepções de interpretação, como fidelidade ao autor versus liberdade de interpretação do executante (ABDO, 2000); elementos técnico-interpretativos e a influência do jazz em composições de Radamés Gnattali (SANTOS, 2001); aspectos históricos, analíticos e interpretativos em gêneros brasileiros (NASCIMENTO, 2005); aspectos idiomáticos, interpretativos e editoriais (CUNHA, 2000); abordagens analítico-interpretativas em obras brasileiras originais para *Cbx.* (ARZOLLA, 1996); especificidades como *scordatura*, dedilhados, extensões (SANKEY, 2006, Tradução de Fausto Borém); questões como o tempo musical na execução e interpretação musicais (BARRY 1990; BORÉM, 2000; GRISEY, 1987; PEIRCE, 1931-1935); a colaboração compositor-performer (BORÉM, 2003; BORÉM, 1998) e a emulação de instrumentos da tradição folclórica nordestina (CAMACHO, 2004).

Entretanto, nenhum dos trabalhos acima aprofunda o estudo das questões técnico-interpretativas aplicadas ao *Cbx.* na peça *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali. Portanto, a proposta deste trabalho é estudar os aspectos técnico-interpretativos, divulgar as soluções encontradas e propor sugestões baseadas nos estudos realizados e nas informações coletadas durante a vivência musical em aulas e em situações de performance.

Durante a investigação da obra foram levantadas algumas questões que serviram de base para um estudo pormenorizado da peça, tais como: a escrita idiomática; a discrepância entre manuscritos originais e edições posteriores da obra; a execução de elementos não cunhados na partitura; os efeitos e as indicações textuais na partitura que apóiam o texto musical (*movido, escuro, cedendo* etc.).

As questões técnicas aqui abordadas foram experimentadas e estão relatadas no texto, como decisões de arcadas, dedilhados e ligaduras etc., além de pequenas incursões no campo da fenomenologia, sem a pretensão de um aprofundamento no assunto. Questões como “fidelidade ao autor” versus “total licença ao executante” foram tratadas conforme propõe Sandra Neves ABDO (2000, p.16-24): “. . . o critério diretivo de cada execução é a própria obra, não as intenções do compositor ou do intérprete”

Os dedilhados usados na preparação desta peça obedecem a um sistema onde o dedo 1 da mão esquerda (abreviado como *1m.e.*) serve como guia ou parâmetro visual para a colocação dos outros dedos (ZIMMERMANN, 1966).

Segundo este autor, o músico necessita de artifícios que facilitem a execução e não comprometam a fidelidade estilística e a qualidade sonora da obra. Salienta a importância de mecanismos para treinar os dedos a moverem-se automaticamente em padrões pré-estabelecidos e reconhecê-los prontamente¹ e recomenda que ao tocar uma passagem complexa e não-diatônica em um tempo rápido, deve-se utilizar um dedilhado de acordo com a ordem das notas, mantendo-se a mão em uma determinada posição² (conhecida como fôrma da mão). Conclui que os dedos devem estar treinados para responder imediatamente durante todo o contorno do padrão de digitação que houver, como um reflexo, em qualquer contexto em que esta figura ocorra.

¹ Os problemas principais que ocorrem devido às proporções do *Cbx.* são as grandes distâncias que separam notas e intervalos e o excessivo número de mudanças de posição, as quais são necessárias pelo fato de que, tradicionalmente, apenas dois semitons podem ser tocados em uma posição.

² Na moderna técnica do *Cbx.*, é possível, por meio de extensões e ou *capo-tasto*, tocar até 4 semitons sem movimentar o conjunto braço-punho-mão esquerdos dentro da mesma posição.

2 CONTEXTO HISTÓRICO

Existem diversas linguagens musicais compondo o complexo idioma da música brasileira. Em cada região do Brasil há uma característica local que diferencia sua música. Há também diferenças entre música produzida, executada e consumida nos grandes centros e aquela música feita na zona rural. Radamés produziu uma música nacionalista urbana erudita com tradição européia e, ao mesmo tempo, com um cunho expressivamente popular, muitas vezes se inspirando nas manifestações do interior do país.

A cultura musical brasileira é produto da fusão de outras culturas. Segundo Vasco MARIZ (2002, p.203), os indígenas, os negros e os brancos deram sua parcela de contribuição, cada qual com os traços mais fortes de sua própria cultura. Os portugueses trouxeram instrumentos tradicionais (eruditos e populares) e uma literatura baseada no texto musical, enquanto que os africanos trouxeram instrumentos populares e um repertório baseada na tradição oral. Outros povos, como os espanhóis, austríacos, escoceses, poloneses, franceses, italianos, latino-americanos e norte-americanos também tiveram importante parcela de contribuição, porém menos influentes.

Como uma das figuras mais importantes da *Terceira Geração Nacionalista* (MARIZ, 2002, p.87-89), Radamés Gnattali teve sua produção artística dividida basicamente em dois períodos de composição: a primeira, de 1931 a 1940, e a segunda, a partir de 1944. O primeiro período tem por característica o folclorismo direto, no qual se podem observar referências ao estilo romântico de Grieg e ao *jazz* norte-americano, com composições de peças bastante idiomáticas do ponto de vista da execução pianística, como, por exemplo, o uso da técnica de acordes em blocos, típica dos arranjos para *big band* e orquestras de música popular (SANTOS, 2001, p.13). Observam-se também dualidades estilísticas em uma obra, como o folclorismo de caráter urbano e rural na mesma peça, que ocorre no *Trio em Dó Maior* (1938) e em *Canção e Dança* (1934), nosso objeto de estudo.

O segundo período, a partir de 1944, caracteriza-se pelo distanciamento da música norte-americana, o uso de um folclorismo transfigurado e discreto, menos virtuosismo e excelente instrumentação (MARIZ, 2002, p.204). Gnattali emprega habitualmente os motivos do populário nordestino, em suas composições, destacando os modos *Lídio* e *Mixolídio* e os ritmos afro-brasileiros, como o maxixe e o baião, dentre outros.

Como afirma SEQUEFF (1983, p. 88) “. . . por força do nacionalismo como tal, ou antes, das perspectivas de um país onde a dominação estrangeira se fez sentir de forma quase avassaladora, a arte nacionalista nunca deixou de atrair”.

Radamés estabeleceu seu estilo de composição baseado na simplicidade e clareza de expressão, resultado da reação direta aos procedimentos formais e harmônicos característicos da estética do século XIX. A exemplo de Gnattali, muitos compositores buscaram em fontes como as melodias folclóricas, o nacionalismo, o Barroco e o Clássico, o jazz americano etc., incorporando essas tendências às suas composições.

A peça *Canção e Dansa* é um exemplo desse nacionalismo, além de ser uma das peças mais importantes do repertório contrabaixístico e por vários anos foi considerada a primeira peça virtuosística para contrabaixo solista no Brasil.

3 ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA CANÇÃO

A peça *Canção e Dansa*, é uma peça virtuosística que exige do intérprete um domínio técnico dos mecanismos do instrumento, além de uma familiaridade com as estruturas formais de larga escala, tais como a organização formal e andamentos, e de elementos de superfície mais locais como harmonia, dedilhados, arcadas, articulação, dinâmicas, flexibilização do andamento e práticas de performance dos gêneros populares (como durações, articulações e acentos não escritos na partitura).

Segundo Cervo & Bervian, (citado por RAY, 2001), os aspectos técnicos incluem, dentre outros tópicos, a técnica, que, cientificamente, é o meio correto de se executar as operações de interesse em determinada área. O conjunto destas técnicas constitui um método.

O início da *Canção* começa com uma pausa de semínima no *Cbx.* onde, no segundo e quarto tempos, existem colcheias ligadas duas a duas. Sugere-se que estas colcheias sejam articuladas de modo a criar uma pequena ênfase na primeira delas e ao mesmo tempo, emular o lirismo da voz de um vaqueiro no aboio. Uma respiração na semínima do terceiro tempo antes das colcheias também ajuda a delimitar este motivo inicial (Ex.1). A mesma respiração se repete na semínima do primeiro tempo do c.5, com idêntica intenção.

