

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

VINICIUS FRATE PARANHOS

O CONTRABAIXO BRASILEIRO

Um álbum-panorama

Rio de Janeiro

2020

Vinicius Frate Paranhos

O CONTRABAIXO BRASILEIRO

Um Álbum-Panorama

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

Orientador: Prof. Dr. André Luiz de Campello Duarte Cardoso

Rio de Janeiro

2020

CIP - Catalogação na Publicação

fcontr
abaixo
brasi
leiroc

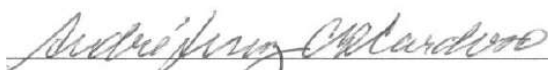
frate, Vinicius
o contrabaixo brasileiro - um álbum panorama /
Vinicius frate. -- Rio de Janeiro, 2020.
110 f.
Orientador: André Cardoso.
Coorientador: Guedes Daniel.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação em Música, 2020.
1. Contrabaixo. 2. musica brasileira. 3.
gravação. I. Cardoso, André, orient. II. Daniel,
Guedes, coorient. III. Título.

Vinicius Frate Paranhos

O CONTRABAIXO BRASILEIRO: um álbum-panorama

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Defesa apresentada de forma remota, conforme Resolução CEPG 02/2020.

Aprovada em 18 de agosto de 2020



Prof. Dr. André Luiz de Campello Duarte – PROMUS – UFRJ



Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos – PROMUS - UFRJ



Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira - UFMG



Produto Artístico:

[O contrabaixo brasileiro](#)

[Um Álbum Panorama](#)

Este trabalho é dedicado a Sandrino Santoro, pilar fundamental da escola de contrabaixo brasileira. Mestre e amigo que mudou a minha história e de tantas outras pessoas dividindo e espalhando música e amor. E que, com especial generosidade, abriu para mim o mundo do contrabaixo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. André Cardoso sua orientação precisa e profunda em suas análises, por sua pesquisa histórica fundamental para este trabalho.

Aos colaboradores que com sua arte deram vida a esse álbum musical: Stefano Bravo, Sanderson Cortez, Sandrino Santoro, Maestro Leonardo David e Músicos da Orquestra Sinfônica da UFRJ, Ramon Feitosa e Músicos da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa.

Ao *luthier* Andrea Spada que construiu um contrabaixo especialmente para este projeto.

A Caio Cesar Loures por todo o suporte e expertise técnico compartilhado durante os processos de gravação.

Aos meus mestres Ronal Silveira, Cláudio Alves e Massimo Giorgi, pessoas fundamentais na minha caminhada.

À minha companheira Anna Luna Palatnic pelo projeto gráfico.

Agradeço aos meus pais Dilea Frate e Vitor Cezar Paranhos por sempre terem apoiado e incentivado a continuar crescendo como músico.

RESUMO

PARANHOS, Vinicius Frate. **O Contrabaixo Brasileiro – Um Álbum Panorama**. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

O projeto “O Contrabaixo Brasileiro – Um Álbum Panorama” pretende produzir um registro fonográfico de peças brasileiras escritas originalmente para o contrabaixo solista. Através de um álbum sonoro e um texto sobre a gênese de cada obra, apresenta-se o contrabaixo em duas vertentes: solista e camerista. Com músicas de José Nunes, Miguez, Gnattali, Santoro, Mahle, Villani-Côrtes, Ficarelli e Aguiar, este trabalho procura valorizar a produção de compositores brasileiros que dentro de um período de 174 anos, de 1838 a 2012, compuseram para o contrabaixo para assim lançar luz sobre esta parte pouco conhecida da música brasileira.

Palavras-chave: Música brasileira, contrabaixo, gravação.

ABSTRACT

PARANHOS, Vinicius Frate. **The Brazilian Double Bass - A Panorama Album**. Rio de Janeiro, 2020. Dissertation (Master in Music). School of Music, Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

The project “The Brazilian Double Bass - A Panorama Album” intends to produce a phonographic record of Brazilian pieces originally written for the soloist double bass. Through a sound album and a text about the genesis of each work, the double bass is presented in two modes: soloist and chamber instrument. With music by José Nunes, Miguez, Gnattali, Santoro, Mahle, Villani-Côrtes, Ficarelli and Aguiar, this work seeks to highlight the production of Brazilian composers who within a period of 174 years, from 1838 to 2012, composed music for the double bass, and as a result it attempts to shed a light on this little-known part of Brazilian music.

Keywords: Brazilian music, classical double-bass, recording

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	DEBRET, Jean Baptiste. A coroação de D. Pedro I do Brasil. Rio de Janeiro. 1826 Fonte: http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21572-coroacao-dom-pedro . (Acessado em 15/5/2019).....	14
Figura 2	DEBRET, Jean Baptiste. A coroação de D. Pedro I do Brasil (Detalhe). Rio de Janeiro. 1826. Fonte: http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21572-coroacao-dom-pedro . Acessado em 15/5/2019	15
Figura 3	Foto de Leopoldo Miguez. Fonte: https://musicabrasilis.org.br/compositores/leopoldo-miguez . Acessado em 19/10/2018.....	17
Figura 4	Antonio Leopardi e Arnaldo Estrella. Fonte: Revista da Semana de 13 de agosto de 1938. Cópia do original cedida por André Cardoso.....	18
Figura 5	Frente do Programa-convite do concerto de estréia da orquestração de 1982. Foto do original. Fonte: SANTORO, Sandrino. Rio de Janeiro. 2020.....	19
Figura 6	Verso do Programa-convite do concerto de estréia da orquestração de 1982. Fonte: SANTORO, Sandrino. Rio de Janeiro 2020.....	19
Figura 7	Foto de Claudio Santoro. Fonte: http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/image.html . Acessado em 31/7/2018.....	21
Figura 8	Villani-Côrtes ao seu piano. Fonte: o Compositor. São Paulo. 2018.....	23
Figura 9	VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. <i>Praeludius Omnibus</i> , Compassos 35 e 36 Fonte: o Compositor, 2018.....	25
Figura 10	Gravação com Stefano Bravo ao piano. Salão Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro. 8/7/2018 Fonte: LOURES, Caio César.....	27
Figura 11	Concerto com a OSUFRJ e Leonardo David. Foto: COSTA, Nadejda. Fonte: https://musica.ufrj.br/ Rio de Janeiro. 15/05/2019.....	30
Figura 12	Concerto com a Orquestra Sinfonica de Barra Mansa. Fonte: ROCHA Thiago. Barra Mansa. 28/05/2019.....	31
Figura 13	Gravando os <i>Dois Estudos</i> de Mario Ficcarelli com Sandrino Santoro no estúdio Visom Digital. Fonte: LOURES, Caio César. Rio de Janeiro, 6/09/2019.....	33
Figura 14	Gravando as <i>Lições</i> de Lino no Estúdio Guidon. Fonte: o Autor. São Paulo. 2/12/2019.....	34

Figura 15	Contrabaixo construído especialmente para o projeto. Fonte: SPADA, Andrea. Rio de Janeiro. 2019.....	35
Figura 16	Microfone Sanken CU-55. Fonte: www.sanken-mic.com	36
Figura 17	Gráficos de frequência do microfone Sanken CU-55 a 1m de distância. Fonte: www.sanken-mic.com	37
Figura 18	Posição preferida para captação do contrabaixo com microfone cardioide. Foto: PALATNIC, Anna.....	38

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
2.	REPERTÓRIO.....	13
2.1	Lino José Nunes – duas Lições (1789-1847)	13
2.2	Leopoldo Miguez (1850-1902) /Roberto Macedo - <i>Impromptu</i> para contrabaixo e piano.....	16
2.3	Radamés Gnattali (1906-1988) – <i>Canção e Dança</i> para contrabaixo e orquestra de cordas.....	17
2.4	Claudio Santoro (1919-1989) - <i>Fantasia Sulamerica</i> para contrabaixo solo.....	21
2.5	Ernst Mahle (1929) – Duas Peças: <i>Sonatina 1975 e Concertino</i> <i>1978</i>.....	22
2.6	Edmundo Villani-Côrtes (1930)	23
2.6.1	<i>Praeludius Omnibus</i>	23
2.6.2	<i>Choron</i>	24
2.6.3	<i>Ponteio</i>	25
2.7	Mário Ficarelli (1935-2014) - <i>Dois estudos para dois Contrabaixos</i>.....	26
2.8	Ernani Aguiar (1950) – <i>Duos de Oxósse</i> para dois contrabaixos.....	26
3.	RELATOS DE EXPERIÊNCIA.....	28
3.1.1	Sessões de gravação.....	28
3.1.2	Salão Leopoldo Miguez - 8/07/2018	28
3.1.2	<i>Concerto da série Talentos na Sala Guiomar Novais</i> 24/10/2018.....	29
3.1.3	<i>Concerto com a Orquestra Sinfônica da UFRJ</i> 15/05/2019.....	30
3.1.4	<i>Concerto com a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa</i> 28/05/2019.....	31
3.1.5	<i>Estúdio Visom Digital, Rio de Janeiro,</i> 06/09/2019.....	32
3.1.6	<i>Estúdio Guidon, São Paulo,</i> 02/12/2019.....	34
3.2	Instrumentos Musicais.....	35

3.3	Instrumentos de gravação.....	35
3.4	Encontrando os microfones e as posições ideais para captar o contrabaixo	36
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
5.	COLABORADORES.....	41
	REFERÊNCIAS.....	44
	Anexo 1 Análise comparativa dos repertórios de orquestras entre Brasil e Itália.....	48
	Anexo II Entrevista com Edmundo Villani Côrtes.....	57
	Anexo III Entrevista com Ernani Aguiar.....	63
	Anexo IV Entrevista com Ernst Mahle.....	65
	Anexo V Entrevista com Sandrino Santoro.....	67
	Anexo VI Radamés Gnattali <i>Canção e Dança para contrabaixo e cordas</i> 1ª edição, por André Cardoso.....	71
	Anexo VI Projeto gráfico para álbum.....	106
	Lista de QR Codes.....	109

1.INTRODUÇÃO:

Nosso país foi pródigo em produzir música original para o contrabaixo como instrumento solista. Esta história começa a ser escrita em 1838 com as Lições de Lino José Nunes, primeiras composições brasileiras hoje conhecidas para o instrumento, e se amplia consideravelmente durante o século XX. Com o desenvolvimento da técnica do contrabaixo no país e no mundo, impulsionado pela invenção das cordas sintéticas de aço na década de 1930¹ e a chegada de renomados professores imigrantes europeus, como o russo Wasili Eremeev e o italiano Antonio Leopardi, ambos professores da Escola Nacional de Música,² foram formadas várias gerações de contrabaixistas com cada vez melhores níveis de performance que por sua vez estimularam vários compositores a explorar a sonoridade peculiar do contrabaixo e produzir cada vez mais obras originais.

O último catálogo publicado de composições brasileiras originais para o contrabaixo solista, pesquisa da contrabaixista e professora da UFG Sonia Ray, havia identificado até então 136 obras com esse perfil entre solos (19), peças com piano (61), música de câmara (44) e peças para contrabaixo e orquestra (12). Do total, somente 21 são transcrições, e as 116 restantes, peças originais.³

A ideia deste trabalho foi concebida após a constatação de que não há registros fonográficos profissionais da maior parte desse repertório acessível ao ouvinte, estudante ou pesquisador. A maioria das peças propostas neste trabalho, quando encontradas, são acessíveis somente através do site “<https://www.youtube.com>”, sendo em sua maioria gravações amadoras e execuções ao vivo, o que muitas vezes não nos permite ter uma referência sonora precisa dessas obras. E por que existem tão poucos registros desse repertório?

Na minha experiência como estudante e intérprete entre Brasil e Itália, sempre notei grande desconexão entre o meio musical erudito, sua cultura local e o contexto histórico no qual está inserido. Se analisarmos o repertório das principais orquestras sinfônicas e de ópera do Brasil e da Itália durante os anos de 2018 e 2019, percebemos um ponto comum que caracteriza os dois meios musicais: apresenta-se pouca música contemporânea e nacional.⁴

¹ BRUN, Paul A New History of the Double Bass, pg. 212-213

² Fundada como Conservatório de Música em 1848, transformou-se no Instituto Nacional de Música em 1890 e é hoje a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

³ RAY, Sônia. (2006, p.100-111)

⁴ Ver Anexo I

Ciente desta lacuna, creio que seja importante inserir a própria produção artística na realidade local contribuindo assim não somente com satisfação pessoal e do público, mas para a construção da identidade cultural da sociedade na qual me insiro.

Estudar e pesquisar mais a fundo estas obras nacionais, a maioria nunca gravada de maneira profissional, significa para mim possibilitar a mais pessoas o acesso a essa parte da nossa música. Uma pequena contribuição nesse esforço de tornar conhecido, inclusive internacionalmente, o repertório brasileiro para o contrabaixo.

Muitos estudantes de música no Brasil enxergam o próprio país como um lugar onde é impossível alcançar a excelência, pois recebem um ensino de raiz europeia e entendem a música de concerto como uma manifestação cultural identificada com essa visão. Para sairmos desse lugar comum é fundamental a valorização da cultura brasileira através da circulação de fonogramas de obras nacionais. O conhecimento da nossa história e de nossas manifestações de arte e cultura formam a base para edificar um meio musical clássico brasileiro, que, mesmo influenciado em sua origem por escolas estrangeiras, encontra nesta terra uma voz singular e bela.

2. REPERTÓRIO

A escolha das obras foi feita para percorrer o maior período de tempo histórico possível, abrangendo em panorama geral um período de 174 anos de composições brasileiras escritas para o contrabaixo. As obras mais antigas do repertório são as *Lições* de Lino José Nunes, compostas em 1838, e a mais recente é o *Ponteio* de Edmundo Villani-Côrtes, composta em 2012.

A ordem das peças neste álbum é determinada pela data de nascimento de cada compositor e não pela data de composição, para poder manter a unidade estilística de cada autor durante a escuta.

A gênese de cada obra foi usada como ponto de partida para pensar e construir a interpretação. Por isso foi importante coletar informações sobre as circunstâncias nas quais as obras foram criadas e qual finalidade eventualmente tiveram. A maior parte da pesquisa foi feita a partir de reportagens e publicações. Alguns compositores, porém, cordialmente concordaram em ceder entrevistas e dar sua própria versão sobre a origem de suas obras: Ernst Mahle respondeu às perguntas por e-mail, Ernani Aguiar por telefone e Villani-Côrtes concedeu uma entrevista filmada em sua residência em São Paulo.

2.1 Lino José Nunes (1789-1847) – *Duas lições para contrabaixo*.

Lino José Nunes foi um contrabaixista, pedagogo e compositor do Brasil Imperial. Pouco ainda se sabe sobre sua vida. Segundo BORÉM:

Lino José Nunes foi um dos músicos brasileiros mais ecléticos e inovadores até, pelo menos, a primeira metade do século XIX. Mulato, filho da escrava mineira alforriada ‘... Paula Joaquina Oliveira, parda liberta, natural de Minas Gerais, e [de] Pay incógnito. . .’ (Teixeira, 1818), Lino José foi batizado no Rio de Janeiro em 3 de maio de 1789, e faleceu em 5 de setembro de 1847”

Composto em 1838, o *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo* abriga as composições brasileiras mais antigas criadas originalmente para o contrabaixo que se tem notícia. O manuscrito incompleto de 15 páginas foi redescoberto na Biblioteca Alberto

Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ a partir do primeiro inventário realizado⁵ e posteriormente revisadas e editoradas pelo contrabaixista e pesquisador Fausto Borém.

