

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

DANIEL XAVIER HADDAD

COMPILAÇÃO DE TÉCNICAS PARA BANDOLIM SOLO:
Material de apoio baseado na tradição popular e em métodos clássicos específicos

RIO DE JANEIRO

2024

Daniel Xavier Haddad

COMPILAÇÃO DE TÉCNICAS PARA BANDOLIM SOLO:

Material de apoio baseado na tradição popular e em métodos clássicos específicos

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.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

H126c Haddad, Daniel Xavier COMPILAÇÃO DE TÉCNICAS
PARA BANDOLIM SOLO: Material de apoio baseado na
tradição popular e em métodos clássicos
específicos / Daniel Xavier Haddad. -- Rio de
Janeiro, 2024.
342 f.

Orientador: Paulo Henrique Loureiro de Sá.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Bandolim Solo. 2. Acompanhamento. 3. Chord
Melody. 4. Técnica. 5. Bandolim de 8 e 10 cordas.
I. Sá, Paulo Henrique Loureiro de, orient. II.
Titulo.

Daniel Xavier Haddad

COMPILAÇÃO DE TÉCNICAS PARA BANDOLIM SOLO:

Material de apoio baseado na tradição popular e em métodos clássicos específicos

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.

Aprovada em: 25 de setembro de 2024



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá – PROMUS/UFRJ



Prof. Dr. Bartholomeu Wiese - PROMUS/UFRJ



Prof. Dr. Fernando Novaes Duarte – EMB/DF

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares, aos mestres e professores que tive a oportunidade de conhecer até o momento, aos amigos e colegas de trabalho pela experiência e crescimento profissional e aos músicos que aceitaram de bom grado a conceder as entrevistas e contribuíram para a realização desta etapa.

“O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente...” Mário Quintana

RESUMO

HADDAD, Daniel Xavier. **Compilação de técnicas para bandolim solo:** material de apoio baseado na tradição popular e em métodos clássicos específicos. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Este trabalho é o resultado de uma necessidade pessoal de construção de arranjos e composições para bandolim solo, e pela dificuldade de encontrar referências bibliográficas e materiais pedagógicos que tratassem do assunto. A pesquisa foi realizada a partir de duas fontes de informações: a primeira, uma entrevista com 15 músicos bandolinistas ou que já tinham escrito algum material para bandolim solo, e a segunda, uma imersão em métodos e peças no universo da música clássica incluindo as escolas italianas, francesas, alemãs e norte-americanas. Buscou-se entender como o instrumento era tocado e como tratavam o acompanhamento e quais eram as técnicas que utilizavam para que o resultado fosse uma interação melódica e harmônica simultaneamente. O passo seguinte foi identificar e organizar estas técnicas a partir dos relatos dos entrevistados, e de modo objetivo e com intuito pedagógico, ter um material de apoio de recursos técnicos de bandolim solo para o público que almejar iniciar esta prática. Foi necessária uma investigação terminológica entre os entrevistados para definir qual termo representaria esta prática, e entre os termos *chord melody*, bandolim polifônico, tocar apoiado, tocar armado, optou-se pela nomenclatura ‘bandolim solo’. O trabalho apresenta diversos exemplos de técnicas utilizadas no instrumento desde o universo da música clássica ao da música popular, com trechos e referências de músicos que tem esta prática seja no bandolim de 8 e/ou 10 cordas. O produto gerado é resultado da junção dos conteúdos encontrados nos métodos da música clássica com as indicações das técnicas citadas pelos entrevistados, o que resultou na identificação e organização de recursos técnicos com pequenas peças compostas para o estudo e prática do bandolim solo.

Palavras-chave: Bandolim solo. Acompanhamento. *Chord Melody*. Técnica. Bandolim de 8 cordas. Bandolim de 10 cordas.

ABSTRACT

HADDAD, Daniel Xavier. **Compilation of techniques for solo mandolin:** support material based on popular tradition and specific classical methods. Rio de Janeiro, 2024. Dissertation (Professional Master's in Music). School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This work is the result of a personal need to create arrangements for solo mandolin, combined with the difficulty of finding bibliographical references and pedagogical materials that address the subject in a didactic and objective manner. The research was based on two sources of information: first, an interview with 15 musicians mandolinists, or those who had already written some material for solo mandolin, and second, an immersion in methods and pieces within the realm of classical music including Italian, French, German, and North American mandolin traditions. The goal was to understand how the mandolin was played, whether accompanied or not, how accompaniment was handled, and what techniques were used to achieve simultaneous rhythmic, melodic, and harmonic interaction. The next step was to identify and organize these techniques, drawing from the interviewees' reports, and in an objective manner with a pedagogical intent, to provide support material with technical resources for solo mandolin to those who wish to embark on this practice. A terminological investigation among the interviewees was necessary to determine the term that would best represent this practice, and among the terms chord melody, polyphonic mandolin, supported playing, armed playing, the nomenclature 'solo mandolin' was chosen. The work presents various examples of techniques used in solo mandolin, spanning from the world of classical music to the present day, with excerpts and references from mandolinists who engage in this practice, whether on an 8- and/or 10-string mandolin. The product generated is the result of combining the content found in classical music mandolin methods with the techniques mentioned by the interviewees, resulting in the identification and organization of technical resources in a practical guide with small pieces for study and solo mandolin practice.

