

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PROMUS

DANIEL MIGLIAVACCA

DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO: CD DE ÁUDIO E CADERNO
DE PARTITURAS

RIO DE JANEIRO

2019

Daniel Migliavacca

DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO: CD DE ÁUDIO E CADERNO
DE PARTITURAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique
Loureiro de Sá

RIO DE JANEIRO

2019

CIP - Catalogação na Publicação

M634d Migliavacca, Daniel
 Dez Estudos para bandolim solo: CD de áudio e
 caderno de partituras / Daniel Migliavacca. -- Rio
 de Janeiro, 2019.
 63 f.

 Orientador: Paulo Henrique Loureiro de Sá.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
 Graduação em Música, 2019.

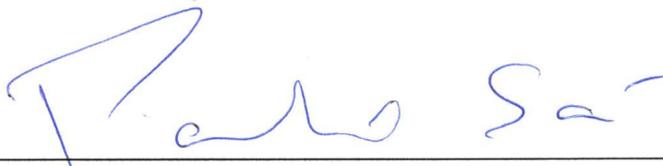
 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2.
 Estudos. 3. Técnica. 4. Bandolim solo. I. Loureiro
 de Sá, Paulo Henrique, orient. II. Título.

DANIEL MIGLIAVACCA

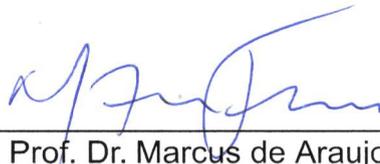
DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO: CD DE ÁUDIO E CADERNO DE
PARTITURAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

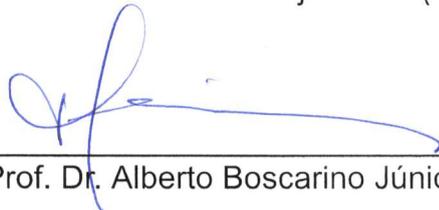
Aprovada em 09 de dezembro de 2019.



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Marcus de Araujo Ferrer(PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Alberto Boscarino Júnior(CEFET-RJ)

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida.

A minha família pelo amor.

Ao amigo e professor Paulo Sá pelo apoio e orientação.

Ao amigo, professor e constante incentivador Indioneu Rodrigues por tudo.

A todos os professores, músicos e amigos que contribuíram para o desenvolvimento desta série de Estudos e que contribuem constantemente para minha formação como bandolinista.

RESUMO

MIGLIAVACCA, Daniel. **Dez Estudos para bandolim solo: CD de áudio e caderno de partituras**. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Este trabalho é composto por um CD de áudio e um caderno de partituras com dez peças inéditas, desenvolvidas em caráter de Estudo para bandolim solo, explorando elementos técnicos e interpretativos recorrentes na prática do instrumento no Brasil. Além das partituras detalhadas, cada Estudo apresenta um relato de experiência vinculado ao processo de elaboração, descrevendo-se, sobretudo, os aspectos interpretativos sugeridos. O caderno de partituras também está no formato *e-book*, em português e em inglês, e será disponibilizado gratuitamente na *internet* juntamente aos áudios do CD.

Palavras-chave: Bandolim. Estudos. Técnica. Choro.

ABSTRACT

MIGLIAVACCA, Daniel. **Dez Estudos para bandolim solo: CD de áudio e caderno de partituras**. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

This work consists of an audio CD and a sheet music score containing ten unpublished pieces, developed as Studies for mandolin solo. The work explores grounding technical and interpretative elements that are idiomatic in the Brazilian practice of the instrument. In addition to the scores, it is also presented a detailed compositional report of each Study, focussed mostly on interpretative issues. The score sheet is also available on the internet, in e-book format, written in Portuguese and English, along with an audio CD.

Keywords: Mandolin. Studies. Technique. Choro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – COMPASSOS 19 E 20	19
FIGURA 2 – COMPASSOS 1 A 3 (EXEMPLO COM UMA VOZ)	19
FIGURA 3 – COMPASSOS 13 A 15 (EXEMPLO COM DUAS VOZES)	20
FIGURA 4 – COMPASSOS 23 A 25	20
FIGURA 5 – COMPASSOS 8 E 9	21
FIGURA 6 – COMPASSOS 23 A 25	21
FIGURA 7 – COMPASSOS 10 A 13	21
FIGURA 8 – COMPASSOS 31 E 32	22
FIGURA 9 – COMPASSO 41	22
FIGURA 10 – COMPASSOS 1 A 3	23
FIGURA 11 – COMPASSOS 27 E 28	23
FIGURA 12 – COMPASSO 1	24
FIGURA 13 – COMPASSOS 41 E 42	26
FIGURA 14 – COMPASSOS 13 E 14	26
FIGURA 15 – COMPASSO 18	27
FIGURA 16 – COMPASSO 25	27
FIGURA 17 – COMPASSOS 10 E 11	28
FIGURA 18 – COMPASSO 4	29
FIGURA 19 – COMPASSOS 9 E 10	29
FIGURA 20 – COMPASSOS 54 A 56	30
FIGURA 21 – COMPASSOS 3 E 4	31
FIGURA 22 – COMPASSO 80	31
FIGURA 23 – COMPASSOS 1 A 4	32
FIGURA 24 – COMPASSOS 41 A 44	33

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 – PRIMEIRO DIA DE GRAVAÇÃO	
NO ESTÚDIO 1 (02/10/2019)	_____35
FOTOGRAFIA 2 – PRIMEIRO DIA DE GRAVAÇÃO	
NO ESTÚDIO 2 (02/10/2019)	_____35

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O BANDOLIM SOLO	13
3	CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS E PONTOS COMUNS A TODOS OS ESTUDOS	14
3.1	FORMA E ESTRUTURA MUSICAL	15
3.2	DIGITAÇÃO	15
3.3	PALHETADA	16
3.4	CORDAS SOLTAS	16
3.5	<i>LEGATO</i>	17
3.6	ACENTUAÇÃO E DINÂMICA	17
3.7	ANDAMENTO	17
4	DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO	18
4.1	ESTUDO 1	18
4.2	ESTUDO 2	19
4.3	ESTUDO 3	21
4.4	ESTUDO 4	23
4.5	ESTUDO 5	24
4.6	ESTUDO 6	26
4.7	ESTUDO 7	28
4.8	ESTUDO 8	29
4.9	ESTUDO 9	31
4.10	ESTUDO 10	32
5	PROCESSO DE EDIÇÃO DAS PARTITURAS E GRAVAÇÃO DOS ÁUDIOS	33
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
	REFERÊNCIAS	37
	APÊNDICE A – PARTITURA DO ESTUDO 1	39
	APÊNDICE B – PARTITURA DO ESTUDO 2	41
	APÊNDICE C – PARTITURA DO ESTUDO 3	43
	APÊNDICE D – PARTITURA DO ESTUDO 4	45
	APÊNDICE E – PARTITURA DO ESTUDO 5	48
	APÊNDICE F – PARTITURA DO ESTUDO 6	50

APÊNDICE G – PARTITURA DO <i>ESTUDO 7</i>	52
APÊNDICE H – PARTITURA DO <i>ESTUDO 8</i>	54
APÊNDICE I – PARTITURA DO <i>ESTUDO 9</i>	56
APÊNDICE J – PARTITURA DO <i>ESTUDO 10</i>	60

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste na elaboração de um caderno de partituras e de um CD de áudio com uma série de dez peças inéditas compostas em caráter de Estudo¹ para bandolim solo².

Para auxiliar o estudo e a compreensão das peças, serão apresentados um capítulo dedicado às características técnicas do bandolim abordadas neste trabalho e um capítulo a respeito das características individuais de cada Estudo, contendo exemplos em vídeo, quando necessário, e trechos das partituras, com enfoque na interpretação.

Os dez Estudos foram desenvolvidos inicialmente com o intuito de aprimorar minha própria técnica, destacando particularidades, como a palhetada³, a digitação, o *tremolo*⁴, entre outros elementos técnicos. Após o início do processo de elaboração das peças, passei a direcionar os Estudos para que pudessem contribuir também com o aperfeiçoamento técnico de outros bandolinistas. Tendo em vista minha experiência como bandolinista profissional desde 2003, a prática do repertório do Choro foi a principal fonte de inspiração no processo de elaboração deste trabalho. Vale a pena destacar que esse repertório tem incorporado ao longo dos anos diversos ritmos brasileiros como o Samba, o Baião, a Valsa, o Maxixe, entre outros, desenvolvidos a partir de elementos da música europeia e africana. Entretanto, alguns Estudos contêm elementos musicais provenientes de outras fontes, como é o caso do Estudo 5, embasado na célula rítmica do Merengue venezuelano.

Ainda que existam alguns métodos⁵ para bandolim no Brasil, há um grande hiato no que tange a abordagem voltada à música brasileira, diferentemente do que ocorre dentro da literatura de outros instrumentos, como o violão. Na Itália, além de métodos⁶,

¹ Peça musical curta composta para facilitar o aprimoramento da técnica do instrumentista. (MICHAELIS, 2019). A palavra *Estudo* aparece com letra maiúscula para designar as peças musicais apresentadas neste trabalho. Compositores como Chopin, Liszt, Debussy, Scriabin, Carlo Munier e Raffaele Calace compuseram Estudos que são considerados obras de concerto.

² Peça musical executada por um único instrumento.

³ Palhetada é o termo utilizado para designar o golpe da palheta na corda. O movimento pode ser com a direção para baixo ou para cima de forma alternada ou repetida.

⁴ *Tremolo* é um efeito muito característico do bandolim, utilizado para simular a sustentação de uma ou de mais notas por meio da repetição rápida e contínua da palhetada.

⁵ Exemplos de métodos para bandolim no Brasil:

MACHADO, Afonso. **Método do bandolim brasileiro**: uma visão brasileira de música. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

MAIR, Marilyn; SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Choro brasileiro**: um método para bandolim. Missouri: Mel Bay Publications, 2010.

LOPES, Marcílio Marques. **Harmonia ao bandolim**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012.

⁶ Exemplos de métodos para bandolim na Itália:

MUNIER, Carlo. **Scuola del mandolino**. Firenze: Stabilimento A. Lapini. 1903.

CALACE, Raffaele. **Schule für mandoline**. Hamburg: Joachim-Trekel-Verlag. 1982.

existem algumas séries de Estudos⁷ para bandolim, que, embora contribuam para o desenvolvimento técnico de qualquer estudante desse instrumento, possuem abordagem muito distante da prática do bandolim no Brasil.

Nos últimos anos, as redes sociais e as plataformas digitais, por intermédio de cursos *on-line* e vídeos na *internet*, facilitaram significativamente o acesso a partituras, a gravações, à troca de informação e à observação de diversos instrumentistas na prática. Entretanto, ainda existe um déficit quando se trata de materiais escritos e/ou publicados voltados ao bandolim, sobretudo com viés pedagógico.

Embora o caráter didático seja implícito enquanto Estudo, o material aqui proposto não configura um método para bandolim, nem segue uma ordem técnico-progressiva, tendo em vista que o desafio do Estudo, como composição musical, não está apenas em sugerir caminhos para o desenvolvimento dos elementos técnicos, mas também em apresentar esses elementos por meio da liberdade artística. Sendo assim, a ordem dos Estudos aqui apresentada corresponde à ordem em que estes foram compostos, tratando-se, principalmente, de um material de apoio para bandolinistas de níveis técnicos intermediário e avançado. Considerando que cada Estudo aborda assuntos diferentes dentro do espectro técnico do bandolim, para o estudante do instrumento, o critério de escolha da sequência é totalmente subjetivo e se dá de acordo com a afinidade, a necessidade ou a expectativa pessoal.

No repertório brasileiro para bandolim, é comum a prática de peças de caráter virtuosístico, que, sob o ponto de vista pedagógico, poderiam perfeitamente ser aproveitadas como Estudos. *Desvairada*, de Garoto (1915 - 1955), *O vôo da mosca*, de Jacob do Bandolim (1918 - 1969), *Quando me lembro*, de Luperce Miranda (1904 - 1977), são alguns exemplos disso. Também são inúmeras as peças não originais para bandolim, mas que também estão inseridas no repertório do instrumento e que se enquadram ao propósito pedagógico aqui apresentado, tais como: *Modulando*, de Rubens Leal Brito (1917 - 1966), *Gargalhada*, de Pixinguinha (1897 - 1973), e *Língua de preto*, de Honorino Lopes (1884 - 1909).

Todos os Estudos aqui apresentados possuem referências melódicas, rítmicas e/ou harmônicas de instrumentistas e de compositores que compõem o meu imaginário artístico-musical, tais como Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Ernesto Nazareth (1863 - 1934), Bach (1685 - 1750), Villa-Lobos (1887 - 1959), Pixinguinha, Garoto,

⁷ Exemplos de Estudos italianos:

MUNIER, Carlo. **12 Capricci**: Studi per mandolino. Firenze, 1939.

_____. **20 Studi melodici e progressivi**. Firenze: Stampatore, [19-?].

entre outros. Além disso, vale ressaltar ainda que, devido ao caráter melódico, quaisquer deles podem ser tocados em concertos ou rodas de Choro com o acompanhamento de outros instrumentos.