O *methodo* é dividido em duas partes: a primeira voltada para o lado técnico, com escalas, exercícios harmônicos e exercícios melódicos preparatórios; a segunda parte são as seis *Lições*, músicas curtas em diversas tonalidades para contrabaixo solo. A sétima lição encontra-se incompleta, sugerindo uma interrupção no projeto inicial do método.

De José Nunes, conhece-se além desta obra didática, três modinhas. As modinhas eram um estilo de música muito popular na época do Brasil imperial e o fato de Nunes ter composto nesse estilo nos mostra uma íntima ligação com a música popular, comum a muitos compositores brasileiros, não só de seu tempo, como o Padre José Maurício, Marcos Portugal e Gabriel Fernandes da Trindade, que também compuseram modinhas, mas também os que viriam depois dele como por exemplo Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, César Guerra Peixe e Villani-Côrtes.

Sobre o compositor, CARDOSO discorre:

O autor da obra, Lino José Nunes, músico que viveu no Rio de Janeiro, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, estudou com o padre José Maurício Nunes Garcia no curso gratuito que o mesmo mantinha em sua residência. Como seu discípulo, ingressou no coro da Capela Real. Em 1821, oferecia-se em anúncio na imprensa carioca para “ensinar a todas as pessoas de ambos os sexos, que quiserem aprender a cantar toda a qualidade de música, e demais canções italianas e modinhas portuguesas, tudo com acompanhamento de viola” Ayres de Andrade informa que em 1824 foi nomeado contrabaixista da Capela Imperial com salário de 200 mil réis por ano. Um documento datado de 15 de novembro de 1842, de Monsenhor Fidalgo, inspetor da Capela Imperial, informa que “Lino José Nunes serve desde 1825”, o que pode representar uma diferença de tempo entre o ato de nomeação e a efetiva entrada em exercício.⁶



Fig. 1 Jean-Baptiste Debret: *Coroação de D. Pedro I*. Rio de Janeiro, 1826. Atual Igreja de Nossa Senhora do Carmo, da Antiga Sé e Capela Real na época do Império.
Fonte: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21572-coroacao-dom-pedro>

⁵ CARDOSO, André. 2011, pg.425

⁶ Idem pg. 426-427



Fig.2 Detalhe superior esquerdo da mesma pintura de Debret que mostra um contrabaixista tocando ao lado do coro.

Em 1838, a Capela Imperial do Rio de Janeiro passava por seu momento de pior crise, marcado pela dissolução do grupo em 1831. Segundo CARDOSO:

Após ser desfalcada de seus mestres compositores Capela Imperial chegou, em 1831, ao seu ponto mais baixo. Em 7 de abril, D. Pedro I abdicou em favor de seu filho, partindo para Lisboa para assumir o trono português, provocando grave crise institucional no recém-criado império brasileiro. Poucos meses depois, o Ministro dos Negócios da Justiça, Manuel José França, assinou portaria extinguindo a orquestra da Capela Imperial. O grupo de músicos foi reduzido para 23 cantores e apenas 4 instrumentistas que davam apoio ao coro, sendo dois contrabaixos e dois fagotes. (CARDOSO, André. 2005 pg.)

Lino foi um dos remanescentes da orquestra,⁷ o que demonstra a importância do instrumento para o funcionamento do conjunto, além de sugerir a boa capacidade técnica e o prestígio desse contrabaixista.

Das seis lições, escolhi executar as de números 2, em lá menor, e 4, em mi menor. O baixo usado é um instrumento de quatro cordas com afinação solo⁸, diferentemente do contrabaixo de três cordas usado por Lino, e o arco utilizado foi um modelo clássico como os utilizados na Europa do final do século XVIII, emulando a articulação da época e evitando ao máximo mudar as articulações originais.

⁷ BOREM, Fausto. 2017 pg.

⁸ Fá#1, Si 1, Mi 2 e La 2.

2.2 Leopoldo Miguez(1850-1902)/Roberto Macedo - *Impromptu* para contrabaixo e piano

A peça *Impromptu* foi composta por Leopoldo Miguez em 1898 para a prova de exame final do aluno de contrabaixo Alfredo de Aquino Monteiro, do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ). Acreditava-se tratar-se de um concerto, como destacou Arzolla:

Alfredo de Aquino Monteiro foi talvez o primeiro aluno de contrabaixo a se destacar, tanto que Leopoldo Miguez - então diretor do Instituto Nacional de Música - compôs um concerto para contrabaixo e piano para a sua formatura, em 1898. No concurso a prêmio para alunos formados, que já existia na época, Alfredo repetiu a execução do concerto ⁸ com sucesso, o que lhe valeu a medalha de ouro. (ARZOLLA, Antonio. 1996, pg.3)

Esta peça ficou quase desconhecida por muitos anos até que, segundo relato de Fausto BORÉM:

O contrabaixista e pedagogo Sandrino Santoro, ex-professor da UFRJ e um dos mais reconhecidos nomes da história do contrabaixo no Brasil, me cedeu a cópia de um manuscrito de duas páginas (Miguez, s.d.), com uma parte de contrabaixo apenas, denominada *Impromptu*. (2005, pg.284)

Em 2004 realizou-se um concurso para a criação de uma parte de piano perdida, que teve como vencedor o professor da UFRJ e especialista na obra de Miguez, Roberto Macedo Ribeiro. Esta é a parte utilizada nesta gravação. Miguez é considerado por muitos autores como um compositor de estética europeia nascido no Brasil. Segundo Vasco Mariz, “...Miguez(...) regressou ao Brasil em 1884 completamente convertido ao wagnerismo”. Mário de Andrade cita Miguez como pertencente a um grupo de compositores brasileiros “presos por demais à lição europeia, e cujas tentativas de músicas abasileirada mais parecem concessão ao exótico.” (ANDRADE, Mário de. 2015, pg. 161). Por ser um compositor tão ligado à tradição romântica europeia, a abordagem interpretativa desta obra acabou sendo completamente voltada para concepções de estilo romântico: frases longas e vibrato abundante.

⁸ A publicação de Arzolla é anterior a descoberta da partitura do *Impromptu*, por isso ele é chamado aqui de “concerto”



Fig.3 Leopoldo Miguéz Fonte:
<https://musicabrasilis.org.br/compositores/leopoldo-miguez>

2.3 Radamés Gnattali - Canção e Dança para contrabaixo e orquestra de cordas .

Escrita originalmente em 1934 para contrabaixo e piano, *Canção e Dança* (*Dansa* na ortografia original) é talvez a peça mais icônica e conhecida do repertório erudito brasileiro original para contrabaixo. O primeiro movimento foi dedicado ao pai do compositor, Alessandro Gnattali. Já a *Dança*, de características virtuosísticas foi dedicada ao professor do Instituto Nacional de Música⁹ Antonio Leopardi. Sobre Leopardi lê-se na *Revista da Semana*, em publicação de 13 de agosto de 1938:

Para demonstrar o entusiasmo com o qual Leopardi encara o Contrabaixo basta este facto: vae mandar imprimir por sua conta as peças de Radamés *Guattelli* e Leopoldo Miguez, escriptas originalmente para o instrumento(...) Leopardi desejando ampliar o repertório para Contrabaixo fez um apello a todos os Compositores brasileiros afim de que escrevam para o instrumento, comprometendo-se a divulgar por todos os meios essas futuras obras

⁹ Ver nota 2

RECITAL DE CONTRABAIXO

Um dos acontecimentos mais notáveis dos últimos tempos foi o recital de Contrabaixo do professor Antonio Leopardi. O illustre contrabaixista é professor cathedrático da Escola Nacional de Musica, cargo que obteve por brilhantissimo concurso realizado em 1936.

Foi durante varios annos o primeiro contrabaixista da Sociedade de Concertos Symphonicos, da qual era um dos fundadores, passando a desempenhar egual função na Orchestra Municipal, cargo que abandonou em virtude da lei de accumulações remuneradas. Antonio Leopardi é citado em obras estrangeiras como um dos grandes contrabaixistas do mundo.



Antonio Leopardi quando executava um dos numeros do programma do seu recital. Ao piano, Araldo Estrella.

Fig. 4: Antonio Leopardi e Araldo Estrella na “Revista da Semana”

de 13 de agosto de 1938, pg. 31. Fonte: André Cardoso

A influência de Leopardi parece crucial na origem da dança, como se vê na matéria da Revista da Semana. Leopardi era um músico bem conhecido, com muitos recursos técnicos e que tinha o desejo de incentivar a criação e o registro da música brasileira para contrabaixo. A dedicatória da Dança ao contrabaixista reforça essa ideia e sugere também uma contribuição do intérprete na escrita idiomática, que utiliza virtuosisticamente as características naturais do instrumento.

Em 1982, a pedido de Sandrino Santoro, o compositor adaptou a obra para contrabaixo solista e orquestra de cordas. O manuscrito original da versão com piano da obra de Radamés chegou às mãos de Sandrino através do contrabaixista Renato Sbragia, seu colega de naipe na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que por sua vez havia herdado o

acervo que pertencera a Leopardi.¹⁰ Necessitando de uma obra orquestral com solo de contrabaixo para incluir em seu recital de mestrado, Sandrino propôs ao compositor¹¹ a versão com orquestra de cordas. A estréia da versão orquestral aconteceu no dia 3 de agosto de 1982 no Salão Leopoldo Miguez da UFRJ com Sandrino como solista e a Orquestra de Câmara da Rádio MEC sob a regência de Nelson Nilo Hack.

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Música
Diretoria Adjunta de Pós-Graduação

PROGRAMA INTEGRAÇÃO
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ - CENTRO BRASILEIRO DE
RÁDIO EDUCATIVO ROQUETE PINTO (FUNTEVE)

Orquestra de Câmara
Aluno do Curso de Mestrado da Escola de Música da UFRJ
3.^a feira, 3 de agosto de 1982, às 17.30 horas
Salão Leopoldo Miguez - Escola de Música (R. Passeio, 98)

Programa - Convite

1ª PARTE		2ª PARTE	
RADAMES GNATTALI (1906)	— Canção e Dança para contrabaixo e orquestra de cordas. (1934)	ANTONIO GIACHINO ROSSINI — Sonata nº 3 (1792-1868)	Allegro Andante Allegretto
Solista:	Sandrino Santoro (aluno do Mestrado)		
GIOVANNI BOTTESSINI — Grand Duo Concertante para violino e contrabaixo (1823-1889)		BENJAMIN BRITTEN — Simple Symphony	Bolsterous Bourée Allegro rítmico Playful Pizzicato Presto possible Sentimental Saraband Poco lento e pesante Protesome Finale Prestissimo con funko
Solistas:	Giancarlo Pareschi (Participação especial "Spalla" da Orq. de Câmara e da Orq. do Teatro Municipal) Sandrino Santoro		
REGENTE: MAESTRO NELSON NILO HACK		SOLISTA: SANDRINO SANTORO REGENTE: MAESTRO NELSON NILO HACK	

Fig. 5 e 6 Programa-convite do concerto de estréia da orquestração de 1982.

Fonte: Sandrino Santoro

¹⁰ RODRIGUES, Ricardo. (2003, pgs. 104-108)

¹¹ Ver Anexo V

Sobre a produção de Radamés, o musicólogo Vasco Mariz discorre: “...devemos distinguir dois períodos em suas composições sérias. O primeiro de 1931 a 1940, cujas características são: folclorismo direto, resquícios do estilo de Grieg e também um pouco de Jazz.” (2005, pg. 265). José Maria Neves enxerga também essa separação e acrescenta como característica desse primeiro período a escrita virtuosística:

Sua grande produção pode ser dividida em duas fases: a primeira marcada por um folclorismo direto e por certo virtuosismo de escritura, e a segunda por uma transfiguração do espírito folclórico e um melhor domínio da técnica composicional, que se torna mais simples e menos virtuosística. (2008, pg. 110)

Do folclorismo citado pelos autores, podemos dar como exemplo os acentos característicos e os cantos com inspirações no folclore do nordeste brasileiro. A *Canção* possui o subtítulo “*sobre canto de aboio*”, referindo-se ao canto tradicional dos vaqueiros do sertão, usado tradicionalmente para acalmar o gado.¹² Esse foi um ponto de partida para a construção da interpretação, pois o canto de aboio tem características fortes e únicas, diferentes do estilo de canto europeu e sonoramente mais similar ao canto árabe. Do aboio destaquei as seguintes características, traduzíveis ao tocar contrabaixo: o uso de vibrato marcado e rápido no final das frases; grande quantidade de glissandos; fluidez melismática no canto que gera um pulso rítmico maleável.

A influência Grieg, citada por Mariz, pode ser notada aqui no uso de motivos folclóricos modais como o tema inicial da *Canção* e a sessão intermediária da *Dança*, ambas no modo mixolídio típico da música folclórica do nordeste brasileiro. O uso de modos típicos do folclore de cada país é o que une Grieg e Gnattali neste caso.

Sobre a citada característica jazzística de Gnattali, podemos destacar sobretudo na parte do acompanhamento os encadeamentos harmônicos repletos de substituições e acordes com sextas, sétimas, nonas, décimas-primeiras. Estes acordes eram pouco usuais na música popular brasileira, mas comuns na música popular estadunidense da época. Não que o *jazz* seja a única influência harmônica de Gnattali, pois vale lembrar que a didática musical francesa era a mais utilizada no período de formação do compositor.

¹² Esta afirmação se baseia nos relatos contidos nos documentários sobre os aboiadores nordestinos descritos na bibliografia.

2.4 Claudio Santoro (1919-1989)- *Fantasia Sulamerica* para contrabaixo solo



Fig. 7. Claudio Santoro. Fonte:

<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/image.html>

Cláudio Santoro pode ser caracterizado como um compositor versátil. Fez parte de diferentes movimentos musicais, compondo música tonal e atonal, nacionalista e universal, acústica e eletrônica.

Para o concurso *Jovens Intérpretes de Música Brasileira* de 1983, Cláudio Santoro escreveu uma série de 14 peças para diversos instrumentos, todas nomeadas *Fantasia SulAmérica*. Como não havia neste concurso categorias para distintos instrumentos, Santoro fez esta série de solos curtos para diversos instrumentos, como peças de confronto que, apesar de não serem iguais, apresentam características semelhantes: atonalismo; contrastes tímbricosdinâmicos exagerados e escrita virtuosística dentro de uma estrutura formal livre. Isto permitiu que a banca examinadora da qual Santoro fez parte pudesse comparar os diferentes instrumentos dentro da mesma estética musical, mantendo um elevado padrão de exigência técnica adaptado à realidade de cada instrumento. O concurso foi vencido pela contrabaixista Renate Kollarz, atualmente contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Porta Alegre (OSPA).

Compreendendo a função da obra, busquei uma interpretação com a maior fidelidade possível às inúmeras marcações de dinâmica, tempo e articulação minuciosamente colocadas pelo autor. Assim, coloquei-me no papel de um competidor a ser julgado por uma banca examinadora, simulando o contexto para o qual esta música foi escrita.

2.5 Ernst Mahle (1929) *Sonatina 1975* para contrabaixo e piano e *Concertino 1978* para contrabaixo e orquestra de cordas

Nascido em Stuttgart, Alemanha, Ernst Mahle imigrou aos 22 anos para o Brasil, aqui formando-se compositor e regente pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.¹³ Apesar de não ser brasileiro de nascimento, Mahle contribuiu imensamente para o meio musical brasileiro através de seu trabalho como pedagogo e fundador da Escola de Música de Piracicaba, de onde saíram muitos músicos importantes desde sua fundação em 1953.