Exemplo 1: *Canção* de Radamés Gnattali, c.1 e c.5 - interpretação com respiração em nota mais longa.



Sugere-se acelerar e desacelerar o arco na colcheia pontuada que inicia ambos os c.2 c.3. O mesmo acontece na primeira nota da tercina do c.5, 3º tempo e na semínima do c.5 e do c.7, além das passagens similares. Essa aceleração e desaceleração do arco têm sido observadas em práticas de performances principalmente de música barroca, embora não exclusivamente.

Duas possibilidades de arcadas foram experimentadas no primeiro compasso, levando em consideração alguns fundamentos de análise musical. Na primeira, a frase começa com o arco para cima (Ex.2), onde os tempos fracos têm notas ligadas. Assim, a ênfase recai sobre a semínima do terceiro tempo, que é o tempo mais forte dentro deste compasso e onde há um relativo repouso rítmico. As notas de repouso (ou notas de maior duração) são de grande importância na interpretação da agógica a ser escolhida na tomada de decisões de arcadas.

Exemplo 2: *Canção* de Radamés Gnattali, c.1 - frase inicial com arco para cima.



Na segunda alternativa, a frase começa com o arco para baixo, enfatizando a primeira das duas colcheias e repousando na semínima que a sucede. Essa acentuação no segundo tempo do compasso colocaria em relevo uma característica de ritmos como o baião e o samba, que é de acentuar os tempos fracos. Nesta hipótese, os repousos ocorrerão sempre com o arco para cima e com menos intensidade sonora (Ex.3).

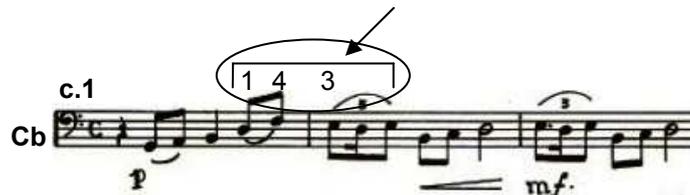
Exemplo 3: *Canção* de Radamés Gnattali, c.1 – frase inicial com arco para baixo.



Porém, a segunda hipótese parece enfraquecer-se ao retomar o arco para realizar os harmônicos que se seguem, além da indicação “*suave*”, que sugere um arco começando na ponta, mais próximo do espelho do instrumento e mais afastado do cavalete.

Sugere-se a utilização de extensão 1-4-3 no dedilhado da passagem Ré-Fá-Mi no c.1-2. Do ponto de vista da técnica desta extensão, pode-se fazer uma referência à técnica italiana, na qual se utilizam os dedos 1, 3 e 4. No caso desta extensão, o 3^{m.e.} ocupa o lugar do 4^{m.e.}, que se estica e toca uma 3^am acima do 1^{m.e.} Esta solução permite que o trecho seja tocado com a mão mantida em uma só posição (Ex.4), o que permite um maior controle da afinação.

Exemplo 4: *Canção* de Radamés Gnattali, c.2 – uso dos dedos 4 e 3 em extensão



Esta célula rítmica do c.2, *colcheia pontuada–semicolcheia–colcheia* em tercinas, não deve ser confundida com as *tercinas* do c.4; sua realização pode se tornar mais distinta se, no lugar do ponto, for feita uma respiração, o que trará esta rítmica peculiar da *Canção* mais à tona (Ex.5).

Exemplo 5: *Canção* de Radamés Gnattali – diferentes células rítmicas do motivo em tercinas.



O c.3 pode ser preparado um compasso antes, com o arco para cima, na mínima do terceiro tempo do c.2, onde há um *cresc.* que eleva a dinâmica de *p* para *mf* no c.3, trazendo aquela figura para primeiro plano, num efeito que pode nos remeter ao efeito de perspectiva³ pela ação da dinâmica (VAN LEEUWEN, 1999, p.14) (Ex.6).

Exemplo 6: *Canção* de Radamés Gnattali, c.3 – Arcada que favorece dinâmica.



URGEL (2000, p.77) fala sobre a produção de harmônicos naturais nas cordas orquestrais:

Quando a corda de um instrumento vibra, ela produz diferentes modos de vibração, os quais vibram ao mesmo tempo gerando os parciais. Estes parciais compõem o som produzido por aquela corda (som percebido). Os modos de vibração de uma corda são divididos por nodos, sem precisar apertar a corda contra o espelho. Diferentemente da técnica de performance regular, corda presa, para tocarmos os sons harmônicos, usamos um leve toque de um dos dedos da mão esquerda sobre os nodos. Com esse leve toque sobre os nodos, eliminamos alguns dos modos de vibração (parciais) que compõem um som, dando aos sons harmônicos o seu timbre característico.

No *Cbx.*, estes harmônicos naturais são especialmente ricos e de fácil execução devido às grandes dimensões de sua caixa de ressonância e distâncias da escala no espelho. Gnattali tinha consciência deste potencial e o explora tanto na *Canção* quanto na *Dansa*. No c.4 da *Canção*, ele utiliza um Mi_4 e um $Ré_4$ escritos na clave de Sol (que, na verdade, soam como Mi_3 e $Ré_3$, pois o *Cbx.* é um instrumento transpositor). Entretanto, esses harmônicos foram notados por Gnattali com pouca precisão (apenas duas bolinhas sobre as notas, sem indicar corda, posição, dedilhado e mesmo sem a esclarecedora pauta adicional que indica o resultado sonoro) e, por isso, permitem algumas

³ A *perspectiva* foi criada na Renascença pelos pintores iluministas e aplicada na música por compositores como Giovanni Gabrielli (1557-1612), e trabalha com três pontos: primeiro plano, plano intermediário e fundo. Na música, é aplicada através do uso de dinâmicas ou pela instrumentação mais ou menos carregada (VAN LEEUWEN, 1999, p.14).

alternativas de realização, tanto em harmônicos naturais quanto artificiais. Como harmônico natural, a nota Mi_4 só existe na corda III (a segunda 5ª justa da série harmônica da corda Lá), não sendo muito sonora devido ao fato de ser uma corda mais grossa, e este harmônico estar numa região muito aguda da corda. Já o $Ré_4$ existe tanto na corda I (a primeira 5ª justa depois da primeira oitava da série harmônica de Sol), quanto na corda II (a segunda oitava da série harmônica da corda Ré), bastante sonoro no primeiro caso. Qualquer das opções demanda cruzamento de cordas: corda III - corda II ou corda III - corda I. Se uma dessas opções for escolhida, deve-se ter o cuidado não apenas de evitar falhas na continuidade do som entre as duas cordas mas também de deixar o arco mais próximo ao cavalete, para que resulte audível.

Uma outra opção seria tocar ambos os harmônicos uma oitava acima do que estão escritos, o que os faz soar muito mais. Ou tocar ambos na corda II (corda Ré): o Mi_5 (9ª da série harmônica de Ré, depois da terceira oitava) descendo para o $Ré_5$ (terceira oitava de Ré).⁴ Novamente, há o problema de pouco volume sonoro, aqui agravado pelo fato de estarem ainda mais longe do alcance do braço esquerdo e de serem mais difíceis de localizar devido às pequenas distâncias entre si.

Outra opção de realizar estes harmônicos naturais uma oitava acima do que estão escritos seria tocá-los como harmônicos artificiais, o que envolve a técnica de *nodos duplos*, que consiste em apertar a nota desejada com o polegar da mão esquerda (ou *+m.e.*) e, com outro dedo (*3m.e.*), levemente tocar a nota desejada uma 4ª justa acima, sem pressionar a corda, obtendo-se, dessa forma, outra nota uma oitava acima da primeira. URGEL (2000, p.80) reconhece as vantagens desta técnica no *Cbx.* em relação aos outros instrumentos de cordas orquestrais (violino, viola e violoncelo):

O toque de mais de um nodo ao mesmo tempo tem mais utilidades para contrabaixistas, uma vez que mais harmônicos naturais podem ser usados no contrabaixo. As razões para essas limitações no violoncelo, quando comparado ao contrabaixo, estão relacionadas aos mesmos problemas da técnica de um nodo, i.e.,

⁴ No Primeiro Movimento do Concerto N.2. de Giovanni Bottesini, há uma passagem com os harmônicos $F\sharp_5$ - Mi_5 - $Ré_5$ que pode ser resolvida de maneira semelhante.

a dificuldade de localizar e isolar nodos, assim como ao menor espaço para a colocação do arco nas cordas (ponto de contato).