Por fim, o maior desafio deste trabalho foi apresentar Estudos que equilibram a busca do aprimoramento técnico instrumental e a liberdade da expressão artística, além de contribuir para a ampliação do repertório para o bandolim solo no Brasil.



<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=38 - produto-artistico-ou-pedagogico>

2 O BANDOLIM SOLO

O bandolim é um instrumento com recursos melódicos e harmônicos, ou seja, é possível executar a melodia ou a harmonia individualmente, ou ainda a melodia e a harmonia simultaneamente de forma polifônica. A apresentação de uma peça com bandolim solo pode ter um caráter polifônico ou não.

No primeiro caso, o pensamento é mais vertical, e são executadas, simultaneamente, além da melodia principal, outras vozes que servem de acompanhamento. É um grande desafio técnico executar peças polifônicas no bandolim, tendo em vista que todas as notas da melodia e do acompanhamento devem ser executadas apenas com a palheta. Embora existam técnicas em que se utilizam os outros dedos, além do indicador e do polegar que seguram a palheta, para soar as cordas, este não é um recurso comum entre os bandolinistas brasileiros.

Já para uma peça que não apresente caráter polifônico, o pensamento é mais horizontal, ou seja, a melodia é construída de forma que sozinha possa evidenciar os caminhos harmônicos. Em virtude da semelhança na afinação (sol, ré, lá e mi), algumas peças para violino solo compostas com esse caráter podem ser perfeitamente adaptadas ao bandolim solo.

Na história desse instrumento, o bandolim caiu em desuso no século XVIII, em razão do desenvolvimento das orquestras, e só voltou a ganhar espaço no século seguinte graças a bandolinistas e compositores como os italianos Raffaele Calace (1863 - 1934) e Carlo Munier (1858 - 1911). Eles defendiam o reconhecimento do bandolim como um instrumento de música clássica, elevando-o e enobrecendo-o acima do nível

do diletantismo. O legado deles é composto por um grande número de obras diversificadas, entre elas muitas dedicadas ao bandolim solo, além de métodos para o instrumento.

No Brasil, o primeiro bandolinista a ganhar notoriedade como solista foi o pernambucano Luperce Miranda. Ainda que seus registros fonográficos mostrem, quase em sua totalidade, o bandolim solista com o acompanhamento de um conjunto regional⁸, Miranda deixou obras que podem ser executadas com o bandolim solo e que, sob o ponto de vista pedagógico, podem ser aproveitadas também como Estudos para o instrumento, tais como: *Prelúdio em ré maior*, *Quando me lembro*, *Bate palmas*, *Caboclo zangado*.

Embora ainda não seja uma prática recorrente no Brasil, alguns compositores brasileiros, como Jacob do Bandolim, Cristóvão Bastos (1946), Paulo Sá (1962), Afonso Machado (1954), Tiago Santos (1985), Hamilton de Holanda (1976), entre outros, possuem obras compostas originalmente para bandolim solo.

Em muitos casos, peças escritas para um determinado instrumento solo têm como característica marcante a investigação de limites técnicos e sonoros, o que inevitavelmente agrega características pedagógicas a essas peças, mesmo que este não seja o objetivo de fato.

Durante a elaboração desta série de dez Estudos, busquei explicitar em cada peça os objetivos pedagógicos, sem que estes se desvinculassem do contexto musical proposto, preservando também o viés artístico do trabalho como um todo.

Mais adiante, serão apresentados os objetivos e as particularidades de cada Estudo.

3 CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS E PONTOS COMUNS A TODOS OS ESTUDOS

Para facilitar o entendimento e o estudo das peças, serão apresentados neste capítulo, de forma sucinta, alguns elementos técnicos característicos do bandolim, os quais poderão ser aplicados a todos os Estudos.

No capítulo seguinte, por sua vez, cada Estudo será apresentado individualmente com suas características e particularidades.

⁸ Conjunto instrumental tipicamente brasileiro formado para acompanhar variados solistas, tendo como base violões, cavaquinho e percussão.

3.1 FORMA E ESTRUTURA MUSICAL

A forma musical predominante utilizada nesta série de Estudos é a forma *rondó*⁹.

Embora não se trate de uma série dedicada ao Choro, é perceptível em todos os Estudos a influência da estrutura musical desse gênero no desenvolvimento dos motivos melódicos, rítmicos e harmônicos.

Os Estudos foram escritos em duas partes, com exceção do Estudo 4, o qual apresenta apenas uma. Busquei trabalhar elementos distintos em cada parte dos Estudos sem perder a unidade sonora e o objetivo principal de cada peça.

3.2 DIGITAÇÃO

A digitação é um dos pontos mais trabalhados em todos os Estudos, assim como a palhetada.

Todas as partituras dos Estudos possuem sugestões de digitação em trechos específicos. No entanto, o executante poderá optar por outra digitação que lhe pareça mais conveniente, desde que seja preservado o objetivo expresso do Estudo.

As indicações de digitação são grafadas por números que correspondem aos dedos da mão (1 para o dedo indicador, 2 para o dedo médio, 3 para o anular e 4 para o dedo mínimo). É importante salientar que é comum haver a repetição do mesmo dedo em notas consecutivas. Portanto, ocorre nesses casos o arraste do dedo de uma casa para outra, uma prática muito comum na digitação do bandolim.

A digitação utilizando cordas soltas ou presas deve-se, muitas vezes, à escolha do timbre, pois a região mais sonora do bandolim está situada entre a primeira e a sétima casa. A partir daí, o som tende a ter menos sustentação. Entretanto, quando o objetivo é obter mais controle do som, o uso das cordas presas na região mais próxima à boca do instrumento é mais indicado, possibilitando, inclusive, a utilização de *vibratos*¹⁰ com mais facilidade.

⁹ A forma *rondó* apresenta um tema principal (ou parte principal), chamado de “A”, o qual sempre se repete após a apresentação de um novo tema: A-B-A-C-A, por exemplo. No caso do Choro, gênero onde essa forma é amplamente utilizada, é comum repetir-se as partes na sua primeira exposição: AA-BB-ACC-A.

¹⁰ *Vibrato* é um efeito característico dos instrumentos de corda obtido por meio da pressão do dedo na escala do instrumento, deslocando a corda para cima ou para baixo, alterando sensivelmente a altura dos harmônicos produzidos.

3.3 PALHETADA

A palhetada¹¹ é um dos elementos mais polêmicos dentro do estudo do bandolim, tendo em vista que não existe um padrão entre os bandolinistas brasileiros sobre como segurar a palheta, como começar a palhetada de uma peça ou até mesmo sobre qual palheta usar. Cada músico adapta à sua maneira e, na maioria dos casos, misturando informações de várias referências pessoais.

O tipo mais utilizado de palhetada, de forma geral, é a palhetada alternada (para baixo e para cima), pois facilita a execução com mais precisão e velocidade. Há exceções em trechos que se deseja exatamente o mesmo timbre e/ou a mesma intenção em cada nota, tocando todas as notas com o sentido da palhetada para baixo. Esse é um recurso muito comum, sobretudo, em músicas mais lentas.

Geralmente, articula-se a palhetada para baixo para os tempos fortes e a palhetada para cima para os tempos fracos. Essa não é uma regra absoluta, mas pode servir como ponto de partida para a definição do sentido da palhetada.

A fim de se alcançar comunicação mais direta, optei por indicar as palhetadas nas partituras da mesma forma que são indicadas tradicionalmente as arcadas do violino. O colchete aberto para baixo indica a palhetada para baixo e a seta com abertura para cima, a palhetada para cima. Entretanto, vale ressaltar que todas as indicações de palhetada são de caráter sugestivo, assim como as indicações de digitação.

É importante observar alguns detalhes na hora de executar a palhetada, como uma leve inclinação da palheta em relação à corda, buscando um ângulo de aproximadamente 30°. Isso garante menor resistência da palheta com a corda, facilitando a palhetada mais rápida, além de ganhar um timbre mais encorpado. Outro detalhe é manter o movimento da mão controlado e o mais curto possível, não afastando muito a palheta das cordas.

3.4 CORDAS SOLTAS

Uma característica marcante dos instrumentos de corda é a utilização de cordas soltas durante as frases melódicas, que, em muitos casos, facilitam a digitação quando há saltos em que a mão precisa percorrer uma longa distância no braço do instrumento.

¹¹ Para maiores informações sobre palhetada direcionada à prática do bandolim no Brasil consultar *Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada*, de Vitor Casagrande. PROMUS-UFRJ, em fase de finalização no presente momento.

É preciso observar que as notas tocadas com a corda solta tendem a ter mais volume de som do que as notas tocadas com a corda presa em qualquer parte do braço do instrumento. Sendo assim, é necessário um ajuste da força durante a palhetada para equilibrar o som, sobretudo quando essa alternância ocorre em uma mesma frase melódica. Também é importante evitar que a corda solta continue soando junto com as notas subsequentes. Esta pode ser abafada, após ser tocada, com a mão esquerda ou direita.

3.5 LEGATO

Devido ao seu tamanho pequeno e à grande tensão das cordas, o bandolim é um instrumento com pouca sustentação de som e tende a soar com o som *stacatto*¹². Sendo assim, para garantir mais unidade sonora durante a interpretação, é importante tocar com o som o mais *legato*¹³ possível, utilizando o *stacatto* quando este for, de fato, o som desejado.

Já para facilitar o *legato*, é importante que se articule a próxima nota somente depois que acabar por completo o som da primeira nota.

Além disso, outro detalhe para garantir a clareza do som é procurar, durante a digitação, localizar os dedos o mais próximo possível do traste à frente (em direção à boca do instrumento).

3.6 ACENTUAÇÃO E DINÂMICA

Há algumas indicações de acentuação e de dinâmica nas partituras. No entanto, é esperado que o estudante, após ter compreendido a peça, aplique de forma livre esses elementos em outros trechos que lhe seja conveniente. Alguns trechos não possuem indicações com o objetivo de não carregar demais as partituras com muitas informações.

3.7 ANDAMENTO

O andamento indicado na partitura de cada Estudo é de natureza sugestiva e pode ser alterado de acordo com o nível técnico do estudante. Para as gravações dos

¹² O termo italiano *stacatto* indica que o som deve ser produzido de forma curta e o mais separado possível.

¹³ O termo italiano *legato* é usado para indicar que a passagem de um som para o outro deve ser feita sem interrupção.

Estudos, optei pelo andamento mínimo necessário, a fim de garantir maior evidência do objetivo de cada Estudo e maior clareza das ideias musicais apresentadas. Contudo, sugiro que todos os Estudos sejam tocados em vários andamentos, para que se desenvolva um maior controle técnico das peças.

4 DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO

Neste capítulo, as características interpretativas e as particularidades técnicas de cada Estudo serão tratadas de forma mais aprofundada.

Cada um deles será apresentado individualmente, com enfoque na sua interpretação, evidenciando-se as dificuldades técnicas, os elementos característicos do bandolim que foram explorados e algumas referências utilizadas durante o processo de elaboração.

4.1 ESTUDO 1

O Estudo 1 tem como objetivo principal explorar a técnica da ligadura entre notas diferentes. Essa técnica pode ser usada como um elemento interpretativo, na exploração de articulações melódicas e efeitos sonoros, e também para facilitar a execução de frases rápidas. Em se tratando do bandolim, as notas ligadas são tocadas com um só golpe da palheta.

Como o bandolim é um instrumento que possui as cordas muito tensas e pouca sustentação do som, as ligaduras, de modo geral, soam mais discretas do que em outros instrumentos que apresentam cordas menos tensas, como o violão. Sendo assim, optei por explorar apenas as ligaduras ascendentes, pois possibilitam extrair mais volume de som do que as ligaduras descendentes.

Buscando explorar as ligaduras em situações diversas, esse Estudo foi escrito em duas partes distintas, sobretudo no que tange os aspectos rítmico e sonoro.

A primeira parte desse Estudo, um Choro lento, explora ligaduras principalmente como elementos de interpretação, que podem ser tocadas de maneira mais flexível, em tempo *rubato*, tanto no sentido da duração individual das notas quanto ao andamento. Essa parte também explora o uso de acordes, nos quais a melodia figura sempre na nota mais aguda. Na segunda parte, escrita em compasso ternário e de andamento mais rápido, as ligaduras exigem uma maior precisão rítmica. Essa parte

começa com arpejos que devem ser tocados de forma que as notas soem o máximo possível, sobretudo por conta das cordas soltas, conforme indicação na partitura.

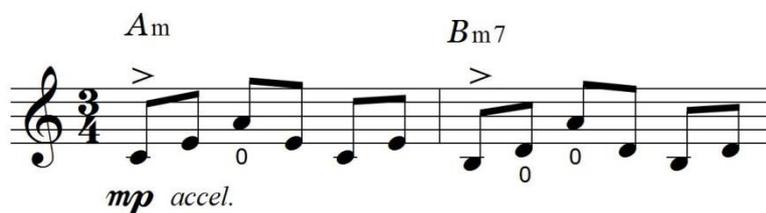


FIGURA 1 –COMPASSOS 19 E 20
FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643318>

Sugiro que em ambas as partes as ligaduras sejam tocadas com a palhetada sempre para baixo, enfatizando a primeira nota.