Sobre a relação de Mahle com o contrabaixo discorre o eminente contrabaixista piracicabano, ex-aluno de Mahle e atual professor da UNI-Rio, Antonio Arzolla:

A intimidade de Mahle com o contrabaixo também se deve ao fato de que ele já tinha escrito, para seus alunos iniciantes, o “Método elementar”, os “60 duetos fáceis” (arranjo), o “*Quarteto para violino, viola, violoncelo e contrabaixo*” (1956), a “Dança dos palhaços” para 2 clarinetas, contrabaixo e piano, o *concertino sobre “Atirei um pau no gato”* (1971) e as “*Melodias da Cecília*” (1972). (AZOLLA. 1996, pg. 37)

Nota-se, portanto, o escopo didático de tais obras que, em geral, não exploram a região mais aguda do instrumento, dificilmente trabalhada pelos estudantes nos primeiros anos de estudo. Sobre estas peças, Arzolla prossegue:

Para um compositor não afeito à publicidade, como Mahle, e relativamente isolado em Piracicaba, é espantoso notar como o conhecimento da “*Sonatina 1975*” e do “*Concertino 1978*” se espalhou por vários pontos do país, devido à sua utilidade, como peças brasileiras de nível intermediário. De certa forma, a divulgação de suas peças foi beneficiada pelo concurso bienal para jovens instrumentistas que lá existe há vinte e cinco anos, recebendo concorrentes de todas as regiões do Brasil, o que, porém, não diminui o seu mérito e valor. (AZOLLA. 1996, pg. 37)

Considerando-se o caráter didático dessas obras, assim como nas *Lições* de Lino José Nunes, procurei não alterar nenhuma dinâmica ou articulação original do compositor, visto que as articulações e dinâmicas são pensadas para se adequar naturalmente ao instrumento.

¹³ ARZOLLA, Antonio. 1996 pg. 16

2.6 Edmundo Villani-Côrtes (1930)

Para entender o estilo musical deste compositor, é importante saber que ele transitou durante toda sua carreira profissional entre os universos da música erudita e popular. A Maestrina Monica Giardini compara a atuação de Villani-Cortes na música popular com a de Radamés Gnattali:

Para ganhar a vida, ambos se lançaram no mercado da música popular. Radamés Gnattali sobrevivia tocando nas orquestras de Romeu Silva e de Simon Bountman, em bailes de Carnaval, operetas, estacoes de rádio e gravações de discos; Villani-Cortes tocava na orquestra do Maestro Cipó, de Luiz Arruda Paes, no rádio e em bailes. Assim, começaram suas carreiras de arranjadores por acaso: Radamés Gnattali pelo caminho das editoras; Villani-Cortes, na própria orquestra de rádio. (GIARDINI. 2013, pg. 31)



Fig. 8 Villani-Côrtes ao seu piano em 2018. Fonte: O Autor

2.6.1 *Choron* para contrabaixo e piano

O nome *Choron* vem segundo o compositor de ‘choro para On’ (On é o apelido de sua filha Gê Cortes), e segundo o próprio compositor, a peça é simplesmente um “choro para contrabaixo e piano”.

Considerando a simplicidade com a qual o compositor se refere à interpretação, procurei pelo estilo e fraseado de mestres do choro como Pixinguinha, Altamiro Carrilho,

Garoto e Jacob do Bandolim, a fim de trazer o caráter ‘chorão’ ao contrabaixo. Como a peça possui muitas repetições do 1º tema, busquei um espírito diferente para cada uma e com variações rítmicas.

2.6.2 *Praeludius Omnibus* para contrabaixo e piano

Composta e dedicada para sua filha Gê Cortes, que na infância se apelidava de ‘On’ a peça *Praeludius Omnibus* (Em latim ‘para On’)

Sobre a importância das sonoridades graves nesta música, o compositor discorre:

O que significa o contrabaixo são os baixos, não é? Então eu fiz questão de fazer uma música que não fosse para explorar o virtuosismo de fazer o contrabaixo tocar como se fosse violino. Não concordo com isso, acho que o baixo é importante porque ele é o baixo.¹⁴

O objetivo do intérprete na visão do autor é, portanto, assumir, explorar e desenvolver a tessitura grave e única do contrabaixo. Deixa assim de querer emular sons de outros instrumentos para focar em um registro que nenhum outro da família das cordas é capaz de alcançar.

Consciente desta ideia do compositor, foquei minha interpretação na questão tímbrica. De acordo com o caráter melancólico e contemplativo que identifiquei nessa peça, evitei inicialmente o uso da corda mais aguda do instrumento, que tem som mais aberto e claro. O uso desta corda se dá somente na última colcheia do compasso 35.

¹⁴ Ver Anexo II



Fig. 9 Praeludius Omnibus, compassos 35 e 36. Fonte: O compositor

Neste momento, a música caminha para sua conclusão que me pareceu ser de caráter sereno e pleno, contrastando com o sentimento inicial. O timbre mais agudo e definido da 1ª corda é aqui inserido para reforçar ao ouvinte esse contraste de espírito dentro da música, com a adição de um elemento sonoro até então inexplorado.

2.6.3 *Ponteio* para contrabaixo solo

A peça *Ponteio* de Edmundo Villani-Côrtes foi escrita em 2012 e estreada por Gê Côrtes, contrabaixista filha do compositor. Segundo o próprio autor, a peça é inspirada na 1ª suíte para violoncelo solo de Bach. Ao ver tantos contrabaixistas tocando esta suíte, Villani, que gosta de ouvir o contrabaixo em seu registro natural, quis compor uma música original para contrabaixo solo com aspectos próximos a peça bachiana, mas com elementos rítmicos brasileiros e linguagem e tessitura características do instrumento.¹⁵ Seguindo a tradição barroca, ele escreve pouquíssimas dinâmicas deixando à escolha do intérprete, característica também da música popular, onde o músico assume a liberdade criativa de imprimir suas próprias nuances interpretativas.

Ao saber da história da peça, decidi inserir nesta composição moderna conceitos de interpretação de música antiga. Busquei, por exemplo, diferenças de dinâmicas entre frases

¹⁵ Ver Anexo II

repetidas para dar o efeito de eco (*chiaro-scuro*), *crescendos* nas frases ascendentes e *diminuendos* nas descendentes, elementos interpretativos comuns na era barroca.

No início da peça, tem-se a indicação de caráter *molto marcato (rítmico)*. Busquei aqui marcar o ataque das ligaduras desiguais presentes para evidenciar as síncope para produzir efeito marcado e percussivo.

Após esta primeira parte enérgica, a música apresenta uma um tema mais lento e contemplativo, descrito com as palavras *menos (molto cantabile)*. Para se obter o efeito de contraste com o marcado da primeira parte, procurei aqui emendar o máximo possível o som das notas através da flexibilidade dos dedos e mão do braço direito para que, ao voltar ao tema marcado do princípio, a interpretação possa causar mais impacto com a mudança brusca de ataque de arco.

2.7 Mário Ficarelli (1935-2014) - *Dois estudos para dois contrabaixos*

Sobre Ficarelli, Vasco MARIZ discorre: “Considerado o mais independente dos compositores e não aceita rótulos, nem se julga filiado a nenhuma corrente estética” (2005, pg. 421)

Esta afirmação é bastante pertinente em relação a estas peças, pois neles encontram-se linguagens estéticas distintas misturando neoclassicismo e atonalismo de maneira singular.

Apesar de ter se iniciado cedo na música, Mario Ficarelli só pôde se dedicar à composição mais tarde que seus companheiros de geração. A presente obra, escrita em 1969 é uma das mais antigas de seu catálogo. Nela encontramos uma escrita clara e contrapontística, sem tonalidade definida que, sem traços de nacionalismo, explora muito as sutilezas rítmicas e de articulações para construir uma obra complexa e transparente. A interpretação desta obra, portanto, foi direcionada para o equilíbrio e uniformidade de articulações, a fim de evidenciar a pureza do contraponto marcante destes estudos.

2.8 Ernani Aguiar (1950) – *Duos de Oxósse para dois contrabaixos*

Acadêmico da Academia Brasileira de Música, Ernani Aguiar ocupa a cadeira de número quatro, cujo patrono é José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. No *site* da ABM consta sua biografia:

Nasceu em Petrópolis/RJ, em 1950. Estudou no Brasil com Paulina D'Ambrosio e Santino Parpinelli (violino e viola), César Guerra-Peixe (composição) e Carlos Alberto Pinto Fonseca (regência). Foi bolsista do Mozarteum Argentino, tendo estudado com Sérgio Lorenzi. Na Itália foi aluno do Conservatório Cherubini, em Firenze, onde estudou com Roberto Michelucci (violino) e Annibale Gianuario (regência). Ainda na Europa fez cursos de aperfeiçoamento em regência com Adone Zecchi, Franco Ferrara e Sergiu Celibidache.

Parte de uma série de duos para instrumentos de cordas escritos após um período de crise criativa do compositor, os *Duos de Oxósse* foram estreados no dia 24 de janeiro de 1985 no auditório do Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis pelos contrabaixistas Tarcísio José da Silva e Luiz Felipe Klein. Como os duos foram compostos no dia 20 de janeiro do mesmo ano, dia de São Sebastião, o autor os nomeou segundo a correspondência sincrética regional deste santo, ou seja, Oxóssi.

O primeiro movimento -*andante*- é um contraponto lírico entre os dois contrabaixos, onde as vozes se entrelaçam sem uma definição clara entre quem acompanha e quem é o solista. O trabalho de grupo foi mais focado em equilibrar as vozes do ponto de vista dinâmico e tímbrico, para fazer soar claramente as duas partes.

O segundo movimento – *moderato* - é baseado na exploração tímbrica, com extenso uso de efeitos como *pizzicato-Bártok*, glissandos e arco *sul ponticello*(próximo ao cavalete). A busca interpretativa dos músicos aqui foi por definir bem os diferentes efeitos sonoros para que a violência das mudanças tímbricas ficasse mais evidente e sentida pelo ouvinte.

A ligação do autor com a cultura africana¹⁶ é bastante evidente nessa série de três peças que compõem esses duos, principalmente no ritmo dançante do terceiro movimento – vivo – que termina com os contrabaixistas tocando o tampo do instrumento como um atabaque em semicolcheias com acentos sincopados, emulando padrões rítmicos afro-brasileiros.

¹⁶ Ver Anexo III

3. RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Nestes relatos de experiência, pretendo mostrar o processo de produção do álbum fonográfico ao longo dos dois anos do curso. Foram seis gravações em situações e lugares diferentes: Rio de Janeiro, Volta Redonda e São Paulo, em apresentações ao vivo e estúdios de gravação.

3.1 GRAVAÇÕES:

3.1.1 *Salão Leopoldo Miguez - 8/07/2018*

No dia 8 de julho de 2018 realizou-se uma gravação-teste no Salão Leopoldo Miguez, local inicialmente escolhido para as todas gravações por seu valor histórico e acústica especial.

O repertório gravado foi: Villani-Côrtes – Melodia para Luciana para contrabaixo e piano (posteriormente retirada do projeto); Praeludius Omnibus para contrabaixo e piano; Choron para contrabaixo e piano; Leopoldo Miguez/Roberto Macedo– Impromptu para contrabaixo e piano

A microfonação do baixo foi feita com um microfone cardioide Rode Nt-1 e um omnidirecional oktava mk-012 conforme mostrado abaixo:



Fig. 10 Gravação de 8/7/2018 com Stefano Bravo ao piano. Foto: Caio Cesar Loures

O resultado da microfonação, feita com microfones próximos para não captar ruídos externos, acabou não me satisfazendo pela diferença entre o som captado e a memória do som do contrabaixo *in loco*. A captação do piano, feita no sistema AB, formado por um par com cápsulas omnidirecionais oktava mk-012 produziu uma captação satisfatória.

Os problemas enfrentados, principalmente em relação ao isolamento da sala, projetada em um tempo onde não existiam automóveis e tantos ruídos nas ruas, tornou nossa gravação muito demorada e arriscada, e acabamos, à contragosto, desistindo de utilizar o icônico local para os registros.

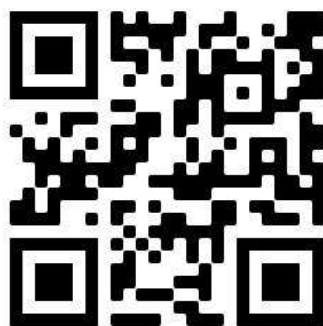


[Praeludius Omnibus com Stefano Bravo](#)
[no Salão Leopoldo Miguéz](#)

3.1.2 Concerto da série Talentos na Sala Guiomar Novais 24/10/2018

Este concerto dentro da série de música de câmara *Talentos* foi produzido pela Escola de Música da UFRJ e realizado por alunos do PROMUS.

A captação de áudio foi feita por Eduardo Monteiro e o repertório gravado foi: VillaniCôrtes – Praeludius Omnibus para contrabaixo e piano; Radamés Gnattali – Canção e Dança para contrabaixo e piano; Leopoldo Miguez – Impromptu para contrabaixo e piano; Ernani Aguiar – Duos de Oxósse para dois contrabaixos. Ao piano esteve Stefano Bravo. A gravação audiovisual desta apresentação foi feita por Felipe Portinho (vídeo) e Eduardo Monteiro (áudio).



[Canção e Dança de Gnattali com](#)
[Stefano Bravo ao Piano](#)

3.1.3 Concerto com a Orquestra Sinfônica da UFRJ 15/05/2019



Fig. 11 Concerto com a OSUFRJ. Foto: Nadejda Costa

Tive a oportunidade de tocar e gravar a *Canção e Dança de Gnattali* com a OSUFRJ regida pelo Maestro Leonardo David no salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, mesmo lugar onde, em 1982, Sandrino Santoro estreou a orquestração da obra com a presença do próprio Radamés.

A possibilidade de tocar esta obra com uma orquestra de excelente qualidade, me levou a incluir no álbum esta gravação ao vivo, diferentemente da maioria das outras obras gravadas no ambiente sonoro controlado do estúdio.

Para esta execução, uma nova edição da partitura foi produzida por André Cardoso a partir de manuscrito fotocopiado da versão para orquestra de cordas cedida por Sandrino Santoro, presente no concerto durante esta gravação.¹⁷

A captação do áudio no concerto foi feita pelo flautista e técnico de som Eduardo Monteiro com os seguintes microfones:

- Contrabaixo solo: 1 Neumann modelo KM140 e 1 Neumann modelo TLM193
- Na orquestra: 2 Neumann modelo KM130, 4 Neumann KM184 1 Neumann TLM193

3.1.4 – Concerto com a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa 28/05/2019



Fig. 12. Concerto com a Orquestra Sinfonica de Barra Mansa. Foto Thiago Rocha

O concerto com a Orquestra Sinfônica de Barra Mansa foi uma oportunidade rara de poder fazer um registro do *Concertino 1978* de Ernst Mahle, gravado em apresentação ao vivo com esta orquestra no Instituto Cultural Municipal de Barra Mansa.

¹⁷ Ver Anexo VI

A preparação dos músicos foi feita pelo violinista e *spalla* da orquestra Ramon Feitosa.

A microfonação, pensada pelo técnico Caio Cesar Loures e montada por mim, foi feita usando um gravador de campo Zoom F8 em 3 canais:

-Par de microfones estéreo Oktava mk – 012 com capsulas omnidirecionais em padrão AB afastado 2,5 metros entre eles para a captação geral da orquestra.