Este autor defende ainda que:

A Técnica de Nodo Duplo pode ser usada para tocar qualquer som harmônico, não importando a existência de nodos coincidentes. Essa técnica de toque duplo reforça o modo de vibração e assegura a produção de qualquer som harmônico. Ela aumenta o número de nodos para a performance de alguns dos harmônicos naturais.

Estes dois harmônicos naturais podem ser realizados como harmônicos artificiais na corda I (corda Sol). Para se obter o Mi_5 , o *+m.e.* aperta o $Lá_3$ e o *3m.e.* toca a nota Mi_4 . Para se obter o $Ré_5$, o *+m.e.* aperta o Sol_3 e o *3m.e.* toca a nota $Ré_4$.

Para Mário de Andrade (citado por CAMACHO, 2004, p.76), a voz roufenha do cantador nordestino pode imitar instrumentos como a viola, o oficleide e até a sanfona:

... o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só gradam seccionadamente por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apóia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala.”

A emulação instrumental em que um instrumento musical (incluindo a voz humana) imita um outro é um recurso comum em composições de caráter nacionalista. Como a *Canção* é uma clara referência ao aboio, pode-se recorrer à imaginação na interpretação desses harmônicos, que podem imitar o ranger de uma porteira ou de uma roda de carro de boi em movimento, remetendo a um possível cenário interiorano brasileiro desta peça, descrito anteriormente por RODRIGUES (2003, p.20) (Ex.7). Assim, estes dois harmônicos naturais acima discutidos podem, dentro de sua realização em harmônicos artificiais, ser tocados ligados e com o arco para baixo em *glissando*. Decisões como esta buscam uma realização não apenas mais eficiente do texto do ponto de vista acústico e de conforto para o instrumentista, mas também uma expressão mais contextualizada de idéias deixadas pelo compositor.

Exemplo 7: *Canção* de Radamés Gnattali, c.4 – Alternativa de interpretação com harmônicos artificiais com ligado com *glissando*.

The image shows two musical staves for 'Cb. solo'. The left staff is labeled 'Original 1934' and shows measure 'c.4' with two notes on a treble clef staff. The right staff is labeled 'Sugestão c.4 = gliss.' and shows the same two notes with a curved arrow above them indicating a glissando effect.

Uma alternativa para realização desses dois harmônicos, que talvez seja útil especialmente para os contrabaixistas pouco familiarizados com os registros super-agudos do *Cbx.*, seria tocá-las como notas reais semi-apertadas sobre o espelho na corda I (na corda Sol, com a lateral do dedo), resultando em uma sonoridade próxima à dos harmônicos naturais.

Em seguida, o c.5 pode ser iniciado com o arco para cima e o restante tocado com arcadas *como vem*. No 4º tempo do c.5, seria recomendável que as duas notas ligadas fossem feitas com o arco para baixo para se conseguir o efeito de *cresc.* no c.6, que seria tocado com o arco para cima (Ex.8).

Exemplo 8: *Canção* de Radamés Gnattali, c.5 – Arco iniciando para cima, preparando os dois compassos seguintes.

The image shows a musical staff for 'Cb. solo' with measure 'c.5'. A circled 'V' is placed above the first note, indicating the start of the bow stroke.

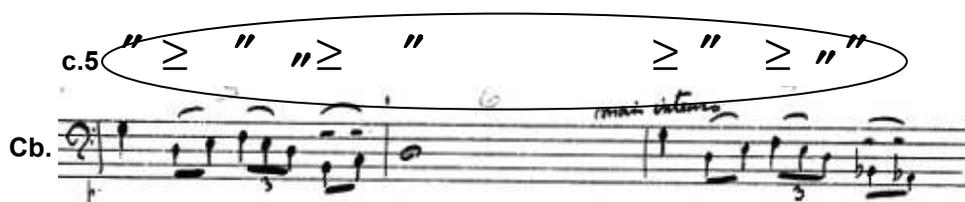
Neste ponto sugere-se o uso do portamento como recurso de interpretação da música popular intensamente usado no *Blues* e *Jazz* em dois lugares no mesmo compasso: 1) como aproximação da nota Sol dos c.5 e c.7; 2) entre as notas Mi e Fá dos c.5 e c.7 (Ex.9):

Exemplo 9: *Canção* de Radamés Gnattali, c.5 – Portamentos.



No c.6, também iniciado com arco para cima, pode ser construída uma tensão, iniciando com a dinâmica *pp cresc*, preparando o próximo compasso com a indicação “*mais intenso*”. A frase caminha para o c.7, que deve ser tocado com arco para baixo por ter essa nota uma importância maior para a frase. O c.7 é uma repetição do c.5, porém, começando com o arco para baixo e com mais energia, reforçando o que já havia sido afirmado no discurso musical (Ex.10).

Exemplo 10: *Canção* de Radamés Gnattali, c.5 – Soluções de arcadas em função da direção da frase.



Poderia ser introduzida uma apoiatura emulando um *bend*⁵ na nota Fá dos c.5 e c.7, conferindo à passagem um tom melancólico, típico do *blues*. O arco poderia deslocar-se para próximo do cavalete na semibreve do c.8, diminuindo a velocidade, sem perder pressão.

No c.9 inicia-se um novo período, onde já no terceiro tempo há um aumento da dinâmica, sendo o Sib a nota mais aguda da frase, na segunda metade do quarto tempo. Para facilitar o efeito de *cresc.*, a melhor opção encontrada foi iniciar o c.9 com o arco para baixo, ao contrário do c.1,

⁵ Técnica mais usada em guitarras e baixos elétricos, onde o dedo da mão esquerda aperta a corda empurrando-a para cima, resultando num semitom ou dois semitons acima da nota original.

permitindo que o último tempo daquele compasso seja iniciado também com arco para baixo. O dedilhado sugerido para essa passagem traz o *1m.e.* como guia, arrastando-o da nota Dó para a nota Ré. No terceiro tempo do c.10, há uma mínima preparando o próximo compasso que elevará a sua dinâmica para *f.* Deu-se preferência ao arco para cima nessa nota que contém um *cresc.*, chegando ao clímax da frase no c.11 (Ex.11). O período encerra-se no c.13, com uma *síncopa* iniciando-se com o arco para cima.

Exemplo 11: *Canção* de Radamés Gnattali, c.9 – Crescimento do espaço sonoro dado pela dinâmica.



Um novo período inicia-se no c.14, começando com o arco para cima. Segue *como vem* até o final do período, no c.21. A decisão de iniciar o período com o arco para cima baseia-se em dois fundamentos: 1) o c.13 termina com o arco para baixo, facilitando o início do c.14 para cima; 2) a peça inicia-se com o arco para cima.

Na *Canção*, há dois momentos em que Radamés inclui passagens virtuosísticas, fazendo um contraponto entre a simplicidade melódica do sertanejo e o refinamento e virtuosismo eruditos, exigindo para tal um padrão definido de digitação. O primeiro ocorre entre os c.14-21 e o segundo entre os c.32-40. Ambas as passagens exigem uma preparação prévia da fôrma da mão com exercícios específicos para se obter uma perfeita afinação. A primeira passagem, entre os c.14-21, pode ser realizada utilizando a segunda corda (corda Ré) a partir da nota Mi do c.14. até o Fá do c.15, repousando na nota Láb do c.15 (Ex.12).

Exemplo 12: *Canção* de Radamés Gnattali, c.14 – Padrão de dedilhado aplicado à passagem virtuosística.

c.14
Cb. 4 1 4 1° 1 1 4 12 3 2 1 0

Na seqüência, um pouco mais *f*, está a símile da passagem anterior, em outra região, iniciando no c.16, com a nota Fá na corda Sol, passando para a corda Ré somente na nota Lá do mesmo compasso e seguindo por essa corda até a nota Fá. Neste momento, a mão do contrabaixista já está posicionada totalmente na região do *capotasto* (segunda metade do espelho em direção ao cavalete). A figura abaixo mostra o posicionamento da mão esquerda em blocos através de colchetes na parte superior do pentagrama (Ex.13).