4.2 ESTUDO 2

O Estudo 2 explora alguns espelhamentos temáticos e suas partes são menos contrastantes. Ele é essencialmente melódico e foi pensado com o objetivo de explorar a fusão de melodia e acompanhamento.

Para facilitar a compreensão e garantir o resultado sonoro desejado, em alguns momentos a peça foi escrita apenas com uma única voz e, em outros, com uma segunda voz complementar.



FIGURA 2 – COMPASSOS 1 A 3 (EXEMPLO COM UMA VOZ)
FONTE: O autor (2019)

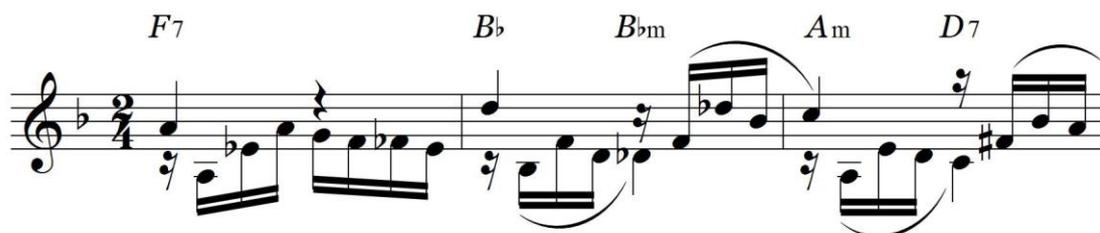


FIGURA 3 – COMPASSOS 13 A 15 (EXEMPLO COM DUAS VOZES)
FONTE: O autor (2019)

A interpretação deve garantir, além da clareza, a mesma fluência nos momentos em que aparecem uma ou duas vozes. Para isso, é importante observar a duração das notas a fim de que uma voz não invada o espaço da outra.

A palhetada é também bastante exigida, envolvendo muitos saltos principalmente nos momentos de maior independência entre as vozes. No trecho a seguir, recomendo manter a palhetada sempre para baixo para obter uma unidade sonora.

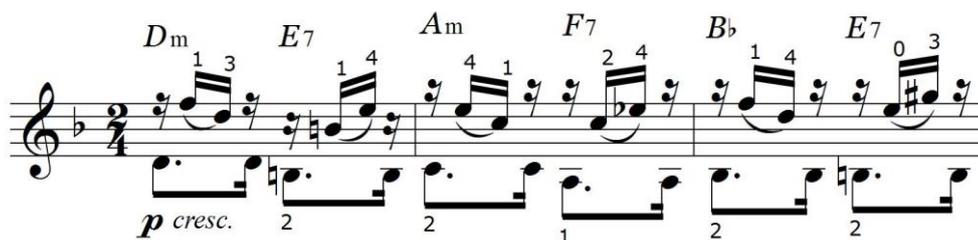


FIGURA 4 – COMPASSOS 23 A 25
FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643364>

Durante a elaboração desse Estudo, busquei criar semelhanças estruturais entre as duas partes. No exemplo seguinte, o desenho melódico das vozes na primeira parte aparece invertido na segunda parte.

FIGURA 5 – COMPASSOS 8 E 9
 FONTE: O autor (2019)

FIGURA 6 –COMPASSOS 23 A 25
 FONTE: O autor (2019)

O Choro *Primas e bordões*, de Jacob do Bandolim, foi uma referência utilizada para esse Estudo.

4.3 ESTUDO 3

O Estudo 3 teve como fonte de inspiração ritmos como o Maxixe e o Tango Brasileiro. Ele explora grandes saltos melódicos, que, em muitos casos, representam grande dificuldade tanto para a palhetada quanto para a digitação.

A melodia desse Estudo compreende uma grande extensão do instrumento e foi desenvolvida com uma estrutura de pergunta e resposta, sugerindo duas vozes ou dois instrumentos conversando. Para enfatizar essa conversa, além dos *staccatos* sugeridos na partitura, pode-se também variar a dinâmica e a articulação de cada frase, por exemplo.

FIGURA 7 – COMPASSOS 10 A 13
 FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643428>

Em diversos saltos propostos nesse Estudo, a utilização de cordas soltas facilita a digitação. Todavia, é importante observar a importância do equilíbrio do som entre as notas tocadas com a corda solta em relação às notas tocadas com a corda presa. Alguns saltos mais extensos foram pensados propositalmente de maneira a evitar-se o artifício da corda solta e promover, além do aperfeiçoamento de agilidade e de controle da mão, o domínio das distâncias no braço do bandolim.

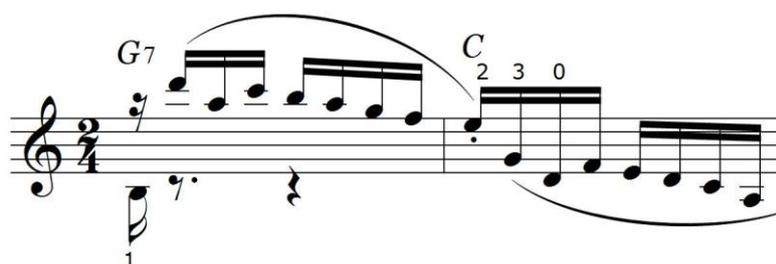


FIGURA 8 – COMPASSOS 31 E 32
FONTE: O autor (2019)



FIGURA 9 – COMPASSO 41
FONTE: O autor (2019)

No começo da peça, apesar de ser uma situação em que normalmente a palhetada é executada para cima, há indicação para começar com o sentido da palhetada para baixo, tendo em vista que será necessário executar, logo na sequência, duas notas simultâneas (fá e si), em que a palhetada também para baixo será fundamental. Essa exceção pode ocorrer em outros trechos, os quais devem ser particularmente analisados.

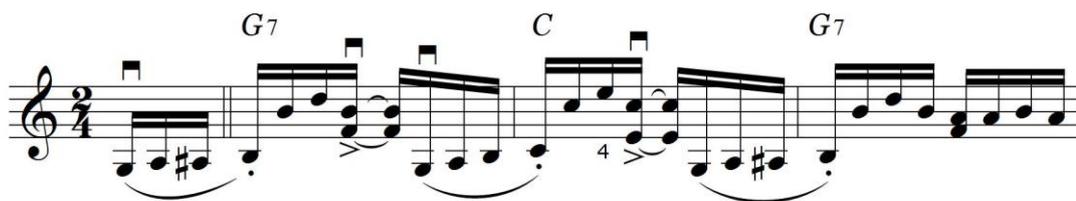


FIGURA 10 – COMPASSOS 1 A 3
 FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643480>

Em trechos em que há várias notas simultâneas, será necessário também repetir a palhetada para baixo, como no início da segunda parte.

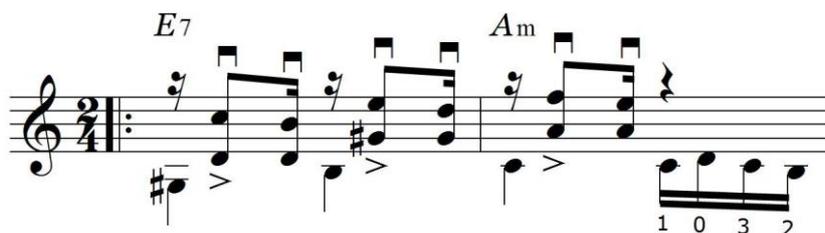


FIGURA 11 –COMPASSOS 27 E 28
 FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643522>

4.4 ESTUDO 4

Esse Estudo, composto de uma única parte, tem por objetivo exercitar o *tremolo*, um efeito muito utilizado em instrumentos de corda e um dos mais característicos do bandolim.

Ele explora a técnica *duo style*, em que a melodia principal é tocada com o *tremolo* em simultaneidade a notas graves sustentadas, que servem tanto como base harmônica quanto rítmica. No *duo style*, é importante que as duas vozes soem

independentes e que a duração das notas graves seja mantida integralmente. Neste caso, que elas soem como semínimas, evitando-se o som *stacatto*.

O *tremolo* pode ser considerado um elemento de identidade do bandolim no mundo e é executado de diversas formas. Na Itália, por exemplo, o *tremolo* é executado com precisão e rigidez rítmica, mantendo um número exato de palhetadas em cada nota, a fim de simular uma nota longa. Já no Brasil, essa técnica é executada de forma mais livre, com *rubatos*, variando-se a intensidade e o número de palhetadas em cada nota. Jacob do Bandolim é a maior referência quanto ao uso desse tipo de *tremolo* no Brasil.

Sugiro tocar essa peça com os dois tipos de *tremolo*, ora mais rígido, ora mais livre. É importante dominar as duas maneiras de execução do *tremolo*, para poder optar livremente a que melhor se adequa a cada trecho da peça.

Não existe uma única notação para o *tremolo*. Neste trabalho, optei pela notação do som real, escrevendo todas as notas que deverão ser tocadas.

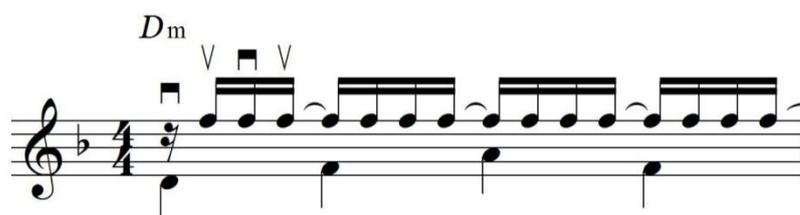


FIGURA 12 – COMPASSO 1
FONTE: O autor (2019)

Além de exercitar a resistência física do executante para manter o *tremolo* constante e não esbarrar a palheta nas outras cordas, esse Estudo também exige grande abertura dos dedos na digitação. A força empregada na digitação também deve ser observada, pois é determinante para garantir a afinação, sobretudo nas notas mais próximas à boca do bandolim.

El ultimo tremolo, de Agostin Barrios (1885 - 1944), *Ultimo suspiro*, de Hamilton de Holanda, e *Prelúdio em ré maior*, de Luperce Miranda, foram algumas peças utilizadas como referências para esse Estudo.

4.5 ESTUDO 5

Esse Estudo explora a clave rítmica do Merengue venezuelano, que é normalmente escrita em compasso 5/8. Apesar de essa fórmula de compasso ser pouco

usada dentro do repertório da música popular brasileira, há forte semelhança melódica e harmônica entre o Merengue e o Choro.

Assim como o universo do Choro é muito rico e variado em suas características rítmicas e estilísticas, o Merengue também apresenta variações na sua forma de compor e tocar.

No ano de 2012, fui convidado a ministrar um curso de bandolim durante a Oficina de Música de Curitiba e tive a grata surpresa de conhecer o bandolinista venezuelano Jorge Torres (1985). Durante dez dias, trocamos muitas informações acerca das músicas brasileira e venezuelana. De acordo com Torres, o Estudo 5 trata-se de um Merengue *rucaneao*, que, embora seja originário de Caracas, é tocado e cantado em todo o país. Esse tipo de Merengue caracteriza-se por ser muito alegre e rítmico, mantendo a fórmula de compasso em 5/8 com a divisão interna de 3+2 (três colcheias mais duas colcheias). Eventualmente, nesse tipo de Merengue, há a disposição do compasso 5/8 em 2+3 como um recurso de variação ritmo-melódica, mas que não foi utilizada nesse Estudo.

O bandolim é um instrumento facilmente encontrado na música tradicional venezuelana e é comum a execução de Merengues com o bandolim solo. No caso de se executar o Estudo 5 com o acompanhamento de outros instrumentos, vale ressaltar que o baixo tem como característica principal acentuar os tempos três e cinco.

A melodia, durante a primeira parte, trabalha uma grande extensão do instrumento e muitos saltos. O uso constante de arpejos possibilita que a melodia seja apresentada de maneira autônoma simultaneamente aos caminhos harmônicos.

Ao longo de todo o Estudo há sugestões de acentos melódicos, que enfatizam o ritmo e dão mais movimento à melodia. Além disso, por se tratar de um compasso ímpar, o sentido da palhetada deve ser atentamente observado, e em alguns momentos é necessário repertir uma palhetada para baixo ou para cima.

A segunda parte desse Estudo, por sua vez, assume um caráter mais rítmico e também explora muitos saltos da palheta. Há uma sugestão de palhetada, a partir do compasso 41, repetindo o sentido para baixo na última nota do compasso e na primeira do compasso seguinte. Dessa forma, mantém-se, durante esse trecho, o padrão da palhetada alternada e o sentido para baixo nos primeiros tempos de cada compasso.