-Microfone cardioide Sanken CU-55 para o contrabaixo solista.

3.1.5 Estúdio Visom Digital, Rio de Janeiro, 06/09/2019

A penúltima seção de gravação foi realizada nas condições controladas de estúdio que, apesar da pouca reverberação natural do ambiente, naturalmente imprescindível para a audição da música de concerto, proporciona o silêncio fundamental para eventuais cortes e edições necessárias para a obtenção de registro sonoro possivelmente sem erros de execução.

Fator decisivo para a escolha deste estúdio foi a qualidade do piano, um Yamaha C9 de cauda inteira, de excelente sonoridade e mecânica.

Nesta seção foram gravadas as obras: *Choron* e *Praeludius Omnibus* de Villani-Côrtes para contrabaixo; Sonatina 1975 de Ernst Mahle para contrabaixo e piano; impromptu de Miguez/Macêdo para contrabaixo e piano; *Dois estudos* de Mario Ficarelli para dois contrabaixos; *Duos de Oxósse* de Ernani Aguiar para dois contrabaixos.

Os microfones usados na captação de dois contrabaixos foram

- Microfone Estéreo ORTF Schoeps modelo MSTC 64 U
- Cardióide Sanken CU-55 para o primeiro contrabaixo
- Cardióide Manley modelo REFC para o segundo contrabaixo
- Par Omnidirecional SANKEN modelo CO-100K



Fig. 13 Gravando os *Dois Estudos* de Mario Ficcarelli com Sandrino

Santoro no estúdio Visom Digital. Foto: Caio César Loures

Para o piano usou-se

-Um par de microfones de fita AEA modelo RC44CE em par não coincidente no centro da caixa acústica.

- Microfone Estéreo ORTF Schoeps modelo MSTC 64 U sobre os martelos.

- Par Omnidirecional SANKEN modelo CO-100K

A duração total desta gravação acabou sendo de sete horas, ultrapassando um pouco a previsão inicial de seis horas feita pelos intérpretes.

3.1.6 – Estúdio Guidon, São Paulo, 2/12/2019

Foi a sessão mais longa de todas, durando um total de 17 horas. Trabalhei com o engenheiro de som Clement Zular na mixagem das obras gravadas anteriormente e na gravação das peças solo. O repertório gravado nesse dia foi: Villani-Cortes – *Ponteio*, Claudio Santoro – *Fantasia Sulamerica* e Lino Jose Nunes – *Lições 2 e 4*.

O microfone próximo ao baixo utilizado foi o Sanken-55, além de um par estéreo BRUEL & KJAER 4006 mais afastado para captar a sala.

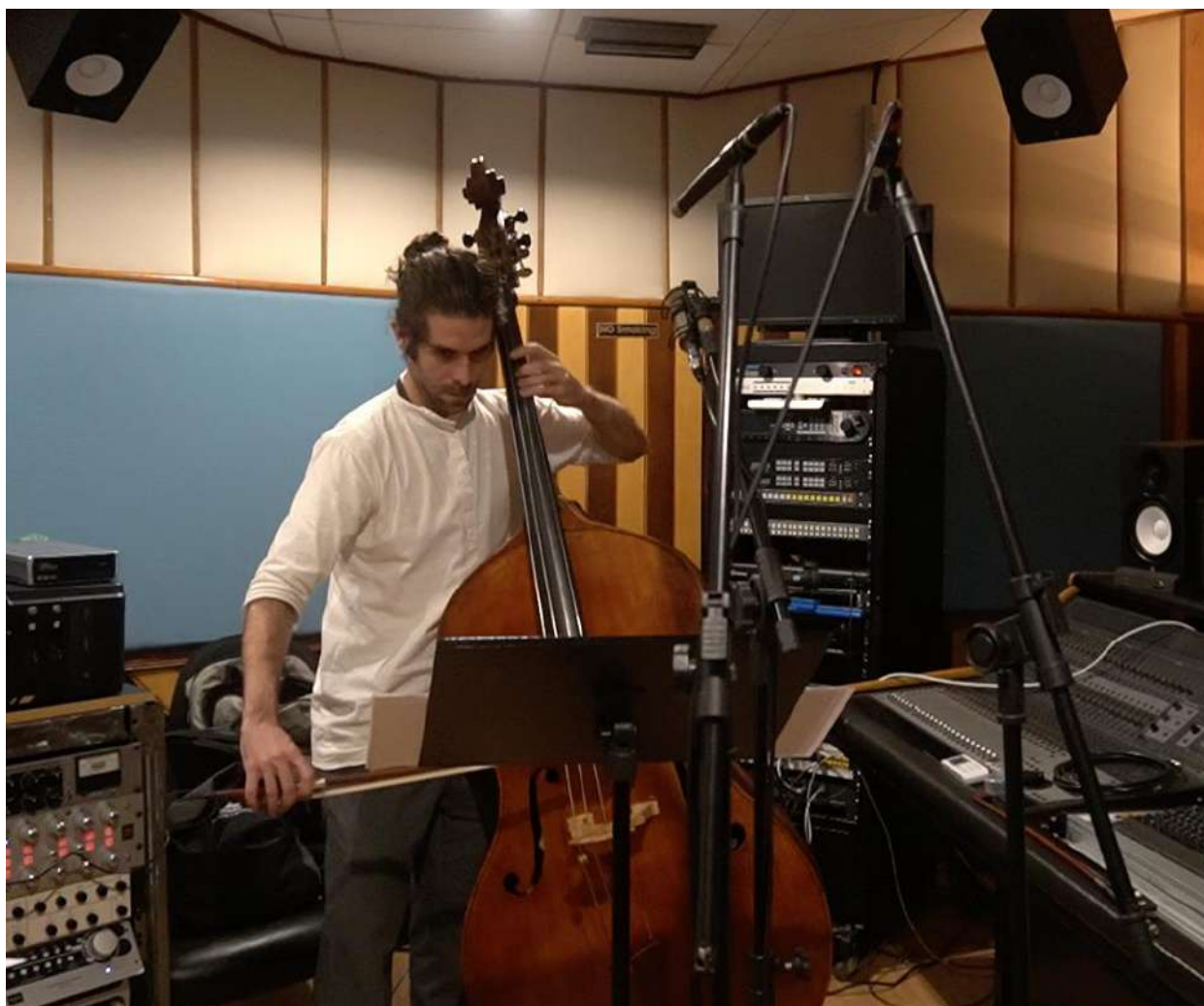


Fig. 14 Gravando as *Lições* de Lino no Estúdio Guidon. Fonte: O Autor

3.2 Instrumentos musicais

1. Contrabaixo fabricado em 2019 no Rio de Janeiro por Andrea Spada, pensado e construído especialmente para este projeto, com 4 cordas em afinação solo (Fá#,Si,Mi,La). Este baixo foi pensado para o projeto e construído em abeto de primeira qualidade e pereira europeia com fundo chato visando obter-se projeção e clareza de articulação, mas mantendo um timbre escuro característico da madeira da pereira.



Fig. 15 Contrabaixo construído especialmente para o projeto. Foto: Andrea Spada

2. Arco em pau-brasil e prata, 139 gramas, modelo “top” fabricado por Daniel Romeu Lombardi (SP).
3. Arco clássico de autor desconhecido feito em pau-cobra para as lições de Lino José Nunes.

3.3 Instrumentos de gravação

1. Gravador de campo multipistas Zoom F8

2. Mixer Sound Devices MixPre-D
3. Microfones SDC cardioides e omnidirecionais Oktava MK-012 (Par estéreo)
4. Microfone cardioide de capsula larga Sanken CU-55



Fig. 16 Microfone Sanken CU-55.

Fonte: : www.sanken-mic.com

5. Dois Pedestais com adaptador (barra) de estéreo, 4 cabos de microfone de 4 metros, computador Macbook pro 15” 2012.

3.4 Encontrando os microfones e as posições ideais para captar o contrabaixo.

Muito se escreveu sobre a microfonação do contrabaixo com arco, principalmente em referência à microfonação do baixo dentro da orquestra. Ora, sabe-se bem que o espectro de frequências normalmente utilizado no contrabaixo dentro da orquestra, que geralmente se atém à parte grave do instrumento, é diferente do que no repertório solístico deste álbum.

Depois de analisar um espectro bastante amplo de microfones, entre eles modelos de alto padrão como Neumann u87e Schoepps MK 2s, baseando-nos nos gráficos de frequência de cada um e na relação sinal-ruído chegou-se a decisão de adquirir para o projeto o microfone japonês Sanken CU-55 devido ao seu baixíssimo efeito de proximidade e linearidade de captação desde as frequências mais graves às mais agudas a fim de obter o som mais próximo à realidade possível.

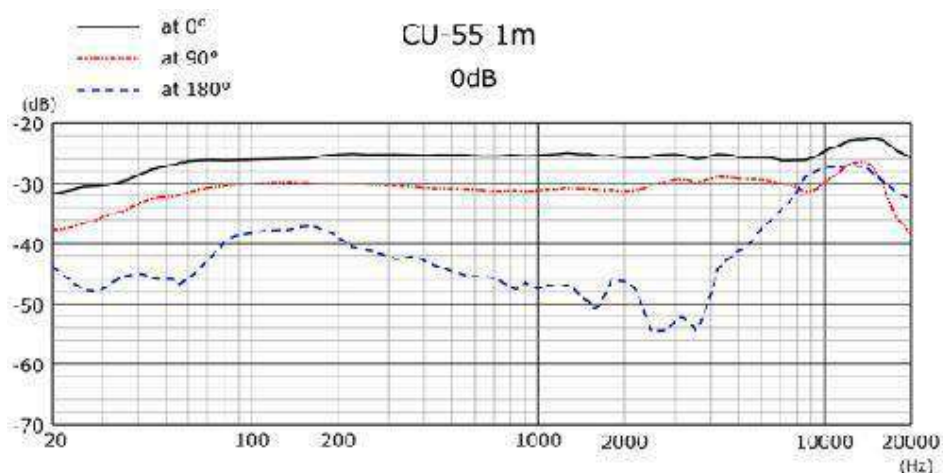


Fig. 17 Gráficos de frequência do microfone Sanken CU-55

a 1 metro de distância. : www.sanken-mic.com

Foram feitos testes com estes microfones das seguintes maneiras:

- Ângulo de 90° em relação ao chão, a 70 cm de altura apontando para o F do instrumento nas distâncias de 50, 75 e 100 centímetros de distância.
- Ângulo de 60° em relação ao chão, a 120 cm de altura apontando para o F do instrumento nas distâncias de 50, 75 e 100 centímetros de distância.
- Ângulo de 45° em relação ao chão, a 160 cm de altura apontando para o f do instrumento nas distâncias de 75, 100 e 120 centímetros de distância.

Para mim a forma de captação que mostrou com maior fidelidade o som que desejo alcançar (ou que esperava ouvir) foi a última, com ângulo de 45° em relação ao solo a 160 cm de altura apontando para o F do instrumento distando entre 100 a 120 centímetros do f do instrumento, dependendo das condições da sala. Talvez essa forma de captação me tenha parecido ideal por emular de forma espelhada a relação de distância que existe entre o ouvido do contrabaixista e o f do instrumento, referência natural sobre a qual nós contrabaixistas construímos nosso som. Essa é uma percepção subjetiva, baseada somente no timbre sonoro que me foi mais agradável no resultado natural da gravação.

A desvantagem desta posição, constatada durante a edição, é a maior quantidade de sons de respiração captados pelo microfone, forçando o intérprete a controlar e acalmar a respiração se quiser evitar esses ruídos.

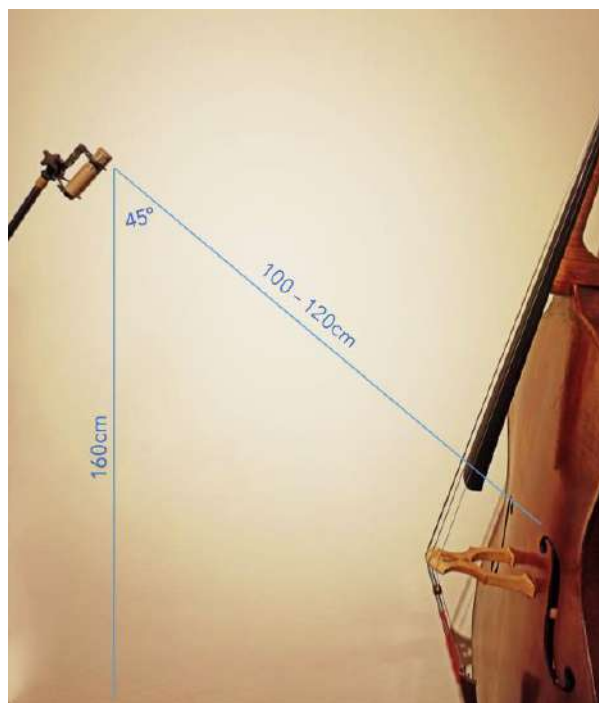


Fig. 18. Posição preferida para microfones cardioides.
Foto: Anna Palatnic

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo que envolveu a pesquisa, aulas, ensaios em grupo, gravação e edição foi extremamente benéfico para meu desenvolvimento como intérprete.

A pesquisa ajudou imensamente na construção das performances, criando referências e conceitos que guiaram as escolhas interpretativas e objetivos musicais novos. Os objetivos interpretativos que as pesquisas históricas indicam

As aulas pontuais foram essenciais para a concretização do projeto, pois focaram em aspectos práticos da elaboração do produto artístico, lidando com assuntos para mim inéditos como: Direito autoral, Psicoacústica, Estudo Metodológico entre outros, dando-me ferramentas práticas para ser um músico mais adaptado ao meio musical contemporâneo.

O processo de gravação foi de grande ajuda para o desenvolvimento da percepção sobre meu próprio som, pois me colocou no lugar do ouvinte. Daí pude perceber com mais clareza a diferença entre intenções que tinha ao tocar e como elas reverberavam desde uma perspectiva externa. Colocando-me no lugar de professor, pude analisar e melhorar pontos específicos como afinação e fraseado para chegar gradualmente a um resultado cada vez mais consciente na minha performance que, creio eu, sem o uso da tecnologia de registro sonoro seria mais difícil.

Na edição, pude comparar as diferentes acústicas e posicionamento de microfones. A diferença entre as acústicas mostrou o caminho e tipo de gravação que irei seguir daqui em diante. Depois da experiência de ter gravado em diferentes ambientes sonoros, entre grandes auditórios e o ambiente seco e controlado do estúdio, cheguei às seguintes conclusões:

- O jeito de tocar é diferente nos dois ambientes. Percebi que no estúdio é melhor buscar um timbre doce, com ataques suaves de arco, enquanto as salas reverberantes exigem um toque mais ríspido e articulado.
- Durante esse processo, descobri que o tipo de gravação que me pareceu mais adequado para a interpretação e o timbre que busco extrair do instrumento é o de salas amplas, com maior reverberação, com maior destaque para os microfones afastados, captando a sala como um todo para filtrar ruídos indesejados de ataques de arco e valorizar a relação instrumentista-sala. O problema neste caso é conseguir uma sala grande, com agradável reverberação e que tenha bom isolamento acústico.
- Não existe timbre ou posição ideal para microfonar o contrabaixo. Corresponder às expectativas sonoras do instrumentista requer diferentes posicionamentos e tipos de

microfones segundo o gosto de cada músico. Por isso convido aqui todos os cantores e instrumentistas acústicos a experimentarem com o maior número possível de captações diferentes, pois o controle de timbre que este conhecimento propicia também é um meio de expressividade, principalmente no contexto contemporâneo da difusão musical.