Exemplo 13: *Canção* de Radamés Gnattali, c.16 – Dedilhados e posicionamento da mão esquerda no *capotasto*.

c.16
Cb. 4 1 1 4 4 1 4 1 4 +2 1 3 3 1 1 2

A comparação entre as partituras editadas pela FUNARTE e os manuscritos de 1934 mostrou que há diferenças na colocação de ligaduras (Ex.14).

Exemplo 14: *Canção* de Radamés Gnattali, c.33 – Diferenças quanto à colocação de ligaduras.

ORIGINAL FUNARTE

c.33 c.33

mod. ... ad. ... allegro mod. ... f. acell. cedendo a tempo acell.

No c.32, onde começa o segundo trecho virtuosístico da *Canção*, sugere-se a utilização de um dedilhado que facilite a execução do instrumento. O c.33 inteiro e os três primeiros tempos do c.34 podem ser realizados numa só posição, onde o +*m.e.* ficaria sobre a nota Sol da primeira corda, usando a posição semi-cromática (+*m.e.*-1*m.e.*-2*m.e.*-3*m.e.* com os respectivos intervalos de *tom-semitom-semitom*) e finalizando com a posição diatônica (+*m.e.*-1*m.e.*-2*m.e.*-3*m.e.* com os respectivos intervalos de *tom-tom-semitom entre cada nota*), conforme descrito em métodos de contrabaixo contemporâneos. (Ex.15):

Exemplo 15: *Canção* de Radamés Gnattali, c.33 – Dedilhado da segunda passagem virtuosística.

The image shows a musical staff for a double bass (Cb.) with a treble clef. The notation includes a series of notes with fingerings indicated above them: 3, + 1, 3 1, 2 + 1 2, 3 1, 2 + 1 3 2 1 2, 3, + 1 3, 1 2, + 1 2. Below the staff, there are performance markings: *f*, *accel.*, *rit.*, *atempo*, and *accel.*. Underneath these markings are fingering positions: I, II I, II I, and II I. Brackets above the staff group the notes into two main sections.

Radamés Gnattali escreveu algumas indicações textuais nas partituras originais da *Canção* e da *Dansa*, o que pode revelar estados de espírito e, mesmo, sugerir atmosferas na sua interpretação. Essas indicações são: *À meu pai*, *Sobre um tema de abôio*, *suave*, *Devagar*, *Movido*, *cantado*, *triste*, *escuro*, *movendo* e *o canto bem saliente*. *À meu pai*, por exemplo, pode remeter ao fato de que Alessandro Gnattali era um fagotista e que talvez o *cantabile* das longas linhas do fagote e a tristeza muitas vezes associada aos solos deste instrumento,⁶ podem servir de inspiração na realização do primeiro movimento de *Canção* e *Dansa*. A seu pai podem estar também associados sentimentos como *admiração*, *devoção*, e *amor*. O *tema A* se inicia despretensiosamente,

⁶ O poeta Manoel de Barros, por exemplo, em *Uma Didática da Invenção*, no seu *O livro das ignorâncias* (1994) nos pergunta “. . .Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação”.

melancólico e possui as seguintes indicações: “*Devagar*” (nas partes do *Cbx.* e do piano) e “*suave*” (na parte do piano). Radamés escreveu o tema principal da *Canção* baseado no modo *mixolídio*, explicitando que fora composta sobre um tema de *abôio*⁷ (que sugere os estados de *nostalgia*, *melancolia*), numa clara referência às práticas populares comuns no interior do Brasil, especialmente no Nordeste brasileiro.

Alguns estudiosos da Fenomenologia afirmam ser possível associar elementos como modos, dinâmicas, andamentos e palavras de apoio ao texto musical aos afetos, tornando o texto musical mais rico do ponto de vista da interpretação. Para Kircher, por exemplo, o modo mixolídio significa *pia submissão*, já para Herbst, significa *tristeza com gentileza*⁸. (BARTHEL, 1997, p.25). Mattheson, Scheibe e Forkel defendem a expressão afetiva do texto, igualmente possível e importante na música puramente instrumental (BARTHEL, 1997, p.24).

A dinâmica na *Canção* inicia-se em *p* (c.1-2) e progride para *mf* (c.3), voltando para o *p* no c.4. Michael Praetorius (1619) afirma que as designações de *f* ou *p*, *presto*, *adagio* ou *lento*, servem para expressar os afetos e, assim, conduzir o ouvinte à emoção (BARTHEL, 1997, p.47). A exemplo deste primeiro movimento intitulado *Canção*, ao qual acompanha a expressão “*Devagar*”, como a indicar o andamento, pode-se dizer que, segundo Praetorius, os andamentos rápidos tendem a expressar alegria, júbilo, enquanto que andamentos lentos tendem a expressar pesar, seriedade, melancolia e tristeza.

Johann Nucius (citado por BARTHEL 1997, p.24), que já no século XVII havia listado mais de quarenta palavras que poderiam ser expressas musicalmente, separou aquelas “palavras afetivas” (*verba affectuum*), dentre elas, a palavra *triste*⁹ que aparece na *Canção*.

⁷ Referência aos tropeiros que viajavam com o gado usando um berrante para reuni-los.

⁸ A *3ªm* encontrada no modo mixolídio entre o 5º e o 7º graus gera uma sensação de melancolia no ouvinte.

⁹ “. . . alegre, exultando, chorando, com medo, lamentando etc. “palavras de movimento e lugar”: movendo, parado, correndo, dançando, descendo, subindo, céu, inferno, montanha,

Kircher (citado por BARTHEL, 1997, p.48). também listou 8 afetos típicos, dentre os quais, a *lamentação ou mágoa* e a *alegria e exultação*¹⁰ podem ser associados ao primeiro e segundo movimentos de *Canção e Dansa*, respectivamente. No c.26, encontramos a indicação “*Escuro*”. Thomas CLIFTON (1983, p.66), em seu livro “*Music as heard*”, afirma que não há, empiricamente, tons *claros* ou *escuros*, mas que há, entretanto, um *self* indivisível, por onde a experiência do *claro* ou *escuro* constitui um significado¹¹.

Certas harmonias, *síncopas* e intervalos dissonantes, também podem expressar afetos tristes (BARTHEL, 1997, p.49). As *síncopas*, no contexto da música brasileira de andamentos mais movidos, ao contrário, estão fortemente associadas à alegria, malícia e molho da nossa cultura musical. Entretanto, na *Canção*, encontramos síncopas (como aquelas dos c.12-13), às quais podemos associar a uma interpretação melancólica devido ao andamento mais arrastado do aboio (diferentemente do samba ou choro, por exemplo). Mesmo na *Dansa*, mais rápida, a diminuição no andamento na sua seção central também pode nos remeter à mesma opção de interpretação. Se Gnattali utiliza aí o recurso composicional de recapitular o motivo lento da *Canção* dentro da *Dansa* (c.101-136), esta decisão ajudaria a criar unidade entre os dois movimentos (Ex.16).

abismo etc; “advérbios de tempo e número”: *rápido, devagar, breve, cedo, tarde, duplo, triplo, novamente, raramente* etc. e outras palavras como *luz, dia noite, escuridão*.” (Johannes NUICIUS, *Musices poeticae sive de compositione cantus*, Niesse, 1613, in BARTHEL, 1997, p24).

¹⁰ Os 8 afetos listados por Kircher são: 1- *amor*; 2- *lamentação ou mágoa*; 3- *alegria e exultação*; 4- *furor e indignação*; 5- *piedade e pranto*; 6- *medo e aflição*; 7- *presunção e audácia*; 8- *admiração*.

¹¹ “There are no empirically ‘dark’ or ‘bright’ tones, but there is na indivisible self for whom the experience of dark or bright tones constitutes a meaning. This is the self which transcends, and provides a background to, those parts of the self which see, hear, feel, and judge. It is because of this more general self that my body succeeds in not reducing itself to any particular experience”.

Exemplo 16: *Canção* de Radamés Gnattali – Recapitulação do tema da *Canção* dentro da seção lenta da *Dansa*.