Keywords: Solo Mandolin. Accompaniment. Chord melody. Technique resources. 8-String Mandolin. 10-String Mandolin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Favoráveis a um nome em português para <i>Chord Melody</i> . Fonte: o Autor (2024)	136
Figura 2: Entrevistados que usariam o termo Bandolim Polifônico. Fonte: o Autor (2024)	138
Figura 3: Entrevistados que usariam o termo Bandolim Polifônico. Fonte: o Autor (2024)	139
Figura 4: Entrevistados que usariam o termo Bandolim. Fonte: o Autor (2024).....	141
Figura 5: Preferência de nomenclatura. Fonte: o Autor (2024)	142
Figura 6: Processo de aprendizado. Fonte: o Autor (2024)	144
Figura 7: Porcentagem de técnicas mencionadas nas entrevistas. Fonte: o Autor (2024)	148

LISTA DE EXEMPLOS

- Exemplo 1:** Retirada do *Méthode de Mandoline* de Ferdinando de Cristofaro, página 13..... 45
- Exemplo 2:** Imagem retirada do *Mandolinenschule* de Ernesto Koehler, página 11 45
- Exemplo 3:** Imagem retirada do Método *Theoretisch praktische Mandolinen Schule* de Alberto Bracony, página 12..... 46
- Exemplo 4:** Imagem retirada do *Mandolinenschule* de Ernesto Koehler, página 12 46
- Exemplo 5:** Retirada do *Mandolinenschule* de Ernesto Koehler, página 19 47
- Exemplo 6:** Retirada do *Metodo: Teorico practico per mandolino* de Carlo Graziani Walter, página 06 48
- Exemplo 7:** Retirada do *Méthode elementaire de Mandoline* de Charles de Sivry, página7 .. 48
- Exemplo 8:** Retirada do *Méthode elementaire de Mandoline* de Charles de Sivry, página8 .. 49
- Exemplo 9:** Retirada do Método *Theoretisch praktische Mandolinen Schule* de Alberto Bracony, página 24 49
- Exemplo 10:** Trecho retirado do *Method de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página 40 ... 50
- Exemplo 11:** Trecho retirado do *Method para Banjoline ou Mandoline-banjo* de Salvator Leonardi, página 23 50
- Exemplo 12:** Trecho retirado do *Mandoline-Shule* de Otto Schick, página 14 51
- Exemplo 13:** Trecho retirado do *Odell Method for the Mandolin* de Herbert Forrest Odell, página 24 51
- Exemplo 14:** Trecho retirado do *Winner's Eureka Method for the mandolin* de “Oliver Ditson Company”, página 22 52
- Exemplo 15:** Trecho retirado do *Celebre Methode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jules Cottin, página16 52
- Exemplo 16:** Retirado do *Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página 29..... 53
- Exemplo 17:** Retirado do *Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página 29..... 53
- Exemplo 18:** Retirado do *Theoretical and practical mandolin method*” de Alberto Bracony, página 48 54
- Exemplo 19:** Retirado do *Mandolinen Schule* de Ernesto Kohler, página 33 54

Exemplo 20: Retirado do <i>Petite Methode por mandoline Op 245</i> de V. Monti, página 13	55
Exemplo 21: Retirado do <i>Theoretical and practical mandolin method</i> ” de Alberto Bracony, página 51	55
Exemplo 22: Retirado do <i>Méthode para banjoline ou mandoline-banjo</i> de Salvator Léonardi, página 59	55
Exemplo 23: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte 1 e Parte 2</i> de Jean Pietrapertosa, página 24	56
Exemplo 24: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte 2</i> de Ferdinando de Cristofaro, página 19	56
Exemplo 25: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte 2</i> de Ferdinando de Cristofaro, página 20	56
Exemplo 26: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte 2</i> de Ferdinando de Cristofaro, página 22	57
Exemplo 27: Retirado do <i>Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet peters</i> de Otto Schick, página 31.....	57
Exemplo 28: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte 1 e Parte 2</i> de Jean Pietrapertosa, página 25	57
Exemplo 29: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte 1 e Parte 2</i> de Jean Pietrapertosa, página 29	58
Exemplo 30: Retirado do <i>Mandolinen Schule</i> de Ernesto Kohler, página 33	58
Exemplo 31: Retirado do <i>Méthode para banjoline ou mandoline-banjo</i> de Salvator Léonardi, página 33	59
Exemplo 32: Trecho retirado da peça <i>Op.45 1º Preludio</i> de Raffaele Calace	59
Exemplo 33: Trecho retirado do método <i>12 Capricci-Studi</i> de Carlo Munier, página 05	60
Exemplo 34: Trecho retirado do método <i>12 Capricci-Studi</i> de Carlo Munier, página 11	61
Exemplo 35: Trecho retirado do método <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 31	61
Exemplo 36: Trecho retirado do <i>Metodo pratico completo</i> de Carlo Munier, página 109.....	62
Exemplo 37: Trecho retirado do <i>Metodo pratico completo</i> de Carlo Munier, página 112.....	63
Exemplo 38: Trecho retirado do <i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i> de Carlo Graziani Walter, página 61	64