5. COLABORADORES:

Stefano Bravo (Piano) - Iniciou seus estudos com Rodrigo Balloussier, sendo posteriormente orientado por Marcelo Verzoni a partir de seu ingresso na Escola de Música da UFRJ, em 2013. Tendo se dedicado sobretudo às atividades da própria faculdade, destacando-se em *master classes* e recitais de alunos sua participação com a Orquestra Sinfônica da Escola de Música na primeira montagem da ópera O Dilettante, de João Guilherme Ripper, iniciou no último ano sua participação em concursos, tendo sido premiado com o terceiro lugar no 23º concurso Abrão Calil Neto, de Ituiutaba, em outubro de 2016, e também no I Concurso Nacional de Piano recentemente realizado na Escola de Música Villa-Lobos, e tendo também participado, em 2016, do IV Concurso Internacional Piana de Cavaliere [Arsoli (RM), Itália], onde recebeu o inusitado Prêmio Simpatia. Mais recentemente, foi aceito como candidato no IX Concurso Internacional María Clara Cullell, na Costa Rica.

Sandrino Santoro (Contrabaixo): Um dos pilares da moderna escola brasileira de contrabaixo, Sandrino foi professor de contrabaixo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio) e da Escola Villa-Lobos (EMVL), entre outras instituições. Foi primeiro contrabaixista das orquestras: Sinfônica do Theatro Municipal do RJ, Sinfônica Nacional da UFF, e de Câmara da Rádio MEC. Atuou como solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília e da Orquestra de Câmara da Rádio MEC (1966), e realizou vários recitais de contrabaixo. Participou de diversas gravações de artistas da música popular.

Sanderson Cortez Paz (Contrabaixo): Concertino do naipe de contrabaixos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, Sanderson Cortez é formado no curso de especialização em música orquestral pela Academia de Música da OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), tendo aulas ministradas pela Professora Ana Valéria Poles (Solista A OSESP). Como músico já integrou a Orquestra de Ópera do Theatro São Pedro, Orquestra Sinfônica de Santo André, Companhia Brasileira de Ópera, Orquestra de Câmara da USP e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (como Academista/Estagiário).

Leonardo David (Regência): Iniciou seus estudos musicais aos sete anos, em um projeto musical do SESI-ES. Foi aluno dos professores Carmelita Reis (RJ), Edson Queiroz de Andrade (MG), e na classe do Prof. Hariton Nathanailidis graduou-se Bacharel em Música - Habilitação em Violino. Foi professor de violino da Faculdade de Música do ES de 2001 a 2008. É Maestro titular e diretor artístico da Orquestra de Câmara Camerata SESI-ES e Coro do SESI-ES e Maestro Adjunto na Orquestra Sinfônica do Espírito Santo. Foi o fundador e regente da orquestra camerata jovem da Faculdade de Música do ES, com a qual realizou diversas apresentações pelo Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais. É regente e coordenador dos coros e orquestra da IEBV.

Ramon Feitosa (Violino e Regência): Bacharel em violino pela UFPB e Mestre pelo PROMUS – UFRJ, iniciou seus estudos aos sete anos no Centro Musical Suzuki. Como seus principais professores de violino, contou com a orientação de Ademar Rocha e Daniel Guedes. Como camerista, vem tocando ao lado de importantes músicos como Fabio Presgrave, Alexandre Razera, Horacio Schaefer, Heleno Feitosa, John MacGrosso, Daniel Khalikov, Marcio Malard, Yerko Tabilo, entre outros. Desde 2014 atua também como violista. Em 2019 atuou como diretor pedagógico e coordenador geral do Festival internacional de Música de Barra Mansa. Atualmente é spalla da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa, professor do Projeto Música nas Escolas, violinista no Quarteto da Guanabara e atua frequentemente como solista.

Caio César Loures (Técnicas de Gravação): Técnico de som, graduado em Tecnologia da Gravação e Produção Fonográfica (UNESA, 2008), pós-graduando no MBA em TV Digital, Radiodifusão e Novas Mídias de Comunicação Eletrônica (UFF) e Gestão de Empresas de Radiodifusão (UNINTER). Atualmente é servidor técnico-administrativo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, lotado no Fórum de Ciência e Cultura, no cargo de Técnico em Audiovisual, exercendo a função de Assessor Técnico da Superintendência de Comunicação, Rádio e TV e Coordenador de Tecnologia e Operações no projeto de implantação da Rádio Educativa UFRJ FM. Membro da *Audio Engineering Society* - AES e da Associação Brasileira de Profissionais de Áudio - ABPAUDIO.

Orquestra Sinfônica da UFRJ – Violinos: Marco Catto, Andreia Carizzi, Felipe Prazeres, Fabio Peixoto, André Bukowitz, Angélica Alves, Her Agapito, Inah Pena, Kelly Davis,

Marília Aguiar, Mauro Rufino, Talita Vieira e Ricardo Coimbra. Violas: Thaís Mendes, Rúbia Siqueira, esse Pereira, Ivan Zandonade, Francisco Pestana, Cecília Mendes. Violoncelos: Ricardo Santoro, Paulo Santoro, Mateus Ceccato, Marzia Miglietta, João Bustamante, Tarcísio Silva e Rodrigo Favaro. Oboés: Leandro Finotti, Thiago Neves, Pierre Descaves, Juliana Bravim. Clarinetes: Igor Carvalho, Gabriel Peter, Márcio Costa. Fagotes: Pedro Paulo Parreiras, Paulo Andrade, Mauro Ávila. Trompas: Mateus Lisboa, Gilieder Verissimo, Tiago Carneiro, Sérgio Motta. Trombone: Everson Moraes. Percussão: Tiago Calderano, Pedro Moita.

Orquestra Sinfônica de Barra Mansa - Primeiro Violino: Olga Galeano, Ramon Feitosa, Isaque Andrade, Jorge Oliveira, Lucas Santana, Luís Oliveira Marcos, Vinícius Mateus Soares, Taira Lima, Wesley Ramon. Segundo Violino: Elizeu Moreira, Alisson da Cruz, Aléxia Freitas, Ataly Odara, Elioenai Seabra, Gabriel Carmo, Kimberly Alves, Mariana Oliveira, Rosélia Marinho, João Marques. Viola: Adlas Gabriel, Gutemberg Mamedes, Mikil Francis, Patrícia Souza, Marinara Bogado, Nicolás Dias, Patrick Almeida, Sheila Dias. Violoncello: Priscila Assumpção, Bárbara Mitrof, Douglas Lara, Guilherme Aguiar, Jéssica Faria, Jouseane Valvano, Luis Fernando Lopes, Michele Medeiros, Raiane da Silva, Suzana Dias. Contrabaixo, Johnny Lamim, Amanda Karen, Caio Vinícius, Clarice Roberta, Michel Lamim, Nathália Silva, Silvano Guimarães, Bernardo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Nova Fronteira, 2015.
- ARZOLLA, Antonio. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*. UNI-RIO, 1996.
- BARLETT Bruce, BARLETT Jenny. *Recording Music on Location*. Ed. Focal Press, 2006
- BERANEK Leo. *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. Ed. Springer, 1996
- BERANEK Leo, MELLOW Tim. *Acoustics: Sound Fields, Transducers and Vibration*. Ed. Academic Press, 2019.
- CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. ABM, 2005
- DANJAS, Kilder. *Canção e Dança para piano de Radamés Gnattali: estudo de aspectos técnico-interpretativos*. UFMG 2008
- GIARDINI, Monica. *Processos composicionais de Edmundo Villani-Cortes na sua Sinfonia nº 1 para Orquestra de Sopros*. USP, 2013
- HARNONCOURT, Nikolas. *O discurso dos sons*. J.Z.E, 1988.
- HUBER David, RUNSTEIN Robert. *Modern Recording Techniques (Audio Engineering Society Presents)*. Ed. Routledge, 2017.
- KING Richard. *Recording Orchestra and Other Classical Music Ensembles*. Ed. Routledge, 2016
- LANGNES Cato. *New recording techniques for solo double bass*. Oslo, 2014

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª Ed. Ampliada, Rio de Janeiro, 2005

MEYER Jürgen. *Acoustics and the Performance of Music*. Ed. Springer 2004

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Ed. Contra Capa, 2008

RAY, Sonia. *Catálogo de obras brasileiras para contrabaixo*. São Paulo. Annablume FAPESP, 1996

RODRIGUES, Ricardo Pereira. *Canção e Dança para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição*. UFMG, 2003

ROEDERER, Juan. *The Physics and Psychophysics of Music*. Ed. Springer, 2008

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford, 2004

ZORZAL, Ricieli Carlini. *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. UFBA 2005

Artigos:

BORÉM, Fausto. Lino José Nunes (1789-1847): *um afro-brasileiro seria o compositor mais cromático das Américas até meados do século XIX?*

BORÉM, Fausto. *Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847)* DEBATES | UNIRIO, n. 14, p.52-74, jun. 2015.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI Ana. *Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847)*. Opus, v. 22, n. 2, p. 193-215, dez. 2016.

BORÉM, Fausto. *Improptu para contrabaixo e piano de Leopoldo Miguez: Aspectos musicológicos, composicionais e de performance*. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005.

CARDOSO, André. *Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes*. Rio de Janeiro, 2011.

RAY, Sônia. *Música brasileira para contrabaixo: coleta e organização de obras*. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.100-111

Revista da Semana de 13 de agosto de 1938 pg. 31

Partituras publicadas:

FICARELLI, Mario. *Dois estudos para dois contrabaixos*. São Paulo, 1969. Editora Novas Metas.

GNATALLI, Radamés. *Canção e Dança*. Rio de Janeiro, 1985. Edição Funarte.

MAHLE, Ernst. *Concertino 1978*. Piracicaba, 1978. Edição eletrônica do próprio autor.

MIGUEZ, Leopoldo. MACEDO, Roberto. *Impromptu*. Ed. Fausto Borém 2005.

SANTORO, Claudio. *Fantasia sul-américa*. Brasília, 1983. Edição Musimed

VILLANI-CÔRTEZ, E. *Praeludius Onnibus*. São Paulo, 1979. Edição Eletrônica do próprio autor.

VILLANI-CÔRTEZ, E. *Ponteio*. São Paulo, 2012. Edição Eletrônica do próprio autor.

Partituras Manuscritas:

AGUIAR, Ernani. *Duos de Oxósse*. Manuscrito cedido por André Cardoso

MAHLE, Ernst. *Sonatina*. Piracicaba, 1975. Manuscrito cedido por Sandrino Santoro

NUNES, Lino José. *Methodo pratico ou Estudos complettos para o contrabaxo*. Manuscrito cedido por André Cardoso

Sites:

Sítio oficial do compositor Cláudio Santoro

<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/1.html> - 1.8 visitado em 31/7/2018

Vídeos:

ARAÚJO, Tarso. *Aboio, a poesia do vaqueiro*. Curta Documentário. 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=DikSjNBXF94> Acessado em 20/5/2020

ROBERTO, Adriano. *O som do abôio*. Curta Documentário. 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=WbNwz7wVLWA>. Acessado em 20/5/2020

Mini-Documentários produzidos pelo autor para este trabalho:

Edmundo Villani-Côrtes fala sobre composição e sua relação com o contrabaixo
<https://www.youtube.com/watch?v=rM1gv8r55sM> .

Villani-Côrtes fala sobre sua peça Choron para contrabaixo.

<https://www.youtube.com/watch?v=KBcjHDbMCEI>

Anexo I: Análise comparativa dos repertórios de orquestras no Brasil e Itália

A música contemporânea e local no repertorio de orquestras sinfônicas entre Brasil e Itália no biênio 2018-2019

1. Introdução

Nesse estudo, pretende-se analisar as escolhas curatoriais das direções artísticas das principais orquestras sinfônicas e de ópera do Brasil e Itália comparando em assiduidade de execução de obras nas seguintes categorias: Obras Nacionais, Obras Nacionais Contemporâneas, Obras Internacionais, Obras Internacionais Contemporâneas.

Como instituições mais importantes de ópera e música sinfônica de cada país foram escolhidos os grupos musicais que recebem maior montante de investimentos do estado e, portanto, representam a política oficial no que se refere à música clássica.

No Brasil analisou-se a OSESP e a Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo. Na Itália a Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma e a Orquestra do Teatro alla Scala de Milão.

2. Objetivos

O objetivo desta análise é compreender o quanto de música nacional e contemporânea é apresentado por relevantes grupos orquestrais em respeito ao repertório tradicional de música sinfônica. Isso pode nos ajudar a entender o quanto estas instituições estão se dedicando atualmente a suas culturas locais e a seu tempo.

3. Critérios

3.1. Recorte Temporal:

Analisou-se a última temporada completa de cada instituição, ou seja, 2018-2019 na Itália e a temporada 2019 no Brasil.

3.2. Definição de Música Contemporânea:

O conceito de música contemporânea é de difícil definição devido à falta de uma linguagem comum nos compositores do passado recente, o que torna a música de nosso tempo heterogênea demais para ser definida esteticamente. Por contemporâneo neste estudo entende-se toda música escrita por compositor vivo até o começo de cada temporada contabilizada, entendendo-se, portanto, que o compositor estava vivo quando a obra foi programada.

3.3. Definição de contagem das obras.

Não se faz distinção de tamanho para se contar cada peça musical. Uma ópera de 5 horas tem o mesmo valor de uma peça orquestral curta. Isso faz com que, naturalmente, orquestras especializadas em repertório sinfônico apresentem maior quantidade total de peças por temporada.

4. Dados por orquestra:

4.1 Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM).