Tema em Sol

Canção

Dansa

This diagram illustrates the recapitulation of the 'Canção' theme in the key of G major. The top staff, labeled 'Canção', shows the original theme with four circled motifs. The bottom staff, labeled 'Dansa', shows the same motifs appearing within a larger musical context. Arrows point from each circled motif in the 'Canção' staff to its corresponding occurrence in the 'Dansa' staff. The 'Dansa' staff begins with a 'Cresc.' marking and a 'p' dynamic.

Tema em Dó

Canção

Dansa

This diagram illustrates the recapitulation of the 'Canção' theme in the key of D major. The top staff, labeled 'Canção', shows the original theme with four circled motifs. The bottom staff, labeled 'Dansa', shows the same motifs appearing within a larger musical context. Arrows point from each circled motif in the 'Canção' staff to its corresponding occurrence in the 'Dansa' staff. The 'Dansa' staff includes markings for 'Cresc.', 'f', and 'p'.

4 ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DA *DANSA*

A *Dansa* é um movimento intensamente rítmico e exige do intérprete muita destreza na execução das arcadas, além do *swing* típico da música popular. Nos trechos mais agudos, observa-se a necessidade do uso de posicionamentos bem montados da mão esquerda, que ajudam na execução da passagem e principalmente na afinação. Sugere-se que os dedilhados obedçam ao esquema de dedos guias, onde o *1m.e.* prepara a posição, servindo de parâmetro para a colocação dos outros dedos. O trecho lento da *Dansa* (c.101-137) é um momento mais lento, porém, que exige domínio do arco para a execução das notas longas. Na seqüência, há uma re-exposição do tema, com uma pequena *codetta* no final.

Esse movimento inicia-se com a indicação “*Vivo e leve*”, sobre a fórmula de compasso 2/4, num andamento que pode ser tocado a 120 bpm. Há um arpejo ascendente, utilizando um *staccato alla corda*, usando movimentos curtos dos dedos da mão do arco, evitando um *spiccato* que deixe o arco muito fora da corda, para conferir mais energia à passagem (Ex.17).

Exemplo 17: *Dansa* de Radamés Gnattali, c.1 – Arpejo inicial com *staccato alla corda*.



O início do movimento pede um timbre mais brilhante, em contraste com a *Canção*, que é mais escura e menos rítmica, utilizando para isso uma região do arco que possibilite essa realização. Sugere-se posicionar o arco na região do talão e próximo ao cavalete do *Cbx.*, usando toda a largura da crina e sempre com o arco perpendicular à corda, resultando num ângulo de 90° entre crina e corda. A indicação “*Claro*”, no c.4 do acompanhamento do piano, evidencia o timbre e a articulação desejados pelo compositor neste trecho.

Acentuando-se a primeira de cada duas notas do grupo de semicolcheias, resulta-se numa frase mais inteligível.

É importante iniciar a frase sem crescer até chegar no Lá harmônico. Sugere-se fazer um *p sub cresc.* neste harmônico com um *vibrato expressivo*, diminuindo logo em seguida, deixando transparecer o piano ao fundo. A descida também poderia receber um leve *cresc.* e *decresc.* no final, tal qual uma onda. O harmônico no c.3, indicado no original pelo próprio Radamés, revela outro aspecto da escrita idiomática realizada pelo autor, considerando que esse harmônico tem praticamente o mesmo efeito da nota presa, e sai com uma afinação bastante precisa. Porém, recomenda-se após encontrar a nota através do harmônico, prender a mesma para conseguir o efeito de *fp sub cresc.* com *vibrato*.

A descida em semicolcheias, nos c.8-11 está em dinâmica *decresc.*, ao contrário da frase ascendente, em *cresc.*. Nessa passagem, similarmente à passagem anterior, é imprescindível posicionar a mão esquerda previamente sobre as notas para se obter(-se) uma boa afinação e agilidade e retomar o arco para a região do talão, onde há mais aderência (Ex.18).

Exemplo 18: *Dansa* de Radamés Gnattali, c.7 – Colchetes representando o posicionamento da mão esquerda.

Entre os c.12-16 segue um trecho em *pizz.*, retornando para *arco* no c.18. Esse *pizz.* pode ser realizado tal qual na música popular, ou seja, usando a corda imediatamente mais grave como apoio que tocou a nota na outra corda, similarmente à técnica utilizada no violão clássico. Dessa maneira, obtém-se um som mais forte, encorpado e rico em harmônicos. Há um *staccato* escrito nessa passagem, o qual pode ser melhor realizado abafando-se as notas com os dedos da mão esquerda. Sugere-se que as notas Ré

anacrústicas sejam tocadas com o dedo *a* e as outras com os dedos *i* e *m*, ambos da mão direita (Ex.19).

Exemplo 19: *Dansa* de Radamés Gnattali, c.12 – Trecho em *pizz.* aplicando a técnica popular.

0 0 4 1
a i m i m

0 0 4 1 4 3 1
a i m i m i m i

Cb. *pizz.*
com apoio

Depois de uma longa introdução de cunho virtuosístico, aparece o tema da *Dansa*, que se inicia no c.35. O referido tema é um misto de *maxixe* e *baião*, sendo que o *maxixe* é uma variação da *habanera* (Ex.20) e o *baião*, por sua vez, é uma variação do *maxixe* e da *habanera*, segundo Janet Grice:

Os ritmos em questão [*maxixe* e *baião*] eram variações da *habanera*, caracterizada pela superposição da figura pontuada numa pulsação regular de quatro semicolcheias [7]. A *habanera* ou *polca* é um ritmo em 2/4, consistindo num padrão de uma colcheia pontuada + semicolcheia seguida de duas colcheias. O *maxixe* é uma variante da *habanera*, do tango e da *polca*. Essas danças utilizaram os mesmos padrões rítmicos – figuras binárias sincopadas em compasso binário – mas se diferenciavam pelo andamento (GRICE, 2004, p.2).

Exemplo 20: *Canção* de Radamés Gnattali – Ritmos de *maxixe* e *baião* como variações da *habanera*.

Habanera 2/4 . 8 8 ou 8 8

Maxixe 2/4 8 8 . 8 ou 8 8 . 8

Baião 2/4 8 8 . 8 ou 8 8 . 8

Na interpretação da música brasileira, tal qual no *jazz* norte-americano, é indispensável a presença do “*swing*” ou “*molho*”. Isso se deve à prática de adaptar as divisões do ritmo aos movimentos da dança e ao texto das letras, onde a notação da música ocidental é insuficiente para captar a sensação intrínseca de realização do ritmo. Os ritmos populares brasileiros geralmente

são transmitidos pela tradição oral através da dança popular e das canções. E a música brasileira foi influenciada pelo *jazz* norte-americano, que, difundido mundialmente pelo rádio no começo do século XX, desenvolveu-se de modo particular numa síntese que envolve as tradições africanas e européias (GRICE, 2004).

No início do tema, a primeira nota é separada da segunda com um pequeno *staccato*, enfatizando o intervalo de $4^a J$ (c.34-35). Sugere-se também colocar um *staccato* na semínima do c.36, nas colcheias dos c.37-38, no Sib do c.39 e nas colcheias dos c.43-46. A última nota do c.38 pode ser mantida sem respiração até a entrada da próxima frase. Sugere-se uma respiração no c.41, separando o final da frase da subida em semicolcheias.

A semínima do c.44 pode ser mantida em toda a sua duração, mas sugere-se cortar um pouco antes a semínima do c.46, a fim de realizar-se uma execução segura do *pizz.* que se segue.

Sugere-se um pequeno *staccato* na colcheia inicial do c.50, sem cortar as notas que se seguem. A respiração poderia acontecer na colcheia do c.52. Recomenda-se um *staccato* nas colcheias do c.53 e notas com valores cheios nas colcheias do c.54, com exceção da semínima deste compasso, cuja respiração separa este grupo do próximo material temático.

Nos grupos de semicolcheias, aconselha-se acentuar sempre o terceiro tempo, ou seja, o acento incidirá sobre a primeira das notas ligadas. Esse e outros recursos como *portamentos* e *staccatos* são recursos bastante utilizados pelos “pifanistas” nordestinos na execução de ritmos rápidos. Sugere-se um pequeno *staccato* nas colcheias do c.59. Sugere-se também usar o dedo 1 nas notas Sol dos c.58, c.60 e c.62.