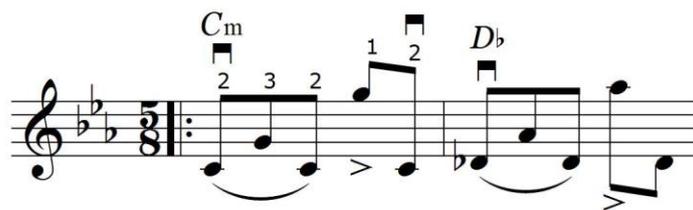


FIGURA 13 – COMPASSOS 41 E 42
FONTE: O autor (2019)

4.6 ESTUDO 6

O Estudo 6 explora a execução simultânea de melodia e acompanhamento de maneira que a nota mais aguda do acorde represente sempre uma função melódica.

Esse tipo de composição representa um desafio técnico para o bandolim, tendo em vista que todas as notas constituintes da melodia e do acompanhamento devem ser executadas apenas com a palheta.

Essa peça é um exemplo em que a palhetada repetida para baixo é uma boa opção para garantir mais unidade do som, deixando a palhetada alternada apenas para os trechos realmente necessários.

É importante observar as durações das notas com exatidão a fim de preservar a sensação de independência entre melodia e acompanhamento. O andamento, entretanto, pode ser mais flexível, admitindo *rubatos*, com o intuito de valorizar a expressividade do fraseado.

Buscando apresentar a partitura da forma mais objetiva possível, procurei limitar a notação dessa peça a duas vezes, considerando que em alguns casos a escrita musical não é suficiente para representar exatamente o som produzido na prática. Nos compassos a seguir, por exemplo, o objetivo é manter os acordes soando enquanto se toca a melodia principal.



FIGURA 14 – COMPASSOS 13 E 14
FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643563>

Alguns acordes exigem uma maior abertura dos dedos, por isso a adaptação do ângulo da mão pode contribuir para a boa execução.

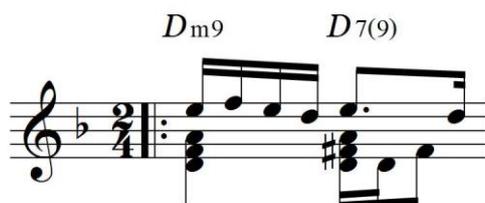


FIGURA 15 – COMPASSO 18
FONTE: O autor (2019)

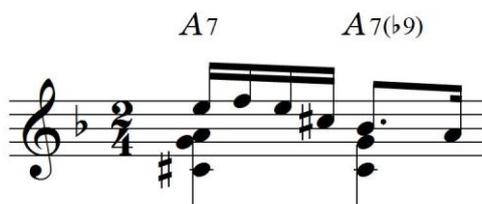


FIGURA 16 – COMPASSO 25
FONTE: O autor (2019)

Durante esse Estudo, a força empregada na montagem dos acordes exige cuidado e atenção, sobretudo na região mais aguda do bandolim, em que a corda fica mais tensa e o espaço para a digitação é menor tanto para os acordes quanto para as frases melódicas. Nos seguintes compassos, as sextinas são tocadas enquanto o acorde continua montado e tendem a desafinar quando digitadas com muita força, ou seja, os dedos que pressionam as cordas junto ao braço do instrumento não devem exceder a força necessária para fazer soar as notas.

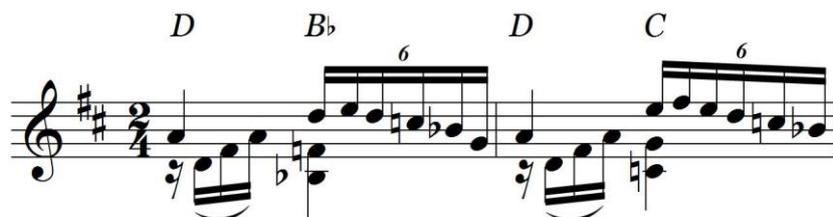


FIGURA 17 – COMPASSOS 10 E 11
 FONTE: O autor (2019)

Os Choros *Inesquecível*, de Paulinho da Viola (1942), e *Jorge do fusa*, de Garoto, foram referências para a elaboração desse Estudo.

4.7 ESTUDO 7

O Estudo 7 aborda o tom de mi maior, que é pouco explorado dentro do repertório brasileiro para bandolim.

A primeira parte desse Estudo foi escrita com base no ritmo de Samba em 7/8, com a divisão interna de 4+3 (quatro colcheias mais três colcheias), que também é pouco comum na música popular brasileira. A segunda parte, escrita em 7/16, com a divisão interna de 4+3 (quatro semicolcheias mais três semicolcheias), tem caráter mais vertical, e é ritmicamente contrastante em relação à primeira.

A escassez de referências, aliada a minha falta de experiência em trabalhar com esse tipo de compasso, foi uma dificuldade encontrada durante o desenvolvimento desse Estudo. Durante o processo de elaboração, portanto, adotei a estratégia de primeiramente cantar o ritmo em 7/8 com o metrônomo, experimentando algumas variações rítmicas, para só depois pensar na melodia.

Os arpejos na primeira parte foram escritos com o objetivo de exercitar a abertura dos dedos destacando principalmente o uso do dedo 4 ao evitar a utilização de cordas soltas. Ainda com relação à primeira parte, não há problemas em utilizar a palhetada alternada, porém, no compasso 4, há uma situação em que será necessário repetir o sentido de uma palhetada. Em virtude disso, sugiro repetir a palhetada para cima na primeira nota do quinto tempo.

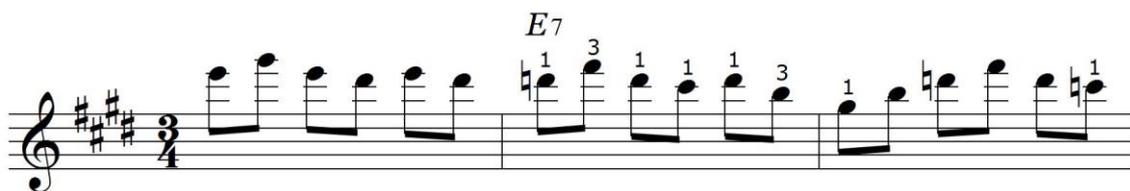


FIGURA 20 – COMPASSOS 54 A 56
 FONTE: O autor (2019)

A Valsa é um ritmo amplamente explorado no mundo. *Rosa*, de Pixinguinha, e *Luiza*, de Tom Jobim (1927 - 1994), são célebres exemplos no Brasil. Muitos bandolinistas brasileiros compuseram Valsas que se tornaram clássicos do repertório do instrumento sendo algumas delas de forte caráter virtuosístico. *Quando me lembro*, de Luperce Miranda, *O vôo da mosca*, de Jacob do Bandolim, e *Desvairada*, de Garoto, são alguns exemplos.

As Valsas francesas e venezuelanas, que possuem muitas semelhanças melódicas e harmônicas com as brasileiras, também foram referências para esse Estudo.

Apesar de a tonalidade de mi menor possibilitar o uso de muitas cordas soltas, um dos objetivos desse Estudo é tocá-las o mínimo possível, privilegiando-se a digitação em cordas presas.

As ligaduras de expressão e os acentos sugeridos na partitura devem ser especialmente observados, para que a melodia seja apresentada de maneira mais clara e como recurso auxiliar na definição do ritmo.

Devido ao andamento mais acelerado, sugiro que a palhetada seja alternada do início ao fim.

4.9 ESTUDO 9

Esse Estudo foi desenvolvido a partir da célula rítmica do Baião, que pode ser observada já nos primeiros compassos.



FIGURA 21 – COMPASSOS 3 E 4
 FONTE: O autor (2019)

Durante quase toda a peça, simultaneamente à melodia principal, há um pedal na corda sol, que pode também ser entendido como um *tremolo* que desempenha função harmônica e rítmica, pois é a nota fundamental da tonalidade ao mesmo tempo em que preenche os espaços entre as frases melódicas.

As duas vozes, pedal e melodia principal, devem soar de maneira independente. Além de exigir bastante da palhetada devido aos saltos constantes entre as cordas, isso exercita quesitos fundamentais para o instrumentista, como precisão e resistência física.

Em alguns pontos, apesar de a melodia começar no tempo forte, é sugerido articular a palhetada para cima, para que, a partir daí, mantendo-a alternada, as trocas de corda sejam executadas todas por fora das cordas. Essa escolha do sentido da palhetada facilita significativamente a precisão durante a execução, minimizando a possibilidade de esbarrar em outras cordas não desejadas durante os saltos da palheta.

A sessão entre os compassos 61 e 82 é o momento mais melódico da peça em que não há o pedal na corda sol. É também o momento de maior liberdade em que o executante pode explorar variações de dinâmica e de andamento, tocando como se fosse um improvisado. Na partitura, há algumas indicações interpretativas de caráter sugestivo.

No compasso 80, sugiro tocar a nota lá na segunda corda solta, para que a mão possa se reorganizar e executar a digitação das notas subsequentes.

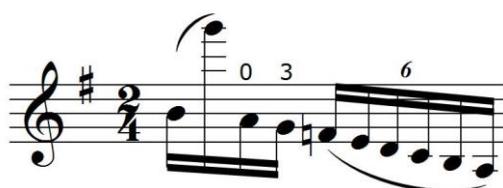


FIGURA 22 – COMPASSO 80
 FONTE: O autor (2019)

4.10 ESTUDO 10

Durante o processo de elaboração do Estudo 10, compositores como Villa-Lobos e Bach, assim como a sonoridade dos ritmos afro-brasileiros, estiveram presentes em meu imaginário.

Do ponto de vista técnico, a motivação para o desenvolvimento dessa peça foi o exercício da palhetada alternada, sobretudo, por meio de arpejos.

Começando o Estudo com a palhetada para baixo na primeira nota, e mantendo-a sempre de forma alternada, é possível perceber que, quando o arpejo é ascendente, a troca de corda se dá sempre por fora das cordas. Já quando o arpejo é descendente, a troca de corda acontece por dentro das cordas. Essa alternância ocorre durante os primeiros oito compassos da peça e tem como objetivo mecanizar os movimentos da palheta por dentro e por fora das cordas, além de explorar a digitação dos arpejos em duas oitavas no braço do bandolim.



FIGURA 23 –COMPASSOS 1 A 4
FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643604>

Na segunda parte, de caráter mais cíclico, os arpejos devem ser executados com os acordes montados, ou seja, mantendo-se as notas soando o máximo possível, e em contraste com a primeira parte. Vale ressaltar a importância de dosar a força empregada na montagem dos acordes para não comprometer a afinação.

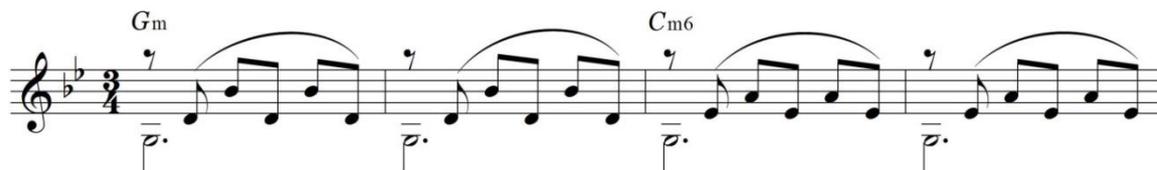


FIGURA 24 – COMPASSOS 41 A 44
 FONTE: O autor (2019)



<https://vimeo.com/372643663>

Esse Estudo exige resistência e precisão do executante na manutenção do andamento, que deve ser desafiador.

5 PROCESSO DE EDIÇÃO DAS PARTITURAS E DE GRAVAÇÃO DOS ÁUDIOS

O processo de edição das partituras contou, de modo geral, com três etapas.

A primeira coincidiu com o processo de elaboração dos Estudos, portanto, conforme foram sendo desenvolvidos já eram transcritos para o papel ou diretamente no programa de edição de partituras Finale (versão 2014). Nessa etapa, alguns Estudos continham apenas as ideias centrais que seriam trabalhadas.

Já a segunda etapa consistiu no desenvolvimento cuidadoso de cada nota, ideia musical e objetivo contido em cada um dos Estudos. Foi a mais longa e trabalhosa, em que muitas questões técnicas pessoais foram questionadas e aprimoradas, como digitação, palhetada, expressividade e precisão rítmica.

Por fim, a terceira etapa foi dedicada à revisão e à diagramação dos Estudos no Finale, com foco nos detalhes de escrita e de interpretação. Essa etapa foi a mais minuciosa. Nela busquei indicar alguns pontos necessários para facilitar a interpretação, como palhetadas e digitações, sem carregar as partituras com informações demasiadas, tendo em vista a facilidade da leitura e a importância de preservar e incentivar a liberdade do intérprete.

A gravação dos áudios dos Estudos foi realizada em quatro dias de estúdio com o bandolim solo, buscando, ainda que seguir as indicações que já estavam nas partituras, manter uma liberdade criativa que eventualmente pudesse contribuir para a

interpretação das peças. Durante todo o processo de gravação, realizei diversas anotações relacionadas à interpretação, as quais foram incluídas posteriormente nas partituras.