Total de obras apresentado: 83

Obras de compositores brasileiros: 8 (2 contemporâneos)

Obras internacionais: 75 (1 contemporâneo)

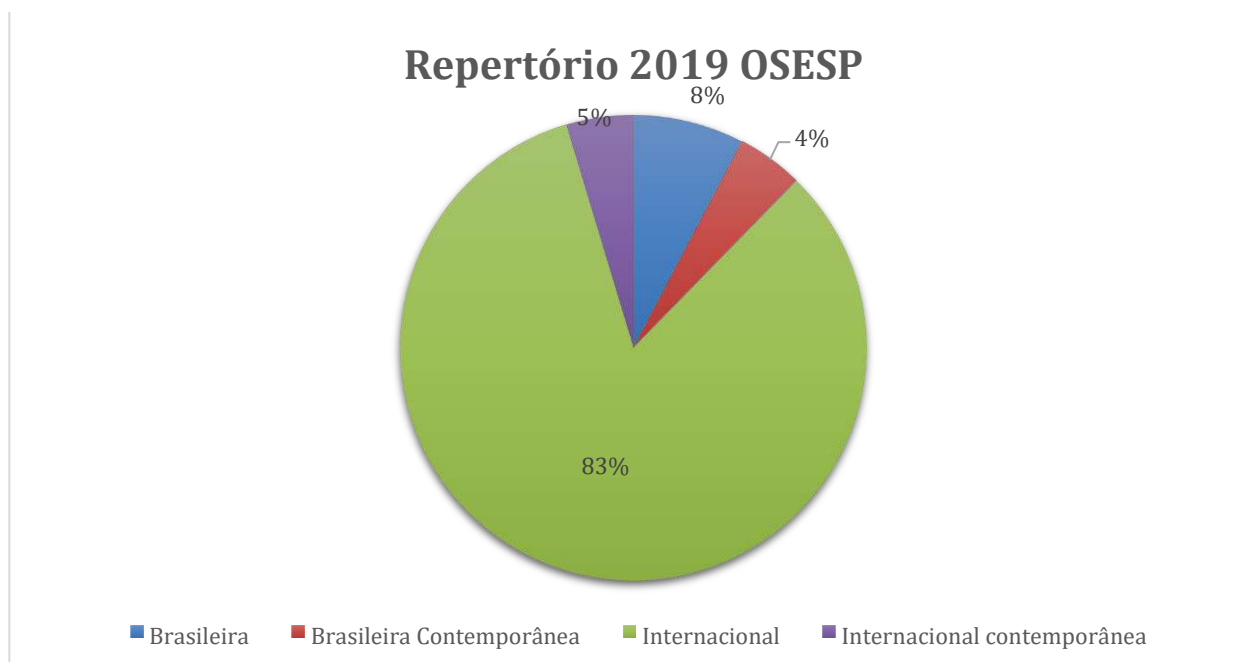


4.2 Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF)

Total de obras apresentado: 130

Obras de compositores brasileiros: 16 (6 contemporâneas)

Obras internacionais: 114 (6 contemporâneas)



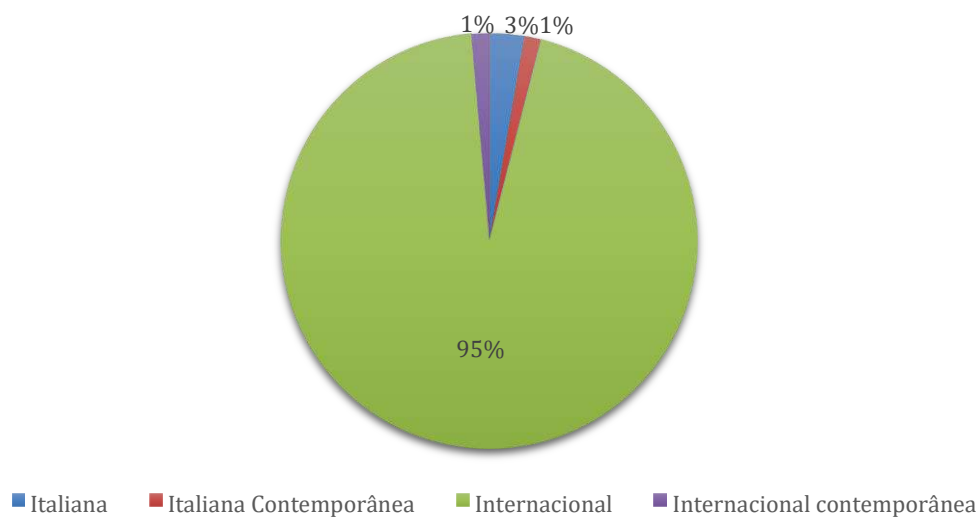
4.3 Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia (Roma-IT)

Total de obras apresentado: 75

Obras de compositores italianos: 3 (1 contemporânea)

Obras internacionais: 72 (1 contemporânea)

Repertório 2018-2019 Accademia di S. Cecilia



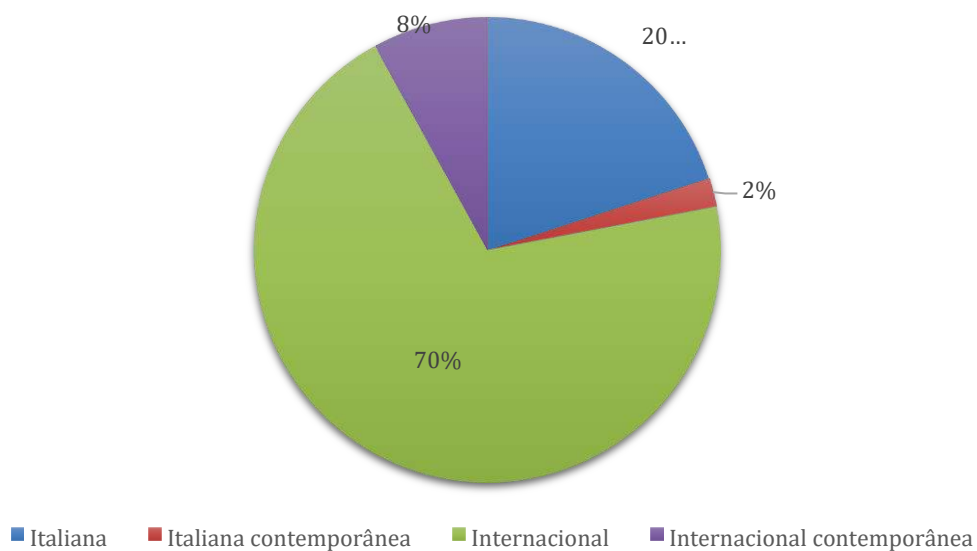
4.4 Orchestra Sinfonica della Scala (Milão-IT)

Total de obras apresentado: 50

Obras de compositores italianos: 11 (1 contemporânea)

Obras internacionais: 39 (4 contemporâneas)

Repertório 2018-2019 alla Scala



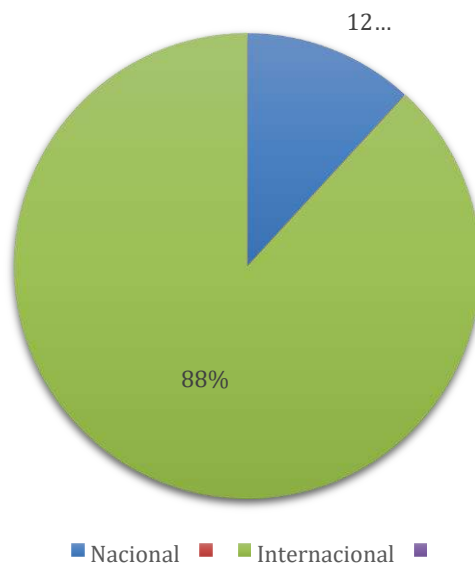
5. Dados Gerais

5.1. Comparativo obras Nacionais X Internacionais

Total de obras nacionais: 40

Total de obras internacionais: 298

Repertório Nacional x Internacional

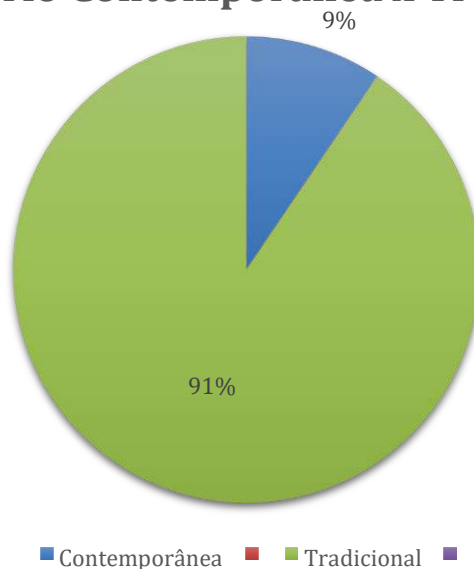


5.2. Música Contemporânea x Tradicional

Obras contemporâneas: 32

Obras tradicionais : 306

Repertório Contemporânea x Tradicional



6. Conclusão

A partir da análise dos gráficos e porcentagens pode-se afirmar que, apesar das diferenças de cada orquestra, a música internacional e tradicional ocupa lugar de imenso destaque em todas elas, enquanto a apresentação de obras nacionais e contemporâneas ocupam, no máximo, 30% do total (*Alla Scalla*).

7. Bibliografia e fontes

GROVE, George. A dictionary of music and musicians. Cambridge University Press. 2009

http://www.santacecilia.it/file_gallery/Stagione_Sinfonica_2018-19.pdf

http://www.santacecilia.it/concerti_e_biglietti/index.html

<http://www.teatroallascala.org/it/stagione/2018-2019/index.html>

<http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx>

<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/programacao/>

Anexo II: Entrevista com Villani-Côrtes, realizada na casa do compositor em abril de 2018.

O compositor começa perguntando meu nome, com o qual fará um improviso no final da entrevista.

O entrevistador: “Meu nome é Vinicius.”

Villani-Côrtes: “Não fala o sobrenome que você vai falar só na hora do improviso”.

Entrevistador: “Você me disse na outra vez que seu impulso primordial para compor foi o de ouvir uma música que não existe, ou seja, você queria ouvir alguma coisa, mas aquilo não necessariamente existia. Como é o processo compositivo para você? O que você diria que é seu moto inicial para compor? “

Villani-Côrtes: “Sintetizando, pois agora já se passou muito tempo que eu comecei originalmente a me dedicar a música, não comecei a estudar cedo. E a maioria dos músicos que conseguiram algum sucesso, principalmente na composição, são gênios que com cinco, seis anos de idade já o eram. Então, citando Mozart, Betthoven, Chopin e mesmo os atuais, é tudo gente que começou cedo. E eu não comecei cedo, então estou distante desse grupo, desse padrão. Eu realmente passei a me dedicar um pouco mais à música e resolvi encarar a música como objetivo final da minha vida nos meus dezoito anos de idade mais ou menos. Mas eu já tocava cavaquinho, violão, de ouvido mesmo a partir dos meus dez anos de idade. O que acontecia comigo em relação à música? Eu via, por exemplo, um dia bonito, florido, com sol, aquela alegria. Um poeta ele naturalmente faz uma poesia para descrever aquilo. E eu não encontrava palavras para descrever isso. Eu gostava, quando era menino e era muito franzino e leve, de subir em árvores, de correr, de fazer essas coisas assim. Quando anunciava a tempestade, eu era menino e começava aqueles trovões e tudo, havia uma goiabeira no quintal da minha casa, e eu adorava subir naquela goiabeira e ficar balançando no meio daquela ventania. Vendo aquela coisa, achava aquilo uma maravilha. Minha mãe ficava louca da vida com o perigo de eu ser queimado até por um raio. E quando eu via nuvens bonitas, eu adoro essas coisas da natureza, eu não tinha palavras para descrever isso e descobri que determinadas músicas que eu ouvia me passavam aquela sensação daquela impressão que eu tinha quando me ligava a esses fenômenos. Então eu descobri que a música era

o meio de comunicação mais próximo ao meu sentimento, a minha maneira de perceber as coisas. Foi por isso que eu me dediquei à música. E logo que eu comecei mesmo a mexer mesmo com violão, quando comecei a estudar piano na casa de uma tia, determinados acordes que eu fazia me levavam para esse estado assim de encontro com a natureza, encontro com o indescritível. Então a partir daí que eu comecei com essa coisa de fazer umas músicas e etc. “

Entrevistador: Em relação ao contrabaixo, quando foi que você se interessou pelo instrumento?

Villani-Côrtes: “isso daí, a culpada e responsável de tudo é a Gê Côrtes, que é minha filha e que se interessou. Ela começou a estudar um pouco de piano, depois violão, depois ela falou que queria tocar contrabaixo. E como ela era uma mocinha miúda e eu falei: ‘mas você não quer estudar violoncelo, que é mais adaptável para você?’ ela falou: ‘não, eu quero é tocar contrabaixo!’, então ela escolheu o contrabaixo mesmo. Eu falei com ela: ‘É o seguinte Gê, você está estudando um pouquinho de violão, então você vai treinando fazer uns baixos no violão e quando você estiver fazendo uns baixos no violão eu compro um contrabaixo para você.’ E naquela época ela ficava ouvindo as músicas e prestando atenção nos contrabaixos e aí ela sabia fazer os baixos de todas as músicas que tocavam no rádio. E logo que ela começou a se desenvolver no contrabaixo e a estudar contrabaixo e dedicar, eu então escrevi uma música que chamei de *Praeludius Omnibus*. Essa palavra *omnibus* em latim significa ‘para todos’, tanto que tem o Ônibus de carro que todo mundo pega. Mas esse ônibus que eu coloquei aí não é o Omnibus que é ‘para todos’ em latim. É Onnibus, quer dizer, um prelúdio para On porque a própria Gê se intitulava de On. Ela dizia ‘On quer fazer isso, On quer fazer aquilo...’, não sei porque ela tinha essa coisa com On. Então eu fiz essa peça, e fiz questão também de explorar o contrabaixo como contrabaixo. Porque às vezes eu via as pessoas falarem: ‘As peças do...’ não vou citar o nome que não lembro bem, um compositor para contrabaixo que é citado, considerado o Paganini do contrabaixo...”

Entrevistador: “Bottesini...”

Villani: “Não, o Bottesini não. Um outro, acho que é um nome russo...”

Entrevistador: “Ah, o Koussevitzky?”

Villani: “Acho que é o Koussevitzky, nas peças dele e tal. Mas ele fica querendo fazer do baixo um violino. Não, o que significa o contrabaixo são os baixos. Então eu fiz questão de fazer uma música que não fosse para explorar o virtuosismo de fazer o

contrabaixo tocar como se fosse um violino. Não concordo com isso, acho que o baixo é importante porque ele é o baixo. Tem uma frase de Beethoven muito importante. Perguntaram a ele a respeito da existência de Deus, não é? Então Beethoven respondeu: ‘Deus é como o baixo profundo, nele não se mexe!’. Ou seja, o baixo profundo, a nota grave que vai ter como resultante de harmônicos outras notas e que é a base da estrutura de toda música é o grave do contrabaixo. E quando eu estava fazendo um mestrado no Rio orientado pelo Henrique Morelembaum, ele me comentou também uma coisa muito importante: me falou que um maestro famoso dizia que o segredo da sonoridade da orquestra está nos contrabaixos. Quando os contrabaixos são firmes e afinados e seguros, os harmônicos que são oriundos daquele baixo fundamental é que fazem a orquestra ter um brilho que a pessoa às vezes não sabe explicar. Então eu pensei em todas essas coisas assim e fiz essa peça chamada *Praeludius Omnibus*. E que no fim ela termina inclusive com você invertendo o arco, para mostrar uma coisa que é contrabaixo. Só o contrabaixo pode fazer isso, entendeu? Então eu acho muito importante a pessoa, sei lá, explorar o instrumento na natureza dele. Então essa peça o *Praeludius Omnibus* é assim, ela explora uma região que é o contrabaixo mesmo. A pessoa não é obrigada a fazer...” E vocaliza em falsete “e fazer um agudíssimo lá pra dizer que ele tem aquilo ali. Isso é exibicionismo, não é musicalidade”

O entrevistador pergunta sobre a gênese da peça *Choron*

Villani: “Como eu fiz o *Praeludius omnibus* para a Gê, então eu fiz um choro para a On, então chamei de *Choron*. Outras pessoas que me perguntam porque chamei de *choron* acham que *choron* é porque é um choro grande ou alguma coisa assim, Mas não é isso. *Choron* é porque é um choro para On. E esse choro é um choro para contrabaixo e piano com as características, cada qual tem a sua característica, cada um tem os seus efeitos. No fim tem umas cordas duplas que são um pouco mais virtuosísticas e etc. Assim, é um choro”

Entrevistador: “Sem mais, é apenas um choro que você...”

Villani: “...que eu fiz para a Gê também. Inclusive eu tenho uma versão disso com orquestra. Na época a Gê estreou esse choro com a Jazz Sinfônica, uma versão que eu tenho para a Jazz Sinfônica e é difícil orquestrar para contrabaixo e orquestra porque, como o baixo faz as fundamentais, então para sobressair o instrumento é um trabalho bem difícil de fazer, mas acho que soa legal. É importante o *Choron* também, tem uma

gravação muito bonita feita pelo Milton Masciadri, ele gravou uma gravação muito bem feita, muito bonita.