O intérprete poderia pôr um *staccato* na semínima do c.62 e na colcheia do meio da célula no primeiro tempo do c.63, na colcheia pontuada no c.64 e na colcheia que liga os c.64 e c.65. A subida em semicolcheias do c.65 pode ser realizada com notas bastante curtas. As colcheias dos c.66 e c.68

também podem ser curtas, assim como a semínima do c.69 que prepara os *pizz*.

5 COMPARAÇÕES DE FONTES

No c.5 há uma discrepância entre a edição da FUNARTE, de 1985, e o manuscrito original de 1934, onde a primeira apresenta as tercinas do terceiro tempo ligadas, e a segunda apresenta as tercinas com a última nota desligada (Ex.21). Neste caso, optaremos pela versão original, que parece mais coerente com a arcada que se segue. Em relação às arcadas, existem algumas diferenças entre a edição da FUNARTE e o original de 1934.

Exemplo 21: *Canção* de Radamés Gnattali, c.5 – Discrepâncias entre original de 1934 e edição de 1985.

The image displays two musical staves for Contrabaixo (Cb.) in measure 5. The top staff is labeled 'Edição da FUNARTE de 1985' and features the instruction 'mais intenso'. The bottom staff is labeled 'Original de 1934' and includes 'pp cresc.' and a handwritten 'mais intenso'. Both staves show two circled triplets. In the 1985 edition, the triplets are connected to the following notes. In the 1934 original, the triplets are separated from the following notes. Arrows point to these circled triplets to highlight the discrepancy.

Um erro perpetuado no meio contrabaixístico a partir da edição da FUNARTE de 1985 fez com que as duas gravações de *Canção* e *Dansa* disponíveis no mercado fossem publicadas com uma nota errada. Trata-se do c.36 da *Canção*, onde na edição da FUNARTE está erroneamente escrito Réb-Réb, enquanto que no original de 1934 está escrito Mib-Ré. As gravações mencionadas estão no CD *Miniature dall'Europa al Nuovo Mondo* de Milton Masciadri, de 1996 e no CD *Dreams: contrabaixo Ibero-americano* de Gottfried Engels, de 1999 (Ex.22).

Exemplo 22: *Canção de Radamés Gnattali*, c.36 – Discrepância entre o original de 1934 e a edição da FUNARTE de 1985.

Ao analisarem-se as gravações, constatou-se que há diferenças de interpretação entre os três intérpretes. Ambos os intérpretes tocam harmônicos artificiais, porém, Gottfried Engels e Sandrino Santoro emitem harmônicos mais graves, enquanto que Milton Masciadri toca um harmônico mais agudo, uma oitava acima.

De toda maneira, qualquer que seja a opção do contrabaixista, sugere-se que a mínima que precede esses harmônicos naturais do c.4 tenha sua duração interrompida antes do final do compasso, por duas razões. Primeiro, para dar tempo de se posicionar o arco em uma região de contato com a crina mais próxima ao cavalete. Segundo, para permitir o salto da mão esquerda para o registro agudo mais confortavelmente.

No c.41, começa a re-exposição do tema A, que no original está sem ligaduras. Neste caso, sugere-se a colocação das ligaduras iguais às da exposição, no segundo e quarto tempos do c.41 e no primeiro tempo do c.42, tendo as arcadas a mesma direção adotadas no início da peça.

No c.22 começa um novo período, onde há a indicação *triste*, podendo-se iniciar com o arco para baixo, para ficar coerente com o c.24. O c.23 traz no segundo tempo uma ligadura de expressão, tornando a sua articulação diferente do c.1, que está desligado. No c.24 da parte solo da edição da FUNARTE há uma ligadura no quarto tempo que não existe no original de 1934. Se estas ligaduras forem ignoradas, teremos uma articulação semelhante ao do início da peça, começando com o arco para cima (Ex.23).

Exemplo 23: *Canção* de Radamés Gnattali, c.23 – Ignorar as ligaduras, tornando a articulação mais coerente.

No c.24, Radamés desliga as duas últimas colcheias, conferindo à passagem mais energia e articulação, o que favorece o *cresc.* para um *f* no c.25. O c.26 pode ser realizado de duas maneiras. No original de 1934, há uma única ligadura no segundo e terceiro tempos. Na partitura da FUNARTE de 1985 há uma ligadura no segundo e outra no terceiro tempo desse compasso. No original, o c.26 vem com o segundo tempo do compasso desligado e o terceiro tempo com ligadura (Ex.24). Após experimentação de ambas as alternativas, optou-se por fazer duas ligaduras, iniciando o c.26 com o arco para cima, seguindo como vem até o c.27, o que permite uma articulação mais clara.

Exemplo 24: *Canção* de Radamés Gnattali, c.26 – Diferenças na colocação de ligaduras entre original e edição.

O próximo período inicia-se no c.32 e também apresenta discrepâncias quanto à colocação das ligaduras. No original, consta uma ligadura nas células que contêm colcheia pontuada (c.33-35), mas, no c.36, esta célula está desligada e as tercinas também estão todas desligadas. A maneira como foram escritas as tercinas na partitura da FUNARTE gera dúvidas quanto à sua articulação. A ligadura natural da tercina confunde-se com a ligadura de expressão, ficando impossível identificar quando é uma coisa ou outra. Optou-se pela articulação do original de 1934 onde, no c.36, a célula com colcheia

pontuada está desligada, o que valoriza o aumento da intensidade, que vai chegar a um *ff* no terceiro tempo desse compasso.

Durante a audição das gravações disponíveis de *Canção e Dansa* (GNATTALI, 1996), observou-se que dois dos três intérpretes tocaram a passagem referente aos c.70-75 uma oitava abaixo do que está escrito no Original de 1934 e na Edição de 1985. Este recurso pode ser usado com o intuito de obter controle sobre a intensidade, a dinâmica, a articulação, a afinação e elementos como o portamento, que pode ser realizado entre as notas Dó# e Mi, no c.72, e o *vibrato expressivo*.

Observou-se, sobretudo, um ganho na projeção do som, que ficou mais consistente, além do timbre que ficou mais encorpado com as frequências médias no lugar do registro agudo originalmente escrito.

No trecho compreendido entre os c.84-90 sugere-se fazer uma articulação similar ao anterior (c.55-61), com uma pequena diferença na finalização, onde o compositor repete dois compassos para fechar a frase.

Nas gravações, notou-se outra diferença de execução referente às oitavas, onde o intérprete Milton Masciadri (GNATTALI, 1996) toca o trecho correspondente aos c.135-136 uma oitava abaixo do original. O mesmo intérprete escolheu tocar os compassos iniciais do trecho final (c.254-259) uma oitava abaixo, possivelmente para evitar os harmônicos que seriam tocados na oitava original. A sugestão para este trecho final é tocar na oitava original, já que a peça sugere uma grande tessitura, que vai do Ré2 até o Si5.

6 CONCLUSÃO

Canção e Dansa de Radamés Gnattali é um marco histórico do repertório brasileiro por ter sido uma das primeiras obras originais escritas para este instrumento no país, mas também pela riqueza musical que apresenta ao intérprete.

Os dois movimentos que compõem a obra são de natureza contrastante, o que permite uma associação das diversas seções que os compõem com atmosferas distintas, às quais o contrabaixista pode recorrer. Na *Canção*, de andamento lento e natureza mais melódica, há poucas incursões virtuosísticas, embora seja idiomáticamente concebida em toda a sua extensão. Já na *Dansa*, de andamento rápido e caráter rítmico, exige-se um grande domínio do instrumento e a utilização do “*swing*” próprio da linguagem popular.

Do ponto de vista da realização técnica, as principais questões na *Canção* estão relacionadas com a qualidade da emissão sonora, incluindo harmônicos artificiais, dinâmicas, ponto de contato do arco (ponta/talão) e do arco na corda (espelho/cavalete), além da escolha de arcadas. Na *Dansa*, a realização de arcadas também deve ser executada com muito critério, por ter a peça um andamento rápido e leve. Além disso, os dedilhados devem ser escolhidos com critério para facilitar a execução nas passagens rápidas.