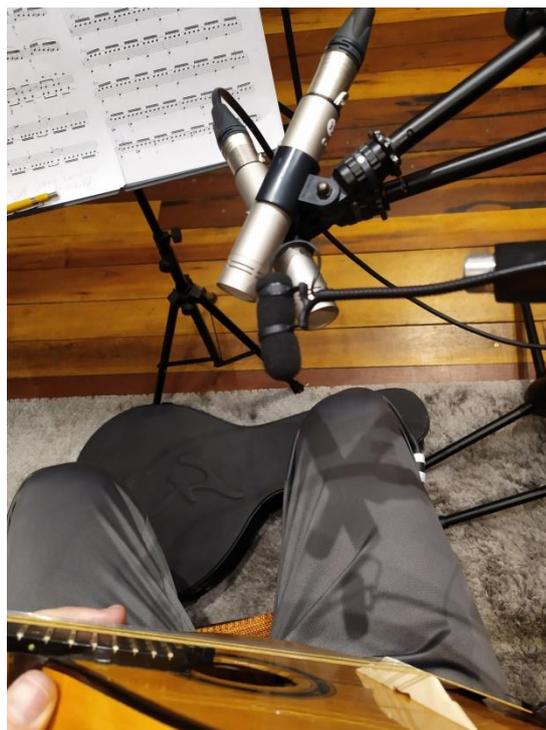
A captação do áudio foi realizada com três microfones condensadores: um DPA VC4099 e dois Neumann KM184. Depois de alguns testes no estúdio e baseado em experiências anteriores, escolhi o DPA pela definição dos ataques e por proporcionar um timbre bem equilibrado entre agudos, médios e graves. O Neumann capta mais as frequências médias do instrumento, o que considerei importante para somar ao som do DPA dando mais corpo ao timbre final do bandolim. Embora tenhamos utilizado dois microfones Neumann, concluí ao final das gravações que apenas um deles já teria proporcionado o resultado desejado. A posição e a distância escolhida dos microfones foi resultado de alguns testes realizados no primeiro dia de gravação.

O ponto de partida da mixagem foi encontrar o melhor timbre do bandolim apenas equilibrando o volume dos microfones. Por fim, utilizamos cerca de 70% do DPA e 30% do Neumann. Foi utilizado apenas um pouco de *reverb*, como recurso técnico para ambientar melhor o bandolim, pois a sala que utilizamos era um pouco seca.

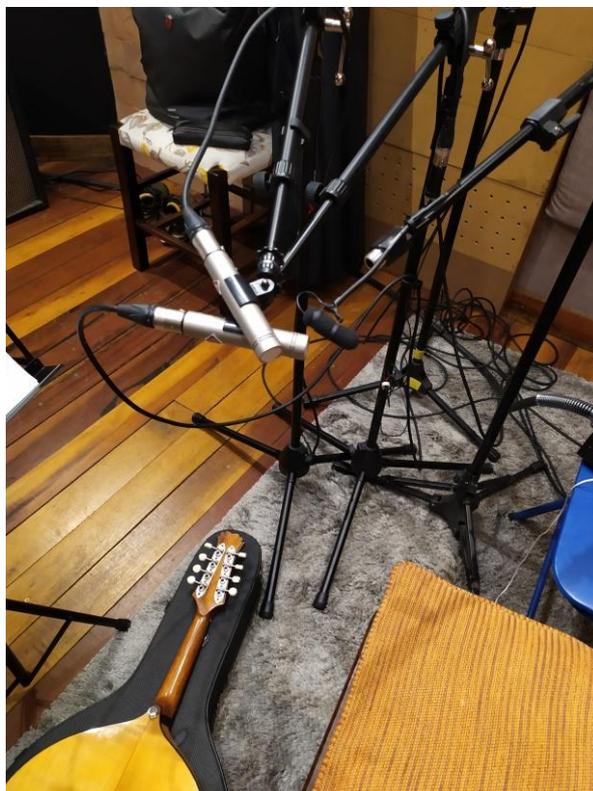
A masterização teve como objetivo principal apenas equilibrar o volume entre os Estudos, sem interferir na mixagem.

Durante todo esse processo, da gravação à masterização, o objetivo principal foi registrar o timbre mais próximo possível do som acústico do bandolim utilizado. Preservaram-se, inclusive, ruídos característicos da interpretação, como o arraste dos dedos nas cordas e eventuais toques acidentais da palheta no tampo do instrumento, desde que não interferissem diretamente na compreensão das ideias musicais.

Para as gravações foi utilizado um bandolim de 2013 construído pelo luthier Tercio Ribeiro.



FOTOGRAFIA 1 – PRIMEIRO DIA DE GRAVAÇÃO NO ESTÚDIO 1 (02/10/2019)
FONTE: O autor (2019)



FOTOGRAFIA 2 – PRIMEIRO DIA DE GRAVAÇÃO NO ESTÚDIO 2 (02/10/2019)
FONTE: O autor (2019)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término dos processos de elaboração e de registro dos Estudos, pude constatar, além da melhora da minha própria técnica no instrumento, o desenvolvimento do pensamento teórico e da autonomia na resolução de empasses técnicos, por meio da observação e da reflexão acerca das possibilidades interpretativas do bandolim.

Assim como Calace e Munier defenderam, no século XIX, na Itália, o reconhecimento do bandolim como um instrumento de música clássica, elevando-o e enobrecendo-o, muitos bandolinistas, atualmente, no Brasil, tem ampliado o espectro de atuação do instrumento em praticamente todos os gêneros musicais, inclusive como instrumento solo. Essa tendência tem proporcionado um ambiente fértil para iniciativas como essa série de dez Estudos, contribuindo, pelo viés pedagógico, para o desenvolvimento técnico do instrumento e para a ampliação do repertório para bandolim solo. Do ponto de vista artístico, os Estudos contemplam uma variedade significativa de gêneros musicais, com o objetivo de não restringir o instrumento apenas a sua tradição, ampliando as suas possibilidades sonoras.

Vale ressaltar ainda, o ineditismo de uma série de Estudos para bandolim solo no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ACERVO. Disponível em: <<http://acervo.casadochoro.com.br/Works>>. Acesso em 20 out. 2019.
- BANDOLIM, Jacob do. **Vibrações**. Rio de Janeiro: RCA-CAMDEN, BBL 1383. 1967. (ca. 45 min).
- BARRETO, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Práticas Interpretativas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- CALACE, Raffaele. **Schule für mandoline**. Hamburg: Joachim-Trekel-Verlag. 1982.
- DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DUARTE, Fernando Novaes. **O bandolim hoje**: questões interpretativas e notacionais. 2016. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ESTUDO. *In*: MICHAELIS on-line. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estudo/>>. Acesso em: 08 out. 2019.
- GNATTALI, Radamés. Concerto para bandolim e cordas. *In*: **Radamés Gnattali e Waldemar Henrique**: Orquestra de Câmara de Blumenau. Rio de Janeiro: Funarte, ATR32045. 1998. 1 CD (44 min).
- HOLANDA, Hamilton de. **Caprichos**. Disponível em: <<http://hamiltondeholanda.com/caprichos>>. Acesso em: 15 out. 2019.
- IMSLP. **Petrucci Music Library**. Disponível em: <<https://imslp.org>>. Acesso em: 20 out. 2019.
- LOPES, Marcílio Marques. **Harmonia ao bandolim**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012.
- MACHADO, Afonso. **Método do bandolim brasileiro**: uma visão brasileira de música. 3 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.
- MIRANDA, Luperce. **Interpreta Luperce Miranda**. 1978. 1 CD.
- _____. **História de um bandolim**. 1974. 1 CD.

MAIR, Marilyn; SÁ, Paulo. **Choro brasileiro**: um método para bandolim. Missouri: Mel Bay Publications, 2010.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília, 1996.

MUNIER, Carlo. **Scuola del mandolino**. Firenzi: Stabilimento A. Lapini. 1903.

_____. **12 Capricci**: Studi per mandolino. Firenze, 1939.

_____. **20 Studi melodici e progressivi**. Firenze: Stampatore, [19-?].

NASCIMENTO, Joel. **Chorando pelos dedos**. Rio de Janeiro: London Records, 1976. 1 disco vinil.

NAZARETH, Ernesto. **Ernesto Nazareth 150 anos**. Disponível em: <<https://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 2019.

ORQUESTRA. *In*: WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Orquestra>>. Acesso em: 20 out. 2019.

PAZ, Ermelinda A. **Jacob do bandolim**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de choro ao molho de bandolim**: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Musicologia, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

_____. **A escola italiana de bandolim e sua aplicabilidade no Choro**. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Setor de Práticas Interpretativas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SPARKS, Paul. **The classical mandolin**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

TRINDADE BARBOZA, Marília. **Luperce Miranda**: o Paganini do bandolim. Rio de Janeiro: Designum Comunicação, 2004.

APÊNDICE A – PARTITURA DO ESTUDO 1

Estudo 1

Daniel Migliavacca

♩=50

Am7(9) A7 Dm7(11) Bm7(b5) E7(b13) E7

5 Am B \flat 7 Dm7(9) G7 C $\overset{\flat}{9}$ B7 Em B7

9 E7(b9) E7 Am7(9) A7 Dm7(11) Bm7(b5) E7(b13) E7

13 A7 Dm7(9) E7(b9) Am7(11) F7 B \flat $\overset{\flat}{9}$ E7

17 Am Am Am Bm7

mp accel.

21 Am Bm7 Am Bm7

mf a tempo

25 Am Bm7 Am E7

29 Am E7 Am E7

♩=190

Estudo 1

33 *Am* *E7* *Am* *E7*

37 *Am* *E7* *Am* *Bm7*

41 *Am* *Bm7* *Am* *A7*

45 *Dm* *G7* *C* *F7*

49 *Bb* *E7* *A7* *Dm*

53 *Am* *E7* *Am* *Bm7*

57 *Am* *Bm7* *Am* *Bm7*

61 *Am* *Bm7* *Am* *Bm7*

65 *Am* *Bm7* *Am*

69 *p*

rit.

accel.

Estudo 2

28 $E\flat$ $A7$ $A_{m7}(\flat 5)$ $D7(\flat 9)$ G_m $E_{m7}(\flat 5)$

32 D_m $B\flat 7$ $E\flat$ $A7$ D_m $A7$ D_m $C7$

\oplus F 1 1 p

D.S. al Coda

The musical score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins at measure 28 and contains six measures of music. Above the staff are the chords $E\flat$, $A7$, $A_{m7}(\flat 5)$, $D7(\flat 9)$, G_m , and $E_{m7}(\flat 5)$. The second staff begins at measure 32 and contains six measures of music. Above the staff are the chords D_m , $B\flat 7$, $E\flat$, $A7$, D_m , and $A7$. The third staff begins with a \oplus symbol and the chord F , followed by two measures of music with a 1 above the first note of each measure. The piece concludes with a p dynamic marking and a Coda symbol.

APÊNDICE C – PARTITURA DO ESTUDO 3

Estudo 3

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 84$

Staff 1: Chords: G7, C, G7, C. Fingering: 4.

Staff 2: Chords: G7, C, G7, C.

Staff 3: Chords: G7, C, E7, A7. Fingering: 2, 2.

Staff 4: Chords: Dm, Bm7(b5), Am, Em, B7, Em. Fingering: 1 1, 1 1, 4.

Staff 5: Chords: G7, C, C7, F. Fingering: 1 1, 1 1.

Staff 6: Chords: F#, C, A7, Dm, G7, C. Fingering: 1.

Staff 7: Chords: C, E7, Am, Em7(b5), A7. Fingering: 1 0 3 2, 2.

Staff 8: Chords: Dm, G7, C, B7. Fingering: 1, 0 1 3 2, 1.

Estudo 3

34 *E7* *p cresc.* *A7* *f* *D7* *p cresc.* *G7* *f*

38 *C7* *p cresc.* *F7* *f* *B \flat ⁹* *E7*

42 1. *Am* *Am* *D.S. al Coda* *C* *A7*

46 *D \flat m* *G7* *C* *A7* *D \flat m* *G7* *C*

50 *G7* *C* *G7* *C*

54 *G7* *C* *G7* *C*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Estudo 3'. It consists of six staves of music in treble clef. The first staff (measures 34-37) features a sequence of chords: E7, A7, D7, and G7. The dynamics are marked as p cresc. and f. The second staff (measures 38-41) continues with C7, F7, Bb9, and E7. The third staff (measures 42-45) includes Am, Am, and a first ending marked '1.' leading to a second ending marked '2.'. A 'D.S. al Coda' instruction is present. The fourth staff (measures 46-49) has chords Dbm, G7, C, A7, Dbm, G7, and C. The fifth staff (measures 50-53) has G7, C, G7, and C. The sixth staff (measures 54-57) has G7, C, G7, and C. The piece concludes with a final chord in measure 57.

APÊNDICE D – PARTITURA DO *ESTUDO 4**Estudo 4*

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 115$

D_m

A₇(b13) *A₇*

E_b7M

F₉ *F*

G_m

D_m

E₇

A₇

Estudo 4

17 *Am7(b5)* *D7(b9)*

19 *Gm*

21 *Em7(b5)*

23 *A7* 4

25 *Am7(b5)* *D7(b5)*

27 *Gm*

29 *E7* *A7*

rit.