Exemplo 39: Trecho retirado do <i>Modern Mandoline Method</i> de G. B. Marchisio, página 51	64
Exemplo 40: Retirado do <i>Méthode para banjoline ou mandoline-banjo</i> de Salvator Léonardi, página 73	65
Exemplo 41: Retirado do <i>Méthode para banjoline ou mandoline-banjo</i> de Salvator Léonardi, página 73	65
Exemplo 42: Retirado do <i>Méthode para banjoline ou mandoline-banjo</i> de Salvator Léonardi, página 73	65
Exemplo 43: Retirado do <i>Scales and arpeggios for daily practice</i> de Joseph Brent, página 36	66
Exemplo 44: Retirado do <i>Scales and arpeggios for daily practice</i> de Joseph Brent, página 37	66
Exemplo 45: Retirado do <i>Siegel's special mandolin studies</i> de Samuel Siegel, página 4	67
Exemplo 46: Retirado do <i>Siegel's special mandolin studies</i> de Samuel Siegel, página 5	67
Exemplo 47: Trecho retirado do método 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 2.....	68
Exemplo 48: Trecho retirado da peça " <i>Variations on a Basque Melody</i> " de Victor Kioulaphides, página 2	68
Exemplo 49: Trecho retirado da peça <i>Withered Rose: Fantasia</i> de George Muder, página 2	68
Exemplo 50: Trecho retirado da peça <i>Op.45 1º Preludio</i> de Raffaele Calace, página 2.....	69
Exemplo 51: Trecho retirado do método <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 30	69
Exemplo 52: Trecho retirado do método <i>Metodo Pratico Completo</i> de Carlo Munier, página 109	69
Exemplo 53: Trecho retirado do método <i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i> de Carlo Graziani-Walter, página 53.....	70
Exemplo 54: Trecho retirado do método <i>Scales and Arpeggios for daily practice</i> de Joseph Brent, página 325.....	70
Exemplo 55: Trecho retirado do método <i>Scales and Arpeggios for daily practice</i> de Joseph Brent, página 326.....	70
Exemplo 56: Trecho retirado da peça <i>Air from Suite n°3</i> de Johann Sebastian Bach para bandolim solo. Transcrição de Davide Pancetti com revisão de Sergio Zigiotti.....	71
Exemplo 57: Trecho retirado do método 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 2.....	71

Exemplo 58: Trecho retirado do método 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 3.....	72
Exemplo 59: Trecho retirado do método 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 3.....	72
Exemplo 60: Trecho retirado da peça para bandolim solo <i>Capriccio</i> de Benedetto Persichini	73
Exemplo 61: Trecho retirado do livro <i>12 Capricci-Studi per mandolino</i> de Carlo Munier, página 3	73
Exemplo 62: Trecho retirado do livro <i>12 Capricci-Studi per mandolino</i> de Carlo Munier, página 8	73
Exemplo 63: Trecho retirado do livro <i>12 Capricci-Studi per mandolino</i> de Carlo Munier, página 16	74
Exemplo 64: Trecho retirado do livro <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 14	74
Exemplo 65: Trecho retirado do livro <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 28	74
Exemplo 66: Trecho retirado do método <i>Metodo Pratico completo</i> de Carlo Munier, página 20	75
Exemplo 67: Trecho retirado do método <i>Metodo Pratico completo</i> de Carlo Munier, página 20	75
Exemplo 68: Trecho retirado do método <i>Metodo Pratico completo</i> de Carlo Munier, página 24	75
Exemplo 69: Trecho retirado do exercício <i>Exercise on third Position</i> do caderno <i>Etude fur die dritte Lage</i> de Giuseppe (Joseph) Sgallari.....	75
Exemplo 70: Trecho retirado do exercício <i>Arpeggio Exercise nº4</i> do método de bandolim de Jean Pietrapertosa	76
Exemplo 71: Trecho retirado da peça <i>3ª Recreation – Romance de la Rose</i> do método de bandolim de Ferdinando de Cristofaro, página 40	76
Exemplo 72: Trecho retirado da peça <i>Sonata a mandolino solo e Basso</i> de Gervasio Giovanni Batista.....	76
Exemplo 73: Trecho retirado da peça <i>XVIII – La contente</i> do <i>Méthode raisonnée violin to mandolin</i> de Leoni de Nápoles, página 26	77
Exemplo 74: Trecho retirado do método “ <i>Corrette mandoline method</i> ” de Michel Correte, página 30	77