Do ponto de vista interpretativo, a *Canção* é um tanto quanto melancólica e a sua execução exige um domínio da forma. Conhecimentos extra-partitura sobre a peça e dados da trajetória do compositor podem ser especialmente significativos na sua interpretação. A interpretação da *Dansa* exige uma certa intimidade com a música popular, como na realização de acentos deslocados, ou na ênfase e duração de alguma notas.

Canção e Dansa formam uma peça que, dentro de uma interpretação mais fundamentada, demandam do intérprete uma abordagem de elementos analíticos e históricos.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. v.1. Belo Horizonte; UFMG, 2000, p.16-24;
- ARZOLLA, Antônio Roberto Roccia Dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1996. (Dissertação, Mestrado em Música Brasileira.)
- BARROS, Manoel de (1994). *O livro das ignorâncias*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BARRY, Barbara R. *Musical time: the sense of order*. Stuyvesant, NY: Pendragon. 1990, p.165.
- BARTHEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. 449 p.
- BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e *pizzicato* em três obras da MPB. *In: Anais do XIV Encontro Anual da ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*. Luciana Del Ben, ed. Porto Alegre, 2003 (CD ROM).
- BORÉM, Fausto. Afinação integrada no contrabaixo: desenvolvimento de um sistema sensorio-motor baseado na audição, tato e visão. *In: ANAIS DO X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*. Goiânia, ago, 1997, p.53-58.
- BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Opus*. V.5, n.5, ago, 1998, p.48-75.
- BORÉM, Fausto. Distâncias entre o tempo na partitura e sua percepção musical no contrabaixo. (Anais do I SNPPM. Ed. Fausto Borém e André Cavazotti. Belo Horizonte, 2000, 12p.)
- BORÉM, Fausto. Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de J. S. Bach. *Per Musi*, v.9, Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- BORÉM, Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. *Per Musi*, v.11, Belo Horizonte, UFMG, 2005, p.73-94.
- CAMACHO, Vânia Cláudia da Gama. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi*, v.9, Belo Horizonte, UFMG, 2004, p.66-78.

CLIFTON, Thomas. *Music as heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.

CUNHA, Hudson et al. Contrabaixo para compositores: alternativas para uma escrita idiomática. ANAIS DA VI SEMANA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E I SEMANA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UFMG. Belo Horizonte, 1997, p.462.

CUNHA, Marcelo de Magalhães. *A Sonata para Contrabaixo e Piano de Andersen Viana: aspectos idiomáticos, interpretativos e editoriais*. Belo Horizonte: UniRio, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música).

DANJAS, Kilder. *A independência da linha do contrabaixo orquestral em três peças de Radamés Gnattali*. Curitiba: EMBAP, 2007 (Monografia, Especialização em Música);

DOURADO, Henrique Autran. *O arco dos instrumentos de cordas*. São Paulo: Edicon, 1998.

GLÖCKLER, Tobias. Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz e contrabaixo obrigato e a reabilitação de uma prática de performance “de afinação equivocada”. Trad. Fausto Borém e Larissa Cerqueira. *Per Musi*, v.1, Belo Horizonte, UFMG, 2000.

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

_____. *Canção e Dança, para contrabaixo e piano*. 1934 (1 partitura para piano manuscrita).

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

_____. *Canção e Dança, para contrabaixo e orquestra*. Rio de Janeiro [s.n.t.] (1 partitura, 6 partes).

_____. *Canção e Dança, para contrabaixo e piano*. Milton Masciadri, contrabaixista; Angiolina Sensale, pianista. Mairano Di Casteggio: Edizione Della Fondazione, 1996.

_____. *Canção e Dança, para contrabaixo e piano*. Gottfried Engels, contrabaixista; Ernst Ueckermann, pianista; Weimar: H.A.R.M.S., 1999.

|

_____. *Canção e Dança, para contrabaixo e orquestra*. Sandrino Santoro, contrabaixista; Nilo Hack, regente; Orquestra de Cordas da Rádio MEC. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1982.

GRICE, Janet. Estilos populares na Música de Câmara Brasileira - Quinteto em forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez. *In: IDRS (Sociedade Internacional de Palhetas Duplas)* Ardley, NY; Vol. 27, nº 1, 2004)

GRISEY, Gérard. *Tempus ex machina: a composer's reflections on musical time*. In: *Contemporary Music Review* 2, p.239-275, 1987.

MARIZ, Vasco. *A música clássica brasileira*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobson estúdio, 2002, p.87-89.

NASCIMENTO, Paulo André de Souza. *Dança Nordestina de Santino Parpinelli: aspectos históricos, analíticos e interpretativos*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (Dissertação, Mestrado em Música).

PEIRCE, Charles S. *Collected papers*. C.Hartshorne, P.Weiss e A.W.Burks (Eds.). Cambridge: Harvard University Press, 8v, 1931-1935.

PERTZBORN, Florian. Learning the doublebass: a multilevel approach to the acquisition of motor performance skill. *Per Musi*, v.5-6, Belo Horizonte; UFMG, 2002.

PERTZBORN, Florian. Developing the ability to perform: a context of relevant research and psychological theories with examples on practicing the doublebass. *Per Musi*, v.8, Belo Horizonte; UFMG, 2003.

RAY, Sonia. Música Brasileira para Contrabaixo: coleta e disponibilização do repertório disponível. *Per musí*, Belo Horizonte, v. 13, p. 1-9, 2006.

RAY, Sonia. Os Phases Warm-up Exercises de Diana Gannett: apresentação e extensão às cordas orquestrais. *Per Musi*, v.4, Belo Horizonte; UFMG, 2001.

RODRIGUES, Ricardo. *Canção e Dança para contrabaixo e piano de Radamés Ganattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Dissertação, Mestrado em Música).

SANKEY, Stuart. *Sobre a questão de pequenas alterações na realização das partes de contrabaixo de Beethoven*. Trad. e Ver. de Fausto Borém, *Musica Hodie*, v.6, nº.2, Goiás; UFG, 2006.

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôtô e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi*, v.3, Belo Horizonte; UFMG, 2001.

SBRAGIA, Renato. Entrevista do contrabaixista Renato Sbragia a Ricardo Rodrigues em 27 de fevereiro de 2003. Transc. Daniel Bredel e Ricardo Rodrigues. Rio de Janeiro: tape, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. [Nouvelle Édition]. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p.248-253.

SEQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SEQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

URGEL, Cláudio. Performance de harmônicos naturais com a técnica de nodo duplo aplicada ao violoncelo, *Per Musi*, v.1, Belo Horizonte; UFMG, 2000.

VAN LEEUWEN, Theo Van. *Speech, music, sound*. New York: St. Martin Press Inc., 1999, p.14);

ZIMMERMANN, Frederick. *A contemporary concept of bowing technique for the double bass*. 1966.

ANEXO A

Versão original de *Canção e Dança* para contrabaixo e piano de 1934.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are several empty staves. Below them, the title "Canção e dança" is written in cursive and underlined. Underneath the title, the instruments "contrabaixo e piano" are written. Further down, the composer's name "Radamir Guattali" is written in cursive, with "R. 1934" written below it. The bottom half of the page contains several more empty staves.

Sandrina Santos¹

Cancão

(Canta-se em tons de alto)

Andante
apassionato
Apiano

Sempre (Crescendo)

Piano

— Casimir Casimir

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Casimir Casimir". The score is written on four systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked "Allegro". The second system continues the vocal and piano parts. The third system features a vocal line and piano accompaniment, with the tempo marked "Andante". The fourth system shows the final part of the piece, with the piano accompaniment consisting of long, sustained notes. The handwriting is in black ink on aged paper.

Andante Cantoso

Handwritten musical score for a piece titled "Andante Cantoso". The score is written on five systems of staves. The first system consists of a single treble clef staff with a 3/4 time signature. The second system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The third system consists of a treble clef staff and a grand staff. The fourth system consists of a treble clef staff and a grand staff. The fifth system consists of a treble clef staff and a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "poco", "molto", and "poco".