Entrevistador: “E em relação à Melodia para Luciana? “

Villani: “A Melodia para Luciana é uma História muito curiosa. No ano dois mil e poucos um grupo chamado grupo Aum, liderado pela Arlete Tirone, que é uma pianista, eles gravaram um cd com coisas minhas. E nessa época a filha da Arlete que é a Luciana, ela cuidava muito da propaganda do grupo e tudo, tirava fotos e tal e tudo, até hoje ela se dedica a fotografia não é? E ela estava estudando contrabaixo. Estudando violoncelo, estudando violoncelo! Então eu não sei se ela me pediu ou que eu resolvi fazer. Fiz uma melodia para ela, para ela tocar no violoncelo e pensei na primeira posição só, uma coisa bem simples e tudo. E a Luciana nunca tocou isso porque ela começou a estudar e não se dedicou e tudo, e ficou aquela música ali. Uma peça para violoncelo e piano, parada. Então eu encontrei nos corredores da ULM, que hoje chama EMESP, encontrei com o Raiff e falei ‘Raiff, eu tenho uma peça lá que é bem simples, só primeira posição e tudo. Você não quer ficar com ela aí para dar para algum aluno? Então eu dei a peça para ele, era mais ou menos meados do ano, devia ser setembro, alguma coisa assim, agosto sei lá. Então quando chegou no fim do ano o Raiff me convidou para ir assistir uma apresentação que eles tinham de um trio, que tinha piano, cello e violino. Um trio muito bonito que tocou, com o Ênio Antunes de violino, o Raiff de violoncelo e o Paulo... não me lembro o sobrenome dele, agora me falhou. Que absurdo, mas tudo bem depois eu lembro. Era um ótimo pianista, pianista maravilhoso. Pessoal tocou e tudo. E depois que eles tocaram essa música, o Raiff tocou uma música com cello e piano muito bonita, muito simples, todo mundo aplaudiu muito eu achei muito bonito. Era essa música Melodia para Luciana. Eu falei ‘Ué, não sabia que essa música soava bem assim e tudo. Então o contrabaixista do grupo Aum da Arlete se interessou pela música também, então eu fiz uma versão para contrabaixo e piano, que aliás eu não mudei nota nenhuma, é só você tocar aquilo no contrabaixo e pronto. E essa música ficou assim uma música curiosa, todo mundo ouve e gosta. É bem simples, que eu fiz assim despretensiosamente, e soa muito bonito no contrabaixo porque explora a região grave do instrumento também, não é?”

O compositor discorre sobre sua peça *Ponteio*:

“O ponteio foi feito para baixo mesmo com intenção. Eu fiz porque tinha um duo de violão e contrabaixo que toca as minhas músicas. Então como eles iam gravar um CD,

não sei no que que deu, se gravaram ou não gravaram, como ficou isso. Um duo muito bom, não é? E como nesse CD tinha uma peça para violão solo eu fiz uma peça para baixo solo também, que foi esse ponteio. Mas eles acabaram não gravando o CD e depois eu não tive um contato mais estreito com eles e ficou. A Gê também estreou esse ponteio, ela que me ajudou a ver as arcadas, essas coisas desse tipo. Eu fiz o ponteio para baixo solo porque eu vejo por exemplo que o pessoal toca toda hora, principalmente eles tocam aquele prelúdio solo de Bach que todo mundo toca. Então eu falei, bom tem essa peça que todo mundo toca, então vou fazer para o contrabaixo uma peça que os baixistas vão ter que trabalhar um pouquinho mais para tocar e tudo, não é? Então eu fiz com essa intenção, procurando usar sempre umas coisas que são um pouco características da nossa música. Um pouco mais de sincopado, as acentuações vão ser” e demonstra cantando “desencontrar um pouquinho não é, as acentuações. E explorar harmonicamente um pouco mais o instrumento, a intenção foi essa. Agora está nas mãos dos intérpretes, é isso aí!”

Villani-Côrtes agora se senta ao piano e fala sobre seu processo compositivo inicial: “Quando eu comecei a estudar piano e quando eu tive a oportunidade de ter um piano e experimentar algumas coisas, eu achava assim que o que às vezes é chamado como música clássica fica, às vezes, muito restrito àqueles encadeamentos oficiais. Tipo primeiro, quarto, quinto, primeiro. Essa coisa assim” e demonstra os encadeamentos ao piano. “Então a primeira coisa que a primeira faz para tocar, se estou em dó maior então é um acorde de dó maior mesmo.” e demonstra um trecho musical em dó maior com tríades simples “Então eu acho que isso era meio simples e eu gostava muito de ficar explorando uns sons assim” e toca uma harmonia com acordes alterados. “Eu gostava desses sons assim usando uns acordes de sétima maior, umas nonas menores e tudo. Então, um dos primeiros prelúdios que eu fiz ele é assim, ó. É todo, ao invés de ser: “e toca uma sequência harmônica simples. “...que é fá. Eu então procurei explorar assim: “E toca a mesma sequência com os acordes alterados. “...não é? Então um dos primeiros prelúdios é assim, ó.” E toca seu *Prelúdio número 4*. “Bom, agora então vamos fazer assim: vem aqui e me fala seu nome aqui perto de mim. E vamos ver o que acontece...”

O entrevistador: “Meu nome é Vinicius Frate Paranhos.”

Villani: “Então vamos ver o que pode acontecer. Então seria ta-ta-ra, ta-ra, ta-ta-ra. Vamos tentar fazer sonoramente alguma coisa assim.”

O compositor então inventa uma melodia sobre a sonoridade rítmica do nome do entrevistador, pergunta “pode ser?” e prossegue improvisando e criando uma música nova sobre a melodia inicial.



Áudio da entrevista com Edmundo Villani-Côrtes

Anexo III: Entrevista com Ernani Aguiar, realizada por telefone em setembro de 2018

Ernani começa comentando sobre a gênese da peça:

“Eu fiquei um longo período sem compor (um ano e meio). Tive uma crise estética, aí depois até conversei com o Leonardo Boff, meu amigo, e ele falou: -‘não, não se preocupa com isso, daqui a pouco volta tudo ao normal’. E eu comecei a escrever duos. Escrevi oito para violino, assim, duetos, não é?

Oito para violino, seis para viola, seis para violoncelo. E para contrabaixo eu fiz três, mas três como se fossem um ligado ao outro. Na série de violino, violoncelo, viola cada qual tocava dois, escolhia à vontade. O de contrabaixo não, é uma seriezinha dos três. E foi engraçado que dois de violino, dois da viola, dois do violoncelo e os três do contrabaixo estrearam no mesmo dia: vinte e quatro de janeiro de oitenta e cinco no auditório dos Canarinhos de Petrópolis. Quem tocou foi o Luiz Felipe Klein e o Tarcisio José da Silva. Depois o Fausto Borém fez uma revisão que o negócio tava meio ruim. Agora, porque chamo de Oxósse? Porque eu compus no dia vinte de janeiro de oitenta e cinco, e vinte de janeiro é são Sebastião, e é Oxósse. Minha ligação com a música africana, afro-brasileira é grande. Tem aqueles meus ‘Cantos Sacros para Orixás’ que cada vez que apresenta da uma merda desgraçada com os crentes não é? Se tivesse inquisição crente eu estava na fogueira. Mas fora isso foi uma coisa foi uma coisa bem despretensiosa, uma coisa bem tranquila, sem nenhum interesse. Quis dar minha contribuição modesta para o contrabaixo que é o instrumento que, se faltar na orquestra, a orquestra fica sem pé, sem base. Não pode ter orquestra sem contrabaixo.

O entrevistador: Você compôs essa música para o evento, ou porquê estava com necessidade de compor mesmo?”

Ernani: “Não! Quis fazer para violino, viola, violoncelo, e bom, para contrabaixo também, não é?. Estreou tudo no mesmo dia, as últimas escritas foram as de contrabaixo, eu como tinha o vinte de janeiro, mandei ver as três lá, não é?”

Entrevistador: “Vinte de Janeiro então é o que deu o nome Oxósse às peças.”

Ernani ri.

Entrevistador:” tem algum jeito ou som que você admira do contrabaixo, que você gosta de ouvir dele?”

Ernani: “O contrabaixo é um instrumento muito rico, você sabe disso melhor do que eu. O agudo do contrabaixo é espetacular, o grave é substancial. Aquela história: o contrabaixo é a base da orquestra.”



Áudio da Entrevista com Ernani Aguiar

Anexo IV: Entrevista com Ernst e Cidinha Mahle, texto recebido por email em dezessete de junho de 2019.

Vinicius: o Mahle gostou muito da execução, achou que você é um ótimo contrabaixista e espera uma vez ouvir você pessoalmente. Também a Orquestra, segundo ele é muito boa e tem um regente muito bom.

“Respondendo agora suas questões anteriores:

1- Qual sua relação com o contrabaixo e como isso começou?

Em 1952-53, Koellreutter, com o qual eu estudava composição, teve a ideia de formar uma Orquestra de Cordas na recém-fundada Pro Arte, de S.P. Como ele sabia que eu tinha muita facilidade para aprender um instrumento, pois , embora ,não muito bem, tocava vários, sugeri que eu me encarregasse de tocar contrabaixo na orquestra de iniciantes. Providenciei um instrumento e comecei a tocar. A Orquestra não vingou, mas eu fiquei muito ligado ao contrabaixo. Quando, em 1953 foi fundada a Escola de Música de Piracicaba, como filial da Pró Arte, de S.P., de início eu quase lecionava um grande numero de instrumentos, a exceção de piano, violino e alguns de sopro. Mas em 1955 criamos uma Orquestra infantil, que depois passou a Juvenil. Chegou a vez do contrabaixo...de início dei aulas também, até que mais tarde o Sandor Molnar trabalhou conosco Mas .sempre gostei do contrabaixo e considero esse instrumento imprescindível numa orquestra. Tanto que quando eu regia, na própria escola uma boa orquestra de cordas, bem mais tarde, por volta de 72,73, preferia as vezes tocar o cbx, de que reger, quando o contrabaixista , por alguma razão, faltava..

2- Qual sua relação com o contrabaixo, e como essa começou?

De início foi de escrever para alunos, a fim de que eles tivessem estímulo, para continuar seus estudos; depois foi para ter obras para os Concursos Jovens Instrumentistas, realizados de 1971 a 2001, na EMPEM, depois atendendo a pedidos, até chegar ao Concerto para contrabaixo, dedicado ao Antonio Arzolla, nossos ex-aluno.

3- Conselho: gostar de tocar e descobrir que é bom ter peças para tocar, originais , para o instrumento. Considerações: o Mahle pediu para que eu digitasse, mas tudo isso ele falou para mim-não há nenhuma invenção, de minha parte, não ditou. É QUE ELE GOSTA MAIS... É DE ESCREVER MÚSICA... e conta comigo para a correspondência, mesmo não sendo uma boa digitadora...

Lembranças nossas.

Cidinha Mahle.”

Anexo V: Entrevista com Sandrino Santoro realizada em sua residência em maio de 2019.

Entrevistador: “Maestro, você estreou aquela versão para cordas da *Canção e Dança* do Gnattali”

Sandrino Santoro: “Isso.”

Entrevistador: “Como que ele te conheceu, o Gnattali? Como ele soube quem você era?” **Sandrino:** “Bom, eu na época fazia o mestrado também em contrabaixo. Então o programa era difícil, eram quatro recitais que a pessoa tinha que fazer, eram dois por ano com músicas diferentes: música não brasileira e música brasileira. Então em oitenta e dois, em agosto, eu encontrei a *canção e dança*, só que eu tinha somente a parte de piano, que ela foi escrita, o Radamés escreveu a *canção* para o pai dele e a *dança* para o Antonio Leopardi. Bom, aí eu precisava tocar isso com orquestra, e aí eu disse: caramba, como é que vou fazer? Então fui procura-lo, não é?”

Entrevistador: “Pessoalmente...”

Sandrino: “...é. Fui até a casa dele, que não me lembro onde morava, e aí eu falei ‘ô maestro, precisava que o senhor fizesse por gentileza uma orquestração para a *canção e dança*’. Aí ele: ‘Não posso, porque estou ocupado!’ Eu digo: ‘Por favor, precisaria isso daqui a algum..’ ‘Não, não posso.’ Muito bem, e então deixei meu telefone com ele. Depois de três ou quatro dias ele me telefona e diz ‘Sandrino, olha, já está pronta a parte de orquestra’. Tudo bem, eu aí mostrei para o Maestro Nelson Nilo Haack e a gente fez ensaio e tocamos essa obra com a presença dele. Isso foi agosto me parece, de oitenta e dois. Dois de agosto de oitenta e dois. Com a presença dele não foi fácil tocar. Errei algumas coisas mas no final fomos até o final, muito aplauso e tal, e aí eu cheguei perto dele: ‘E aí Maestro, o que o senhor achou?’ ‘É, foi bom’. Mas nada assim de meus ‘parabéns por você ter tocado’, não é? É, foi bom, foi bom, e aí ficou. Então essa peça depois, essa *Canção e Dança* teve concurso com o MEC me parece e ele imprimiram essa música. E o mundo inteiro tomou conhecimento dessa peça para piano, e a parte de solo do contrabaixo que não tinha. Mas um aluno meu, o Jorginho, Jorge Soares fez muito bem. Naturalmente sempre aparece algum errinho e tal, mas foi tudo bem. Eu sei que muita gente toca essa música porque ela é muito boa, tanto a *Canção* quanto a *Dança*. Então é isso aí Vinicius, você também fez essa música. Não sei o que você achou também, se estava dentro do teu programa da tua cabeça, do teu coração.

Porque quando a gente toca, as músicas mexem com a gente, não é? Mexe com os ouvidos, mexe com a cabeça, mexe com o coração enfim, mexe com uma porção de coisas. “

Entrevistador: “Cada vez que a gente toca, a gente sente alguma coisa, diferente às vezes.”

Sandrino: “Com certeza.”

Entrevistador: “E essa estreia que você fez com qual orquestra?”

Sandrino: “Orquestra de Câmara da Rádio MEC”

Entrevistador: “Quem foi o regente?”

Sandrino: “Nelson Nilo Haack”

Entrevistador: “E o lugar de apresentação? “

Sandrino: Foi na Escola de Música (da UFRJ), no Leopoldo Miguêz, na sala grande. Naturalmente que no contrabaixo sempre fica difícil de você tocar num salão daquele com orquestra. Mas eu tinha, eu tenho essa gravação, mas é em fita cassete, teria que passar para um

CD, para alguma coisa, para ouvir. Ouvir se está bom, se está ruim, os erros.” E ri. “

Enfim...” **Entrevistador:** “E o Radamés? Qual era relação do Radamés com o contrabaixo, na sua opinião?”

Sandrino: “Olha, ele era fanático pelo contrabaixo. Só que ele gostava realmente era do Vidal. O Vidal era um colega meu da Rádio MEC, da rádio ministério, onde ele tocou o trio para piano, contrabaixo e bateria”

O entrevistador tenta lembrar o nome da peça, sem sucesso. Presumivelmente o *Concerto Carioca No 2*.

Sandrino: De qualquer maneira o Vidal tocava muito com ele. Porque o Radamés era um monstrinho tocando piano. Aliás, tudo dele é bonito, não é? Tem peças para flauta, sonatas para flauta maravilhosas. Meu sobrinho, sobrinho da minha esposa que toca flauta tocou a obra do Radamés. Então é um compositor de alto nível.”