Detailed description: The score consists of seven staves of music in G minor. Each staff contains eighth-note patterns. Staff 17: *Am7(b5)* chord, notes G, Bb, D, F, Ab, G, with fingerings 2, 3, 2, 1. *D7(b9)* chord, notes D, F, Ab, C, Eb, D, with fingerings 3, 2, 1. Staff 19: *Gm* chord, notes G, Bb, D, F, Ab, G. Staff 21: *Em7(b5)* chord, notes E, G, Bb, D, F, E. Staff 23: *A7* chord, notes A, C#, E, G, with a 4th finger fingering. Staff 25: *Am7(b5)* chord, notes G, Bb, D, F, Ab, G. *D7(b5)* chord, notes D, F, Ab, C, Eb, D. Staff 27: *Gm* chord, notes G, Bb, D, F, Ab, G. Staff 29: *E7* chord, notes E, G#, B, D, with a 4th finger fingering. *A7* chord, notes A, C#, E, G, with a 4th finger fingering. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Estudo 4

31 *D_m*
1
a tempo

33 *B_b* *D_m*
2
a tempo

35 *E₇* *A_{7sus}* *D_m*
rit. *p*

The image shows three systems of musical notation for 'Estudo 4'. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The first system (measures 31-32) features a D minor triad (Dm) and a first ending bracket. The second system (measures 33-34) features a B-flat major triad (Bb) and a D minor triad (Dm), with a second ending bracket. The third system (measures 35-36) features an E7 chord, an A7sus chord, and a final D minor triad (Dm) with a fermata. Performance instructions include 'a tempo' for the first two systems, 'rit.' (ritardando) for the third, and 'p' (piano) for the final chord.

APÊNDICE E – PARTITURA DO ESTUDO 5

Estudo 5

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 360$

Chords: C_m , $D7$, D_b7 , C_m , $G7(b9)$, C_m , $D7$, D_b7 , C_m , $G7(b9)$, C_m , $D7$, D_b7 , C_m , $D7$, $G7$, C_m , B_b7 , E_b , A_b7 , D_b , C , B , D_b , $D7$, $G7$, C_m , $D7$, $G7$, C_m , B_b7 , E_b , $C7$, F_m , $D7$, G_m , E_b7 , A_b7 , $D7$, $G7$, C_m , C_m , D_b , C_m , $G7$, C_m

Estudo 5

46 D^b D $G7(9)sus$ $E7(9)sus$

51 $D^b7(9)sus$ $G7(b9)$ Cm D^b Cm

56 $G7$ Cm D^b D

61 D^b C B B^b A $G7$ Cm *D.S. al Coda*

66 Cm $D7$ D^b7 Cm $G7(b9)$

71 Cm $D7$ D^b7 Cm $G7(b9)$ Cm *f*

APÊNDICE F – PARTITURA DO ESTUDO 6

Estudo 6

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 50$

♩ D_9^6 D° $D7M$ $B7(9)$ G_9^6 $Gm9$ D_9^6

mf

6 $F\#7(b9)$ A° $Bm7$ $F\#m$ $C\#7$ $A7$

10 D $B\flat$ D C D $D7$ $G\#m7(b5)$

14 $Gm6$ D $D7$ $E7$ $Gm6$ \emptyset D

18 $Dm9$ $D7(9)$ Gm $A7$ $Am7(b5)$ $D7(b9)$ $Gm9$ $Gm7$

22 $B\flat m$ $C7(9)$ $F7M$ $E7$ $A7$ $A7(b9)$

26 $Dm9$ $D7(9)$ Gm $A7$ Cm $F7$ $B\flat 7M$

2 2 3

Estudo 6

The musical score consists of two systems. The first system is in G minor and starts at measure 30. It features a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. The chords are labeled as Bbm, Eb7, Ab7M, A7, A7(b13), and Dm. The melodic line includes a triplet of eighth notes, a quarter note with a grace note, and a sequence of eighth notes with fingerings 2, 2, 3, 4. The second system is a double bar line followed by a common time signature (C) and a D major chord. The melodic line is marked 'rit.' and ends with a fermata. The bass line has a whole note chord with a fermata.

APÊNDICE G – PARTITURA DO ESTUDO 7

Estudo 7

Daniel Migliavacca

♩=340

340

3

5

7

9

13

17

21

f

f

p *cresc.*

Estudo 7

25 *p cresc.* *p cresc.* *p cresc.* *D.S. al Coda*

28 \oplus *F#7* *F7* *E* *F#7* *F7* *E*

30 *F#7* *F7* *E*

Detailed description: The image shows a musical score for 'Estudo 7' on page 53. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 25-27) features a melodic line with a crescendo. Above the staff, chords A, B7, and E are indicated. The second staff (measures 28-29) continues the melodic line with a triplet ending. Above the staff, chords F#7, F7, E, F#7, F7, and E are indicated. The third staff (measures 30-31) concludes the piece with a final melodic phrase. Above the staff, chords F#7, F7, and E are indicated. The score includes dynamic markings like 'p cresc.' and performance instructions like 'D.S. al Coda'.

APÊNDICE H – PARTITURA DO ESTUDO 8

Estudo 8

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 200$

5

9

13

17

21

25

29

33

1

2

Em

Am

B7

Em

E7

Am

Em

F#7

B7

Em

E

Estudo 8

37

41 *F#m*

45 *B7*

49 *E*

53 *E7*

57 *A* *Am*

61 *E* *F#7* *B7*

65 *E* *D.S. al Coda*

APÊNDICE I – PARTITURA DO *ESTUDO 9****Estudo 9***

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 105$

5

9

13

17

21

25

mf

f

Estudo 9

29

33

37

41

45

49

53

p

mp

mf

f

V

2 3

2 3

2 3

2 3

2 3

3

The image displays a musical score for 'Estudo 9' on page 57. It consists of seven systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 29-32) features a melody with a triplet of eighth notes in the final measure. The second system (measures 33-36) continues the melody. The third system (measures 37-40) includes a dynamic marking of *p* and a fermata over measures 38-40. The fourth system (measures 41-44) has a dynamic marking of *mp*. The fifth system (measures 45-48) has a dynamic marking of *mf*. The sixth system (measures 49-52) has a dynamic marking of *f*. The seventh system (measures 53-56) ends with a triplet of eighth notes in the final measure. Various fingering numbers (2, 3) and a breath mark (V) are present throughout the score.

Estudo 9

57 *p cresc.* *f*

61 *mf*

65 *mp cresc.*

69 *f*

73 *rit.* *accel.*

77 *accel.*

81 *f*

85

Estudo 9

89 *p cresc.*

93 *f* *mf*

97

101

104 *mp* *mf*

108 *f* *ff*

112

APÊNDICE J – PARTITURA DO *ESTUDO 10***Estudo 10**

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 175$
 Gm

mf

5 D7

9 G7

13 Cm

17 D7 Gm

21 A7 D7

25 G7 C7

29 F B \flat E \flat A \flat D7

Estudo 10

33 Cm C#° Gm Eb

37 Ab D7 Gm

41 Gm Cm6

45 D7(b9) Gm

49 G7 Cm

53 A7 D7

57 C7sus C7

61 B7sus B7

Detailed description: The score consists of eight staves of music in C minor. Each staff begins with a measure number and a chord symbol. The chords are: Cm, C#° (C minor sharp), Gm, Eb, Ab, D7, Gm, Gm, Cm6, D7(b9), Gm, G7, Cm, A7, D7, C7sus, C7, B7sus, and B7. The melodic lines feature various techniques: slurs, triplets (marked '3'), and accents (>). Some notes are marked with 'p.' (piano) and some with '2' or '4' below them, possibly indicating fingerings or specific articulation. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Estudo 10

65 *E7* *Eb7* *D7*

69 *Gm* *D7* *Gm* *Cm* *A7* *mp*

73 *D7* *Gm* *mf* *f*

77 *Eb* *D.S. al Coda*

81 *Gm* *A7*

85 *D7* *A7* *D7* *A7* *mp* *mf*

89 *D7* *Gm* *f*



DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO

Ten Studies for
Solo Mandolin

DANIEL MIGLIAVACCA

partituras



DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO

TEN STUDIES FOR SOLO MANDOLIN

Copyright © 2019 por/by Daniel Migliavacca

Ficha técnica

Technical information

Produção, composição, textos e edição das partituras/*Production, composition, texts and sheet music edition*: Daniel Migliavacca

Revisão do texto/*Text review*: Mery Fermino e Indione Rodrigues

Tradução do texto/*Text translation*: Indione Rodrigues

Revisão das partituras/*Sheet music review*: Daniel Migliavacca e André Prodóssimo

Projeto gráfico/*Graphic project*: Daniel Migliavacca e Sandra Ruthes

Artista/*Artist (capa/cover)*: Ingrid Iunzkovzki

Gravação dos áudios/*Audio recording*: Daniel Migliavacca (bandolim solo/*solo mandolin*)

Técnico de gravação/*Recording technician*: Luis Rolim (estúdio/*studio* Aroeira. Curitiba/PR)

Técnico de mixagem e masterização/*Mixing and mastering technician*: André Prodóssimo (estúdio/*studio* Villa Sonora. Curitiba/PR).

Trabalho realizado através do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PROMUS sob orientação do Prof. Dr. Paulo Sá.

Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro.

Work done through the Professional Graduate Program in Music - PROMUS with the guidance of Prof. Dr. Paulo Sá.

UFRJ School of Music. Rio de Janeiro.

Todos os direitos reservados.

All rights reserved.

Agradecimentos

Acknowledgments

A Deus pela vida.

A minha família pelo amor.

Ao amigo e professor Paulo Sá pelo apoio e orientação.

Ao amigo, professor e constante incentivador Indioneu Rodrigues por tudo.

A todos os professores, músicos e amigos que contribuíram para o desenvolvimento desta série de Estudos e que contribuem constantemente para minha formação como bandolinista.

To God for my life.

To my family for their love.

To my friend and teacher Paulo Sá for his support and guidance.

To my friend, teacher and constant supporter Indioneu Rodrigues for everything.

To all the teachers, musicians and friends who contributed to the development of this series of Studies and who are constantly contributing to my training and career as a mandolinist.

ÍNDICE

INDEX

INTRODUÇÃO / INTRODUCTION	4
SOBRE O ESTUDO 1 / ABOUT STUDY 1	5
SOBRE O ESTUDO 2 / ABOUT STUDY 2	6
SOBRE O ESTUDO 3 / ABOUT STUDY 3	7
SOBRE O ESTUDO 4 / ABOUT STUDY 4	8
SOBRE O ESTUDO 5 / ABOUT STUDY 5.....	9
SOBRE O ESTUDO 6 / ABOUT STUDY 6	10
SOBRE O ESTUDO 7 / ABOUT STUDY 7.....	11
SOBRE O ESTUDO 8 / ABOUT STUDY 8	12
SOBRE O ESTUDO 9 / ABOUT STUDY 9	13
SOBRE O ESTUDO 10 / ABOUT STUDY 10	14
ESTUDO 1 / STUDY 1	15
ESTUDO 2 / STUDY 2	17
ESTUDO 3 / STUDY 3	19
ESTUDO 4 / STUDY 4	21
ESTUDO 5 / STUDY 5	25
ESTUDO 6 / STUDY 6	27
ESTUDO 7 / STUDY 7.....	29
ESTUDO 8 / STUDY 8	31
ESTUDO 9 / STUDY 9	33
ESTUDO 10 / STUDY 10	37

Introdução

Introduction

Esta série de dez Estudos foi desenvolvida com o intuito de aprimorar algumas particularidades técnicas do bandolim, como a palhetada, a digitação, o *tremolo*, entre outras. O maior desafio deste trabalho foi apresentar Estudos que equilibram a busca desse aprimoramento técnico instrumental e a liberdade da expressão artística, além de contribuir para a ampliação do repertório para o bandolim solo no Brasil.

A prática do repertório do Choro foi a principal fonte de inspiração no processo de elaboração deste trabalho. Vale a pena destacar que esse repertório tem incorporado ao longo dos anos diversos ritmos brasileiros como o Samba, o Baião, a Valsa, o Maxixe, entre outros, desenvolvidos a partir de elementos da música europeia e africana. Entretanto, alguns Estudos contêm elementos musicais provenientes de outras fontes, como é o caso do Estudo 5, embasado na célula rítmica do Merengue venezuelano.

Por fim, embora o caráter didático seja implícito, a organização proposta não configura um método de bandolim, nem segue uma ordem técnico-progressiva. Mesmo assim, para auxiliar a análise e a compreensão dos Estudos, serão apresentadas algumas características individuais de cada peça, tendo como foco principal sua interpretação.

This series of ten Studies was developed in order to improve some technical characteristics of the mandolin, such as picking, fingering, tremolo, among others. The biggest challenge of this work was to present studies that balance the search for this instrumental technical improvement and the freedom of artistic expression, besides contributing to the expansion of the repertoire for mandolin in Brazil.