Sandino Cantata

Tempo

The musical score is divided into four systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano accompaniment is characterized by dense, multi-voiced chords and intricate rhythmic figures. The vocal line includes lyrics in Spanish, such as "ad...". The score is written in a clear, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Danza

Roberto Gualdo
An. 1944

The musical score is handwritten and consists of three systems. The first system shows a vocal line starting with the tempo marking 'Andante' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'Allegro' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line concluding with 'Andante' and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 50. The score is arranged in six systems, each containing two staves. The top staff of each system is a single melodic line, likely for a voice or a single instrument. The bottom staff of each system is a grand staff, consisting of a treble and a bass clef, with various chords and melodic lines. The notation is dense and includes many slurs, ties, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

Sandrine Camero

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sandrine Camero". The score is written on six systems of staves. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on white paper. The score is oriented vertically on the page. The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines in both hands. There are some annotations and corrections visible in the score, particularly in the piano part.

Sacello Santoro

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line on a single staff with a treble clef and a common time signature, and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line on a single staff with a treble clef and a common time signature, and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line on a single staff with a treble clef and a common time signature, and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves: a vocal line on a single staff with a treble clef and a common time signature, and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. The system concludes with a double bar line.

EMILIANO CASTELL

9

The image shows a handwritten musical score for voice and piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The notation is in black ink on aged paper. The piano part features complex chordal textures and melodic lines. A tempo marking *sempre a tempo* is present in the second system. The score is numbered '9' in the top right corner.

Capriccio Op. 10, No. 1

11

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Capriccio Op. 10, No. 1', page 11. The score is arranged in six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The vocal line is written in a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible. The page number '11' is written in the top right corner. The title 'Capriccio Op. 10, No. 1' is written at the top center of the page.

Adagio *Andrino Sartori*

Adagio
Andrino Sartori

Cadenza
La Fugata

p *f*

Sandino Santos

12

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Sandino Santos" on page 12. The score is organized into four systems of staves. The first system consists of a single bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system includes a violin part on a single staff and a grand staff for piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system features a more complex piano accompaniment with various markings and dynamics. The handwriting is in black ink on a white background.

System 1: Bass line and piano accompaniment. Markings include "3^o", "5^o", and "2^o".

System 2: Violin part and piano accompaniment. Markings include "Viol", "Fin. Largo", and "C".

System 3: Piano accompaniment.

System 4: Piano accompaniment with various markings and dynamics.

Handwritten title or section name

13

The image shows a handwritten musical score for piano and voice, organized into six systems. Each system consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The vocal line is written in a clear, legible hand. The score is presented on a single page with a vertical line on the right side.

Sandrino Santoro

14

Handwritten musical score for Sandrino Santoro, page 14. The score consists of five systems of staves. Each system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "arco" and "acc.". There are also handwritten annotations like circled "X" and circled numbers (14, 15, 17, 18, 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).

Bandiera Cantata

15

The first system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the piano accompaniment with complex chordal structures.

The third system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some slurs. The lower staff continues the piano accompaniment with various rhythmic patterns.

The fourth system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with some rests. The lower staff features a piano accompaniment with some large, expressive chords and a final cadence.

Andante Cantoso

16

The image displays a handwritten musical score for piano and voice, organized into six systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The notation is in ink on aged paper. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The piano part features chords and arpeggiated figures. The second system shows the vocal line with lyrics written below it. The piano accompaniment continues with complex textures. The third system features a dense piano accompaniment with many notes and slurs. The fourth system shows the vocal line with lyrics and a piano accompaniment with some rests. The fifth system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with sustained notes. The sixth system concludes with a vocal line and a piano accompaniment. The page number '16' is written in the top right corner.

Dandine Concerto

17

Handwritten musical score for "Dandine Concerto" on page 61. The score is written on six systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written on two staves (treble and bass clef). The vocal line is written on a single staff with a soprano clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The page number "17" is written in the top right corner. The title "Dandine Concerto" is written at the top center. The page number "61" is written in the top right corner.

ANEXO B

Versão de *Canção e Dança* para contrabaixo e piano editada pela FUNARTE em 1985.

CANÇÃO E DANÇA

RADAMÉS GNATTALI

CONTRABAIXO

CANÇÃO

The musical score for Contrabaixo is written in bass clef with a 4/4 time signature. It begins with a dynamic of *p* and includes several triplet markings. The first staff is marked *p*, followed by *mf.* and *p*. The second staff includes the instruction "mais intenso" and dynamics *p*, *cresc.*, and *f.*. The third staff has "arco - na mesma corda" and "Movido Cantado", with dynamics *pizz.*, *arco*, and *cresc.*. The fourth staff is marked *ff* and "acell". The fifth staff starts at measure 20, marked "a tempo triste" and "cedendo", with dynamics *sempre forte* and *pp*. The sixth staff is marked "Escuro" and *p*. The seventh staff has a time signature change to 2/4 and dynamics *mf.* and *p*. The eighth staff is marked *f.*, "acell.", "cedendo", "a tempo", and "acell.". The ninth staff is marked *ff.*, "a tempo", and "cedendo". The tenth staff starts at measure 40, marked "Tempo 1^o", "mais intenso", and *mf.*. The eleventh staff starts at measure 50, marked "a tempo", "cedendo", *p*, and "cresc muito", ending at measure 56 with *pp*.

DANÇA

Vivo e leve

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Vivo e leve'. The dynamics start at *mf*. The second staff includes a first ending bracket and a *pizz* marking. The third staff features an *arco* marking. The fourth staff has a measure rest and a *p* marking. The fifth staff includes a measure rest and a *f* marking. The sixth staff has a measure rest and a *f* marking. The seventh staff includes a *pizz* marking and a *f* marking. The eighth staff has a *f* marking. The ninth staff includes a *pizz* marking and a *f* marking. The tenth staff ends with a double bar line and the word 'vs.'.

arco

80

ff.

mf.

90

p

pizz

p

pp

100

Calmo $\text{♩} = \text{♩}$

1

arco

p

110

120

p

cedendo
pouco

130

sf.

Vivo (1^o tempo)

140

150

pizz

arco

160

170

f.

Detailed description of the musical score: The score is written for a string instrument, likely a cello or double bass, in a single system. It consists of 10 staves of music. The first staff (measures 80-89) is marked 'arco' and features a melodic line with various dynamics including *ff.* and *mf.*. The second staff (measures 90-99) includes 'pizz' (pizzicato) markings and dynamics *p* and *pp*. The third staff (measures 100-109) is marked 'Calmo' with a tempo change symbol $\text{♩} = \text{♩}$ and a first ending bracket. The fourth staff (measures 110-119) continues the melodic line. The fifth staff (measures 120-129) includes the instruction 'cedendo pouco'. The sixth staff (measures 130-139) is marked 'Vivo (1^o tempo)' and *sf.*. The seventh staff (measures 140-149) continues the melodic line. The eighth staff (measures 150-159) includes 'pizz' and 'arco' markings. The ninth staff (measures 160-169) features a series of chords marked with '....'. The tenth staff (measures 170-179) is marked *f.* and continues the melodic line.

180

pizz

190

f.

200

pizz *f.*

209 2 arco

220 *ff.*

mf. *p*

230 pizz *p* *pp* *ppp*

240 arco *mf. cresc* *f.*

ff.

250

259

ANEXO C

Programa do Recital de Mestrado em Música realizado em 04 de abril de 2008 no auditório da Escola de Música da UFMG.

RECITAL DE FORMATURA DO MESTRADO EM MÚSICA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG

CONTRABAIXO: KILDER DANJAS

PIANO: PATRÍCIA VALADÃO

PROTO, Frank. Sonata 1963 para Contrabaixo e Piano

I Slow and Peaceful

II Moderate 4 – Swing

III Molto Adagio

IV Allegro energico

HINDEMITH, Paul. Sonata para Contrabaixo e Piano

I Allegretto

II Scherzo

III Molto Adágio

IV Lied – Allegretto gazioso

GNATTALLI, Radamés, Canção e Dnasa para Contrabaixo Orquestra

I Canção

II Dansa

Belo Horizonte, 04 de Abril de 2008.