Entrevistador: “como é que você acha que ele via o contrabaixo?”

Sandrino: “Ele naturalmente, pelo que eu conheço, é de obras difíceis. Porque antigamente, você sabe muito bem, tirando o Leopardi que foi professor da Escola de

Música e foi meu primeiro professor também, estudei um ano e meio com ele, depois veio a falecer. Leopardi tocava muito bem também, mas eram poucos, então, os contrabaixistas da época...tocar acima da metade do instrumento era uma coisa horrível. Hoje não, hoje tem contrabaixistas.. “

Entrevistador: “...que só sabe tocar, às vezes, depois da segunda metade do instrumento, esqueceu como toca o grave

Sandrino: “Também, também. E o baixo é um instrumento naturalmente que você tem que se dedicar muito aos graves por causa da orquestra. Você, para ser solista do contrabaixo, é uma coisa difícilíssima. Eu acho que no mundo deve ter o que de solistas? Gary Karr foi um porque, ele tocou em orquestra sim, mas saiu muito cedo porque era um grande solista. Hoje, todos tocam em orquestra ou dão aula.“

Entrevistador: “Mas acho que até em outros instrumentos. É difícil ver alguém que é só solista de violino por exemplo, que não dê aula em algum lugar.”

Sandrino: “É, também também. Mas são instrumentos mais cômodos, mais audíveis vamos dizer assim. Você pega um grande violinista. Caramba, o que é isso não é? Violista também tem poucos, violoncelo tem muitos, muita gente. E por aí vai, Vinícius, o contrabaixo de hoje toca praticamente tudo. Tem gente que toca as suítes de Bach, eu não gosto no contrabaixo. Eu prefiro sempre para violoncelo, mas tem gente que toca *Concerto*(para violoncelo) de Dvorak: o Gary Karr. Uma história se você quiser ouvir, pode contar do Gary Karr? Ele teve aqui em casa e aí eu perguntei a ele porque que ele tocou o concerto de Dvorak. Eu digo ‘cara, você é maluco?’ e ele disse ‘Não, você também seria maluco’ eu digo ‘como é que foi?’ ‘Olha, o Japão me fez um convite e eu não aceitei que era para gravar ao vivo. O segundo convite dobraram, mas eu também não aceitei. O terceiro eu não pude dizer não.’ Eu digo: ‘Porquê?’, ele disse ‘porquê a mansão onde moro eu comprei com esse concerto tocado no Japão.’ E realmente é muito bom. Só que se você mostra naturalmente para um violoncelista ele não vai gostar não é? Porque é um pouco diferente. Mas ele conseguiu fazer o que ele queria e ganhar o que o Japão prometeu. É isso aí.“



Áudio da entrevista com Sandrino Santoro

Anexo VI:

Radamés GNATTALI
(1906-1988)

Canção e Dança
- para contrabaixo e cordas -
(1934 / 1982)

Edição:
André Cardoso
(2019)

Pianista e compositor, Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre (RS), em 27 de janeiro de 1906. Iniciou os estudos de piano com a mãe, Adélia Fossati Gnattali, prosseguindo com Guilherme Fontainha no Conservatório de Música de Porto Alegre. Ao mesmo tempo praticou o violão e o cavaquinho tocando em grupos de música popular. Em 31/08/1924, estreou no Rio de Janeiro, em recital no Instituto Nacional de Música. Com vindas constantes à então capital, atuou como pianista na Rádio Clube do Brasil, em cafés e cinemas mudos. A mudança definitiva ocorreu em 1930. Na Rádio Nacional seu trabalho foi marcante, primeiro como pianista e posteriormente como maestro e arranjador. A partir de sua formação clássica, enriqueceu os arranjos populares ao introduzir cordas nas músicas românticas e metais nos sambas. Ao mesmo tempo em que deu tratamento sinfônico aos arranjos populares, aproveitou em sua obra procedimentos melódicos e harmônicos tirados da música popular e do jazz. Sua obra é vasta. Nela se destacam, no âmbito da música de câmara, as sonatas, os trios e os quartetos de cordas. Na produção orquestral, os concertos e concertinos para piano, violino, viola, violoncelo, harpa, bandolim, acordeon, saxofone, harmônica e violão. Já na série de *Brasílianas* encontramos as formações mais variadas, que vão desde o piano e o violão solo até a grande orquestra sinfônica com e sem solistas. Outros destaques de sua produção são as cinco *Sinfonias Populares*, e as seis *Fantasia Brasileira*. Radamés Gnattali faleceu no Rio de Janeiro, em 13 de fevereiro de 1988.

Radamés Gnattali compôs a *Canção e Dança* para contrabaixo e piano em 1934. O primeiro movimento foi dedicado a Alessandro Gnattali, seu pai, e o segundo ao contrabaixista italiano Antonio Leopardi. Nascido a 26/11/1890, filho de Achille Leopardi e de Thereza Mastroberti Leopardi, o músico naturalizou-se brasileiro em 1935 (*Jornal do Commercio*, 19/01/1935, p.03). A partir de concurso realizado em dezembro de 1936, tornou-se professor de contrabaixo do Instituto Nacional de Música. Atuou também como músico da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica Brasileira. Foi considerado pelo crítico João Itiberê da Cunha “um legítimo virtuose de seu instrumento e um dos poucos concertistas que nele se podem exhibir” (*Correio da Manhã*, 18/12/1936, p.07). Não há registro da primeira audição da *Canção e Dança*, mas a segunda parte foi executada em 28/07/1938 em recital de Antonio Leopardi no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música, com Arnaldo Estrella ao piano. Leopardi faleceu em 05 de abril de 1958 (*Jornal do Brasil*, 11/04/1958, p.14). Seu acervo, onde constava o manuscrito autógrafo da *Canção e Dança*, passou às mãos do contrabaixista Renato Sbragia e posteriormente a Sandrino Santoro, ambos músicos do Theatro Municipal. Foi a partir de uma demanda de Sandrino, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que Radamés produziu a versão para cordas da obra em 1982. A estréia ocorreu em 03/08/1982, no Salão Leopoldo Miguez, tendo Sandrino Santoro como solista da Orquestra de Câmara da Rádio MEC e a regência de Nelson Nilo Hack. O manuscrito da transcrição não apresenta a parte do contrabaixo solo. A presente edição incorporou a parte de contrabaixo solista como no manuscrito de 1934 e foi realizada para o concerto de mestrado de Vinícius Frate (contrabaixo), com a Orquestra Sinfônica da UFRJ e regência de Leonardo David em 15/05/2019 no Salão Leopoldo Miguez.

Rio de Janeiro, 21/04/2019.

André Cardoso

Fontes:

DANJAS, Kilder. *Canção e Dansa para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: estudo de aspectos técnico-interpretativos*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da UFMG, 2008.

GNATTALI, Radamés. *Canção e Dansa para contrabaixo e piano*. Manuscrito, 1934. Acervo de Sandrino Santoro.

GNATTALI, Radamés. *Canção e Dança para contrabaixo e cordas*. Manuscrito, 1982. Acervo de Sandrino Santoro.

GNATTALI, Radamés. *Canção e Dança para contrabaixo e piano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

RODRIGUES, Ricardo Pereira. *Canção e Dansa para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da UFMG, 2003.

Canção e Dança

- para contrabaixo e cordas -
(Rio de Janeiro, 1934/1982)

3

Edição: André Cardoso (2019)

a meu pai
I- Canção
(sobre um tema de aboio)

Radamés GNATTALI
(1906-1988)

2 Devagar

Contrabaixo solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

5

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

4

8 *mais intenso*

Cbx. solo *mf* 3 *p cresc.* 3 *f*

Vln. I *cresc.* *mf*

Vln. II *cresc.* *mf* 3

Vla. *cresc.* *mf*

Vlc. *cresc.* *mf*

Cbx. *mf*

12 *(arco e pizz na mesma corda)* **Pouco mais [Movido]** arco

Cbx. solo 3

Vln. I 3 3

Vln. II 3 3 3

Vla.

Vlc.

Cbx.

15 *cantado* 5

Cbx. solo *[mf]* *cresc.* 3

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Cbx. *cresc.*

18 *accel.* *cedendo*

Cbx. solo 3 *ff* 3 *sempre forte* 3/4

Vln. I *cresc.* *f* *sf* 3/4

Vln. II *cresc.* *f* *sf* 3/4

Vla. *cresc.* *f* *sf* 3/4

Vlc. *cresc.* *f* *sf* 3/4

Cbx. *cresc.* *f* *sf* 3/4

6

21 **a tempo** *triste*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

pp

25 *escurro*

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

mf *p*

29 7

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

32 **movendo** **accel.**

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

8

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

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

cresc.

ff

f

f

f

f

38 **cedendo**

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

[illegible]

44

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

mf *p* *pp* *mf* *pp*

mf *p* *pp* *mf* *pp*

mf *p* *pp* *mf* *pp*

mf *p* *pp* *mf* *pp*

mf *p* *pp* *mf* *pp*

p *mf* *pp*

10

47 *mais intenso*

Cbx. solo *mf* 3 *p*

Vln. I *mf* 3 *p* *cresc.*

Vln. II *mf* *p* *cresc.*

Vla. *mf* *p* *cresc.*

Vlc. *mf* *p* *cresc.*

Cbx. *mf* *p* *cresc.*

51 *cedendo*

Cbx. solo *cresc. muito* 3 *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* 3 *f*

Vla. *mf* *f*

Vlc. *mf* *f* *mf*

Cbx. *f*

54

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

p

mp

p

p

p

p

pp

3

3

a Antonio Leopardi

II- Dança

Vivo e leve

The musical score is for a piece titled "Vivo e leve". It is written for a chamber ensemble consisting of Contrabaixo solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The Contrabaixo solo part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line that rises and then levels off. The Violino I and Violino II parts enter in the fourth measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violino II part is marked *pizz.* (pizzicato). The Viola, Violoncello, and the second Contrabaixo part are silent throughout the shown measures.

12

7

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

arco

mf

f

Detailed description: This musical score block covers measures 7 through 11. The Cbx. solo part features a complex, rapid sixteenth-note pattern in the right hand, starting with a grace note. Vln. I and Vln. II play sustained notes with accents. Vln. II is marked 'arco'. Vla. enters in measure 8 with a melody marked 'mf'. Vlc. and Cbx. (double bass) are silent throughout this passage.

12

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

pizz.

p

f

mf

Detailed description: This musical score block covers measures 12 through 16. Cbx. solo begins in measure 12 with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and a melody marked 'p'. Vln. I has a rest in measure 12, then enters in measure 13 with a melody marked 'f'. Vln. II plays a sustained note in measure 12, then a melody in measure 13. Vla. enters in measure 12 with a melody marked 'f'. Vlc. enters in measure 13 with a melody marked 'mf'. Cbx. (double bass) is silent throughout this passage.

13

18 arco

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

sfp

f

V

23

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

p

f

p

f

p

f

V

14

28

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

39 15

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx. arco

44 pizz.

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

16

50 arco

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

55

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

60 17

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

arco

66 pizz.

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

18

72

arco

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

p

78

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

84 19

Cbx. solo

ff *mf*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cbx.

88 *sempre a tempo* *pizz.*

Cbx. solo *p* *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cbx.

20

94

Cbx. solo

ppp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

[pp]

101 **Calmo** (♩=♩) arco

Cbx. solo

p

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp
pizz.

Vlc.

Cbx.

pp

105

21

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

109

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

22

113

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

117

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

121 **rall.** **a tempo** 23

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc. arco

Cbx.

125

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc. pizz. arco

Cbx.

24

129

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

sf

133

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

calmo

mf

f

f

f

137 **Vivo e leve** (♩=♩) 25

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

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

143

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

arco *mf*

26

148 pizz.

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

154 arco

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

27

159

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

p

164

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

28

169

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

f

f

f

pizz.

175

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

arco

181 pizz.

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

187 arco

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

30

192

Cbx. solo

f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

197

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

arco

arco

arco

arco

203 31

Cbx. solo pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

209 arco

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

32

216

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

ff

f

f

222

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

mf

p

p

p

p

p

sempre a tempo

227 pizz. 33

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

pp *ppp* *[pp]*

234

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

mf cresc.

34

241 arco

Cbx. solo *f* *cresc.* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx. *8^{va} 7*

241 arco

Cbx. solo *f* *cresc.* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx. *8^{va} 7*

247

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

247

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

252 35

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

cresc.

ff

ff

ff

ff

ff

256

Cbx. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

Anexo VI: Projeto Gráfico para álbum.

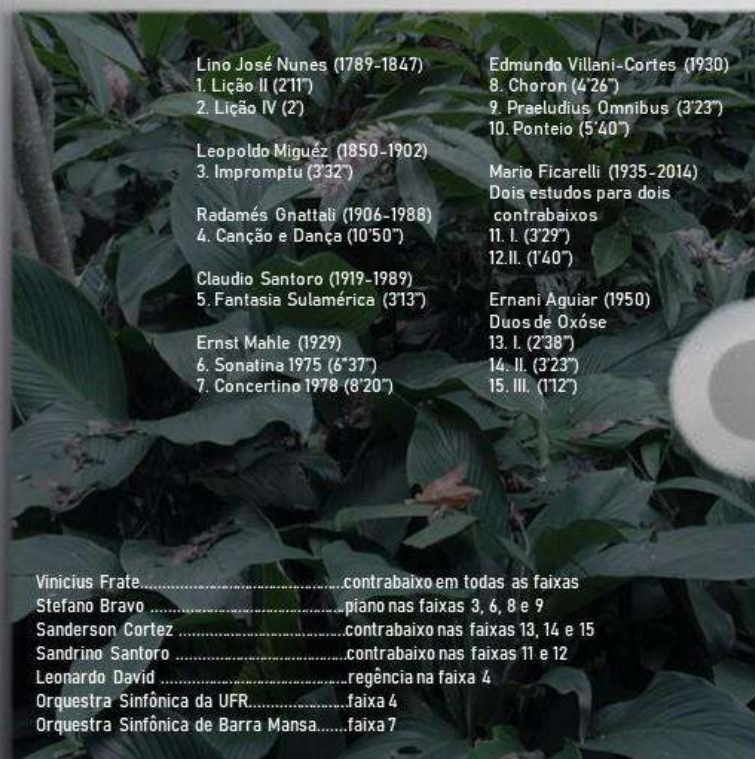
Por Anna Palatnic

Capa:

Disco:



Contracapa:



Lista de QR Codes

	Produto Artístico O Contrabaixo Brasileiro – Um álbum panorama. Edição e mixagem: Clement Zular
	Praeludius Omnibus com Stefano Bravo De Edmundo Villani-Côrtes. Gravado no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ em 8/7/2018. Engenheiro de som: Caio Cesar Loures.
	Canção e Dança com Stefano Bravo De Radamés Gnattali. Gravação ao vivo do concerto da série Talentos na Sala Guiomar Novais, Rio de Janeiro, em 24/10/2018. Stefano Bravo ao piano. Engenheiro de som: Eduardo Monteiro
	Entrevista com Villani-Côrtes Entrevista realizada pelo autor na residência de Edmundo Villani-Côrtes em São Paulo, abril de 2018
	Entrevista com Ernani Aguiar Entrevista realizada pelo autor por telefone em setembro de 2018.

**Entrevista com Sandrino Santoro**

Entrevista realizada pelo autor na residência de Sandrino Santoro, Rio de Janeiro, maio de 2019.