The practice of Choro repertoire was the main source of inspiration of this work. It is worth noting that this repertoire has incorporated several Brazilian rhythms over the years, such as Samba, Baião, Waltz, Maxixe, among others, mostly developed from elements of European and African music. However, some of these Studies contain musical elements from other sources, such as the Study 5, based on the Venezuelan merengue clave.

Finally, although an overall didactic character may be sensed, it not implies that the proposed organization of this series follows a close technical-progressive order. Even so, some individual characteristics and interpretative aspects of each piece will be shortly presented, in a complementary way, as follows.

Sobre o Estudo 1

About Study 1

O Estudo 1 tem como objetivo principal explorar a técnica da ligadura entre notas diferentes. Essa técnica pode ser usada como um elemento interpretativo, na exploração de articulações melódicas e efeitos sonoros, e também para facilitar a execução de frases rápidas.

A primeira parte desse Estudo, um Choro lento, explora ligaduras principalmente como elementos de interpretação, que podem ser tocadas de maneira mais flexível, em tempo *rubato*, tanto no sentido da duração individual das notas quanto ao andamento. Essa parte também explora o uso de acordes, nos quais a melodia figura sempre na nota mais aguda. Na segunda parte, escrita em compasso ternário e de andamento mais rápido, as ligaduras exigem uma maior precisão rítmica.

Sugiro que em ambas as partes as ligaduras sejam tocadas com a palhetada sempre para baixo.

The Study 1 explores the legato technique which can be used both as a means of creating melodic articulations and sound effects, or allowing the performance of quick melodic phrases.

The first part of this Study is a slow-paced Choro and explores articulative means and interpretative matters proposed by series of ascendant legatos. These ones may be played in a flexible way, in rubato time, both in terms of their duration and pace. This part also explores the use of melody-chords, that is, whose position is defined by the melodic element which is always presented as the higher note in context. In the second part, written in triple meter and faster tempo, the performance of legatos require greater rhythmic precision.

It is my suggestion that the legatos in this piece be generally played using the pick downwards.

Sobre o Estudo 2

About Study 2

O Estudo 2 explora alguns espelhamentos temáticos e suas partes são menos contrastantes. Ele é essencialmente melódico e foi pensado com o objetivo de explorar a fusão de melodia e acompanhamento. A palhetada é também bastante exigida, envolvendo muitos saltos principalmente nos momentos de maior independência entre as vozes.

The two sections of this Study are less contrasting. It is essentially melodic, explores some thematic mirrorings and was composed having in mind mostly the functional fusion of pure melodic and accompaniment elements, so that both be presented in one single flow. The pick usage is also very demanding, involving many jumps especially in the moments of greater independence between the voices.

Sobre o Estudo 3

About Study 3

O Estudo 3 teve como fonte de inspiração ritmos como o Maxixe e o Tango Brasileiro. Ele explora grandes saltos melódicos, que, em muitos casos, representam grande dificuldade tanto para a palhetada quanto para a digitação.

A melodia desse Estudo compreende uma grande extensão do instrumento e foi desenvolvida com uma estrutura de pergunta e resposta, sugerindo duas vozes ou dois instrumentos conversando.

Alguns saltos mais extensos foram pensados propositalmente de maneira a evitar-se o artifício da corda solta e promover, além do aperfeiçoamento de agilidade e de controle da mão, o domínio das distâncias no braço do bandolim.

The Study 3 was inspired by rhythms such as the Maxixe and the Brazilian Tango. It explores ample melodic jumps, which in many cases pose great difficulty for both the pick and fingering usages.

The melody of this Study comprises a large extension of the instrument and was developed having in mind the exploration of calling and answering polyphonic relationships, suggesting a dialogue between two instruments.

Some larger jumps were purposely designed in order to avoid the use of open strings and to promote the perfecting of the overall agility and the control of mandolin neck distances.

Sobre o Estudo 4

About Study 4

Esse Estudo, composto de uma única parte, tem por objetivo exercitar o *tremolo*, um efeito muito utilizado em instrumentos de corda e um dos mais característicos do bandolim.

Ele explora a técnica *duo style*, em que a melodia principal é tocada com o *tremolo* em simultaneidade a notas graves sustentadas, que servem tanto como base harmônica quanto rítmica. No *duo style*, é importante que as duas vozes soem independentes e que a duração das notas graves seja mantida integralmente. Neste caso, que elas soem como semínimas, evitando-se o som *stacatto*.

Além de exercitar a resistência física do executante para manter o *tremolo* constante e não esbarrar a palheta nas outras cordas, esse Estudo também exige grande abertura dos dedos na digitação.

This Study is formed by a single part, and was thought to exercise the tremolo technique, which is widely used in string instruments and one of the most idiomatic techniques of mandolin.

This Study explores the duo style tremolo technique, in which the main melody is played in tremolo in a higher register and simultaneously to sustained lower notes, which serve both as harmonic and rhythmic grounds. It is important that in duo style the two voices be sounded independently, and that the duration of the lower notes be maintained fully. In this case, they must sound integrally as quarter notes, in a way of avoiding the stacatto effect.

In addition to exercising the performer's physical endurance in keeping a steady tremolo pace and the avoidance of bumping the pick off strings, this Study also requires the use of larger finger openings.

Sobre o Estudo 5

About Study 5

Esse Estudo explora a clave rítmica do Merengue venezuelano, que é normalmente escrita em compasso 5/8. Apesar de essa fórmula de compasso ser pouco usada dentro do repertório da música popular brasileira, há forte semelhança melódica e harmônica entre o Merengue e o Choro.

A melodia trabalha uma grande extensão do instrumento e muitos saltos. O uso constante de arpejos possibilita que a melodia seja apresentada de maneira autônoma simultaneamente aos caminhos harmônicos.

Ao longo de todo o Estudo há sugestões de acentos melódicos, que enfatizam o ritmo e dão mais movimento à melodia. Além disso, por se tratar de um compasso ímpar, o sentido da palhetada deve ser atentamente observado, e em alguns momentos é necessário repetir uma palhetada para baixo ou para cima.

This Study explores the clave of Venezuelan Merengue, which is usually written in 5/8 metre. Although this time signature is of little use in Brazilian popular music repertoire, there is a strong melodic and harmonic resemblance between Merengue and Choro styles.

The melody here works a great length of the instrument and explores many jumps. The constant use of arpeggios enables the melody to be presented autonomously through the general harmonic structure.

Throughout the Study 5 there are suggestions of melodic accents, which emphasize the overall rhythmic design and impulse of the melody. Moreover, being the metre based on five beats, the direction of the pick must be carefully observed, and at times to repeat a pick down or up, as necessary.

Sobre o Estudo 6

About Study 6

Assim como o Estudo 1, o Estudo 6 também explora a execução simultânea de melodia e acompanhamento de maneira que a nota mais aguda do acorde represente sempre uma função melódica.

Esse tipo de composição representa um desafio técnico para o bandolim, tendo em vista que todas as notas constituintes da melodia e do acompanhamento devem ser executadas apenas com a palheta.

É importante observar as durações das notas com exatidão a fim de preservar a sensação de independência entre melodia e acompanhamento. O andamento, entretanto, pode ser mais flexível, admitindo *rubatos*, com o intuito de valorizar a expressividade do fraseado.

Alguns acordes exigem uma maior elasticidade dos dedos, por isso a adaptação do ângulo da mão pode contribuir para a boa execução.

As in the Study 1, the Study 6 also explores melody-chords.

This type of composition is technically challenging for the mandolin, as both melody and accompaniment must be played using a single pick.

It is important here that the durations of the notes be observed accurately in order to preserve the sense of independence between melody and accompaniment. The general pace, however, can be more flexible, admitting rubatos that may add value into the phrasing expressiveness.

In addition to that, one may also observe that some chords in this Study require a greater fingering openness. So, adapting the angle of the hand that form the chords may contribute to a better performance.

Sobre o Estudo 7

About Study 7

O Estudo 7 aborda o tom de mi maior, que é pouco explorado dentro do repertório brasileiro para bandolim.

A primeira parte desse Estudo foi escrita com base no ritmo de Samba em 7/8, que também é pouco comum na música popular brasileira. A segunda parte, escrita em 7/16, tem caráter mais vertical, e é ritmicamente contrastante em relação a primeira.

Os arpejos na primeira parte foram criados de tal maneira a favorecer o exercício da elasticidade dos dedos, destacando principalmente a abertura do dedo 4 ao evitar o uso de cordas soltas.

The Study 7 addresses the E major tonality, which is little explored in the Brazilian mandolin repertoire.

Its first part was written based on the rhythm of Samba, but in 7/8 metre, which is also uncommon in Brazilian popular music. The second part, written in 7/16 metre, is rhythmically contrasting and has a more vertical character in relation to the first one.

The arpeggios in the first part of the piece were created in such a way as to favor the development of fingering openness, mostly the openness of finger 4, by avoiding the use of open strings.

Sobre o Estudo 8

About Study 8

O Estudo 8 é uma Valsa de caráter virtuosístico. Ele foi desenvolvido a partir de um exercício de arpejos, no qual cada nota da tríade ou téttrade é antecedida por um semitom. Esse procedimento é muito comum no fraseado melódico do Choro, especialmente em passagens contendo arpejos.

Para que esse Estudo se tornasse mais completo e desafiador, busquei explorar toda a extensão do bandolim, incluindo alguns saltos melódicos que exercitam a agilidade e o domínio das distâncias no braço do instrumento.

Apesar de a tonalidade de mi menor possibilitar o uso de muitas cordas soltas, um dos objetivos desse Estudo é tocá-las o mínimo possível, privilegiando-se a digitação em cordas presas.

Devido ao andamento mais acelerado, sugiro que a palhetada seja alternada do início ao fim.

The Study 8 is a Waltz of virtuosic character. It was based on an arpeggio exercise, in which each note forming the chords is preceded by a chromatic melodic apogiatura. This procedure is very common in the melodic phrasing of Choro, especially in passages containing arpeggios.

To make it a more complete and challenging Study, I sought to explore the full extent of the mandolin neck, including some specific melodic jumps that exercise the mastery of its distances and positions in contexts in which a greater agility is necessary.

Although the E minor tonality allows for the use of many open strings, one of the main objectives of this Study is to avoid them as much as possible.

Considering the faster tempo and pace, as proposed, I suggest that the pick must be used in an alternate way during the whole piece from the start.

Sobre o Estudo 9

About Study 9

Esse Estudo foi desenvolvido a partir da célula rítmica do Baião, que pode ser observada já nos primeiros compassos.

Durante quase toda a peça, simultaneamente a melodia principal, mantém-se um pedal na corda sol, que pode também ser entendido como um *tremolo* que desempenha função harmônica e rítmica, pois é a nota fundamental da tonalidade ao mesmo tempo que preenche os espaços entre as frases melódicas.

As duas vozes, pedal e melodia principal, devem soar de maneira independente. Além de exigir bastante da palhetada devido aos saltos constantes entre as cordas, isso exercita quesitos fundamentais para o instrumentista, como precisão e resistência física.

This Study was developed on the clave of Baião, which can be observed from the start, in the first measures of the piece.

Throughout most of the piece, a pedal is kept in the G string simultaneously to the main melody. Being it a key note while filling as well the spaces between the melodic phrases, this pedal may be also understood as a sort of tremolo that unites both harmonic and rhythmic functions.

Pedal and main melody, must sound independently. The constant jumps between the strings demands a lot of work of the pick. This exercises both precision and physical endurance, which are some grounding requirements for any instrumentalist.

Sobre o Estudo 10

About Study 10

Durante o processo de elaboração do Estudo 10, compositores como Villa-Lobos e Bach, assim como a sonoridade dos ritmos afro-brasileiros, estiveram presentes em meu imaginário.

Do ponto de vista técnico, a motivação para o desenvolvimento dessa peça foi o exercício da palhetada alternada, sobretudo, por meio de arpejos.

Na segunda parte, a partir do compasso 41, os arpejos devem ser executados com os acordes montados, ou seja, mantendo-se as notas soando o máximo possível, e em contraste com a primeira parte.

Esse Estudo exige resistência e precisão do executante na manutenção do andamento, que deve ser desafiador.

During the elaboration of Study 10, composers such as Villa-Lobos and Bach, as well as the sound of Afro-Brazilian rhythms, were present in my imagination.

From an applied technical point of view, the main motivation for the development of this piece was to exercise the alternation of the pick, especially in the context of sequences of arpeggios.

Contrasting to the first part of this Study, the arpeggios of the second one, starting from measure 41, must be performed with the chords well positioned and steady, that is, keeping the notes sounding as much as possible,

This Study requires physical endurance and accuracy so that the pace of the music be kept in a challenging way.

Estudo 1

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 50$

Am7(9) A7 Dm7(11) Bm7(b5) E7(b13) E7

5 Am Bb7, Dm7(9) G7 C⁶ B7 Em B7

9 E7(b9) E7 Am7(9) A7 Dm7(11) Bm7(b5) E7(b13) E7

13 A7 Dm7(9) E7(b9) Am7(11) F7 B⁶9 E7

17 Am Am $\text{♩} = 190$ Am Bm7

mp accel.

21 Am Bm7 Am Bm7

mf a tempo

25 Am Bm7 Am E7

29 Am E7 Am E7

Estudo 1

33 *Am* *E7* *Am* *E7*

37 *Am* *E7* *Am* *Bm7*

41 *Am* *Bm7* *Am* *A7*

45 *Dm* *G7* *C* *F7*

49 *Bb* *E7* *A7* *Dm*

53 *Am* *E7* *Am* *Bm7*

57 *Am* *Bm7* *Am* *Bm7*

61 *Am* *Bm7* *Am* *Bm7*

65 *Am* *Bm7* *Am*

69

rit.

accel.

p

The image shows a musical score for 'Estudo 1' in treble clef. The score consists of ten staves of music, each with a measure number and chord symbols above it. The chords are: Am, E7, Am, E7 (measures 33-36); Am, E7, Am, Bm7 (measures 37-40); Am, Bm7, Am, A7 (measures 41-44); Dm, G7, C, F7 (measures 45-48); Bb, E7, A7, Dm (measures 49-52); Am, E7, Am, Bm7 (measures 53-56); Am, Bm7, Am, Bm7 (measures 57-60); Am, Bm7, Am, Bm7 (measures 61-64); Am, Bm7, Am (measures 65-68); and a final staff (measures 69-72) with a 4-measure rest, a 4-measure run, and a final note marked 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings (rit., accel., p). Fingering numbers (1, 2, 4) are indicated for certain notes.

Estudo 2

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 62$

F G7 C7

5 F C7 F A7 Dm E7 Am E7

9 Am C7 F G7

12 C7 F7 Bb Bbm Am D7

16 G7(9) Gb7(9) F C7 F A7 Dm

20 Eb A7 Dm A7 Dm E7

24 Am F7 Bb E7 A7 Dm

p cresc. *mf* *mf*

Estudo 2

28 E_b $A7$ $A_m7(b5)$ $D7(b9)$ G_m $E_m7(b5)$

32 D_m B_b7 E_b $A7$ D_m $A7$ D_m $C7$

\emptyset F

D.S. al Coda

p

Detailed description: The image shows a musical score for 'Estudo 2' in B-flat major. It consists of three systems of music. The first system (measures 28-31) features a melodic line with slurs and sixteenth-note runs, and a bass line with chords and sixteenth-note accompaniment. Chords are labeled as Eb, A7, Am7(b5), D7(b9), Gm, and Em7(b5). The second system (measures 32-35) continues the melodic and bass lines, with chords Dm, Bb7, Eb, A7, Dm, A7, Dm, and C7. It includes first and second endings. The third system (measures 36-37) begins with a Coda symbol and a forte (F) dynamic, followed by a melodic flourish and a piano (p) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Estudo 3

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 84$

6

10

14

18

22

26

30

Chords: G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, E7, A7, Dm, Bm7(b5), Am, Em, B7, Em, G7, C, C7, F, F#p, C, A7, Dm, G7, C, C, E7, Am, Em7(b5), A7, Dm, G7, C, B7.

Fingerings: 1 1, 1 1, 1 0 3 2, 2, 2 3 0, 1.

Technical markings: >, slurs, repeat sign with first and second endings.

Estudo 3

34 *E7* *p cresc.* *A7* *f* *D7* *p cresc.* *G7* *f*

38 *C7* *p cresc.* *F7* *f* *B^b9* *E7*

42 1. *Am* 2. *Am* *D.S. al Coda* *C* *A7*

46 *Dm* *G7* *C* *A7* *Dm* *G7* *C*

50 *G7* *C* *G7* *C*

54 *G7* *C* *G7* *C*

Detailed description of the musical score: The score is for a single melodic line in treble clef. It consists of six systems of music. The first system (measures 34-37) features chords E7, A7, D7, and G7. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with crescendos. The second system (measures 38-41) features chords C7, F7, Bb9, and E7. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The third system (measures 42-45) features two first endings for Am, followed by a double bar line and the instruction 'D.S. al Coda', and then a Coda section with chords C and A7. The fourth system (measures 46-49) features chords Dm, G7, C, and A7. The fifth system (measures 50-53) features chords G7 and C. The sixth system (measures 54-57) features chords G7 and C. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Estudo 4

Daniel Migliavacca

♩=115

D_m

A7(b13) *A7*

E^b7_M

F⁶₉ *F*

G_m

D_m

E7

A7

3

4

5

7

9

11

13

15

Estudo 4

17 *Am7(b5)* *D7(b9)*

19 *Gm*

21 *Em7(b5)*

23 *A7* 4

25 *Am7(b5)* *D7(b5)*

27 *Gm*

29 *E7* *A7*

rit.

Estudo 4

The image shows three systems of musical notation for 'Estudo 4'. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first system starts at measure 31 with a *Dm* chord and a first ending bracket. The second system starts at measure 33 with a *Bb* chord and a second ending bracket, followed by a *Dm* chord. The third system starts at measure 35 with an *E7* chord, followed by an *A7sus* chord, and ends with a *Dm* chord. Dynamics include *a tempo*, *rit.*, and *p*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

31 *Dm*
1
a tempo

33 *Bb* *Dm*
2
a tempo

35 *E7* *A7sus* *Dm*
rit. *p*



Estudo 5

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 360$

Chords: Cm, D7, Db7, Cm, G7(b9), Cm, D7, Db7, Cm, G7(b9), Cm, D7, Db7, Cm, D7, G7, Cm, Bb7, Eb, Ab7, D7, G7, C, B, D7, G7, Cm, Bb7, Cm, D7, G7, Cm, Bb7, Eb, C7, Fm, D7, Gm, Eb7, Ab7, D7, G7, Cm, Cm, D7, G7, Cm, G7, Cm, Cm, D7, G7, Cm, Cm, G7, Cm.

Measure numbers: 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41.

Estudo 5

46 *D \flat* *D* *G7(9)sus* *E7(9)sus*

51 *D \flat 7(9)sus* *G7(\flat 9)* *C $_m$* *D \flat* *C $_m$*

56 *G7* *C $_m$* *D \flat* *D*

61 *D \flat* *C* *B* *B \flat* *A* *G7* *C $_m$* *D.S. al Coda*

66 *C $_m$* *D7* *D \flat 7* *C $_m$* *G7(\flat 9)*

71 *C $_m$* *D7* *D \flat 7* *C $_m$* *G7(\flat 9)* *C $_m$* *f*

The musical score consists of six staves of music in G minor. The first staff (measures 46-50) features chords *D \flat* , *D*, *G7(9)sus*, and *E7(9)sus*. The second staff (measures 51-55) features *D \flat 7(9)sus*, *G7(\flat 9)*, *C $_m$* , *D \flat* , and *C $_m$* . The third staff (measures 56-60) features *G7*, *C $_m$* , *D \flat* , and *D*. The fourth staff (measures 61-65) features *D \flat* , *C*, *B*, *B \flat* , *A*, *G7*, and *C $_m$* , ending with a double bar line and the instruction *D.S. al Coda*. The fifth staff (measures 66-70) features *C $_m$* , *D7*, *D \flat 7*, *C $_m$* , and *G7(\flat 9)*. The sixth staff (measures 71-75) features *C $_m$* , *D7*, *D \flat 7*, *C $_m$* , *G7(\flat 9)*, and *C $_m$* , concluding with a forte (*f*) dynamic marking.

Estudo 6

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 50$

S D_9^6 D° $D7M$ $B7(9)$ G_9^6 $Gm9$ D_9^6

mf

6 $F\#7(b9)$ A° $Bm7$ $F\#m$ $C\#7$ $A7$

10 D $B\flat$ D C D $D7$ $G\#m7(b5)$

14 $Gm6$ D $D7$ $E7$ $Gm6$ \emptyset D

18 $Dm9$ $D7(9)$ Gm $A7$ $Am7(b5)$ $D7(b9)$ $Gm9$ $Gm7$

22 $B\flat m$ $C7(9)$ $F7M$ $E7$ $A7$ $A7(b9)$

26 $Dm9$ $D7(9)$ Gm $A7$ Cm $F7$ $B\flat 7M$

2 2 3

Estudo 6

30

*B*_bm *E*_b7 *A*_b7M *A*7 *A*7(*b*13) *D*_m

3 4 2 2 3 4

⊕ *D*

D.S. al Coda

rit.

Estudo 7

Daniel Migliavacca

♩=340

Chords: B7, E, G#7, C#m, D#7, G#m, F#7, B7, B7, E, E7, A, Am, E, F#7, F7, E, Em, B7, Em, Am, D7, G, Am, E7, Am, A#°, C#°, B7, Am, D7, G, Gm, C7, F, B, B7, E, G#7, C#m, D7, G#

Dynamics: *f*, *f*, *p* cresc.

Estudo 7

The musical score for 'Estudo 7' is presented in three systems. The first system (measures 25-27) features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 7/8 time signature. It includes a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). Dynamics include *p cresc.* and the instruction *D.S. al Coda*. The second system (measures 28-29) continues the melodic line with chords *F#7*, *F7*, *E*, *F#7*, *F7*, and *E*. The third system (measures 30-31) concludes the piece with chords *F#7*, *F7*, and *E*, ending with a fermata.

Estudo 8

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 200$

Em

Am

B7 Em

E7 Am

Em

F#7 B7 Em

E

Estudo 8

37

41 *F#m*

45 *B7*

49 *E*

53 *E7*

57 *A* *Am*

61 *E* *F#7* *B7*

65 *E* *D.S. al Coda*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 37-40) features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with slurs and accents. The second staff (measures 41-44) includes a chord change to F#m and a melodic line with slurs and accents. The third staff (measures 45-48) includes a chord change to B7 and a melodic line with slurs and accents. The fourth staff (measures 49-52) includes a chord change to E and a melodic line with slurs and accents. The fifth staff (measures 53-56) includes a chord change to E7 and a melodic line with slurs and accents. The sixth staff (measures 57-60) includes chord changes to A and Am and a melodic line with slurs and accents. The seventh staff (measures 61-64) includes chord changes to E, F#7, and B7 and a melodic line with slurs and accents. The eighth staff (measures 65-68) includes a chord change to E and a melodic line with slurs and accents, ending with a double bar line and a Coda symbol.

Estudo 9

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 105$

1 3 3 2 3 2 3 1 3

5 0 1 2

9

13 6 6

17 6 6 *f*

21 *mf* 3

25 2 1 3

Estudo 9

29

33

37

41

45

49

53

p

mp

mf

f

V

2 3

2 3

2 3

2 3

2 3

3

Detailed description: The image shows a page of musical notation for 'Estudo 9'. It consists of seven systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 29-32) features a melody with quarter and eighth notes and a bass line with eighth-note patterns. The second system (measures 33-36) continues the melody and bass line. The third system (measures 37-40) introduces a dynamic marking of *p* (piano) and includes a fermata over measures 37-38 with fingerings 2 and 3. The fourth system (measures 41-44) has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and includes a fermata over measures 41-42 with fingerings 2 and 3. The fifth system (measures 45-48) has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a fermata over measures 45-46 with a fingering of 2. The sixth system (measures 49-52) has a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata over measures 49-50 with a fingering of 2. The seventh system (measures 53-56) has a dynamic marking of *f* and includes a fermata over measures 53-54 with a fingering of 3. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Estudo 9

57 *p cresc.* *f*

61 *mf*

65 *mp cresc.*

69 *f*

73 *rit.* *accel.*

77 *accel.*

81 *f*

85

Estudo 9

89

p cresc.

93

f *mf*

97

6

101

6

104

mp *mf*

108

f *ff*

112

Estudo 10

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 175$
Gm

mf

5 D7

9 G7

13 Cm

17 D7 Gm

21 A7 D7

25 G7 C7

29 F B \flat E \flat A \flat D7

The score is written on a single treble clef staff in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as quarter note = 175. The piece begins with a Gm chord and a dynamic marking of *mf*. The melody is characterized by slurs and various fingerings (4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 3, 3, 3, 3). Chord changes are indicated above the staff at measures 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29. The piece concludes with a final D7 chord.

Estudo 10

33 Cm C#o Gm Eb

37 Ab D7 Gm

41 Gm Cm6

45 D7(b9) Gm

49 G7 Cm

53 A7 D7

57 C7sus C7

61 B7sus B7

The musical score consists of a single melodic line on a treble clef staff. It is divided into measures grouped by bar lines. Chords are indicated above the staff, and some measures include fingerings (e.g., 2, 3, 4) or accents (>). The key signature has two flats (Bb and Eb). The piece concludes with a double bar line at the end of the final measure.

Estudo 10

65 *E7* *p.* *E_b7* *p.* *D7* *p.*

69 *Gm* *D7* *Gm* *Cm* *A7* *mp*

73 *D7* *mf* *Gm* *f*

77 \emptyset \emptyset *E_b* *D.S. al Coda*

81 *Gm* *A7*

85 *D7* *A7* *D7* *A7* *mp* *mf*

89 *D7* *Gm* *f*