Exemplo 75: Trecho retirado do método 'Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano' de Carlo Graziani Walter, página 11	77
Exemplo 76: Trecho retirado da peça 7 ^a <i>Recreation</i> ” do <i>Method Complete Theorique et Pratique de Mandoline</i> de Georges Goldberg, página 24	77
Exemplo 77: Trecho retirado do <i>Menuet pour deux Mandolines</i> do “Método Elementar de Bandolim” de Charles de Sivry, página 10.....	78
Exemplo 78: Trecho retirado do método <i>Odell Method for the mandolin - book 1</i> de Herbert Forrest Odell, página 60	78
Exemplo 79: Trecho retirado da peça <i>Prière</i> do método <i>Repertorio de Musica Instrumental</i> de Ferdinand de Cristofaro e Ernest Patierno, página 33	78
Exemplo 80: Trecho retirado do método <i>Theoretical and practical mandolin method</i> de Alberto Bracony, página 34.....	78
Exemplo 81: Trecho retirado da peça <i>Nocturne 6</i> do método <i>The complete mandolinist</i> de Marilyn Mair, página 48.....	79
Exemplo 82: Trecho retirado do método <i>Celebre Methode Complete Theorique et Pratique de Mandoline</i> de Jules Cottin, página 28.....	79
Exemplo 83: Trecho retirado da peça <i>Op.45 1º Preludio</i> de Raffaele Calace	79
Exemplo 84: Retirado do <i>The first step how to play the mandolin</i> de Mario Pietro, página 32	80
Exemplo 85: Retirado do <i>Metodo Pratico Completo</i> de Carlo Munier, página 105	80
Exemplo 86: Retirado do <i>Metodo Pratico Completo</i> de Carlo Munier, página 107	81
Exemplo 87: Retirado do <i>A son alteffe Sereniffime monfeigneur le duc de chartea – Methodo Raifonnee</i> de Leoni de Nápolis, página 19	81
Exemplo 88: Retirado do <i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i> de Carlo Graziani Walter, página 64.....	82
Exemplo 89: Retirado do <i>Methode Tres Facile</i> de Giovanni Battista Gervasio, página 07....	82
Exemplo 90: Retirado do <i>Corrette mandoline method</i> de Michel Correte, página 32	83
Exemplo 91: Retirado do <i>Methode de mandoline</i> de Salvator Leonardi, página 37	83
Exemplo 92: Retirado do 'Primeiro Passo pra tocar bandolim' de Mario de Pietro, página 29	83
Exemplo 93: Retirado do <i>Mandolinschule zum Selbstunterricht geeignet peters</i> de Otto Schick, página 34.....	84

Exemplo 94: Retirado do <i>Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet peters</i> de Otto Schick, página 34.....	84
Exemplo 95: Retirado do <i>Scales and Arpeggios for daily practice</i> de Joseph Brent, página 99	85
Exemplo 96: Retirado do <i>Methode complete de mandoline</i> de Raphael Talamo, página 43 ..	85
Exemplo 97: Retirado do <i>Methode complete, theorique et pratique de-mandoline</i> de Georges Goldberg, página 48	86
Exemplo 98: Retirado do <i>mandolinenschule-band-5</i> de Theodor Ritter, página 27	86
Exemplo 99: Retirado do <i>Modern-mandolin-method-01</i> de G. B Marchisio, página 26	87
Exemplo 100: Retirado de <i>Methode de mandoline</i> de Cerclier Jules, página 38	88
Exemplo 101: Trecho retirado do Prelúdio da Suite I do livro <i>Six Suites à Violoncello Solo</i> , de J. S. Bach, página 4	89
Exemplo 102: Trecho retirado da canção <i>Deh vienni alla finestra</i> da ópera <i>Don Giovanni</i> de W. A. Mozart.....	89
Exemplo 103: Retirado de <i>Theoretical and practical mandolin method</i> de Alberto Bracony, página 37	90
Exemplo 104: Retirado de <i>Sonata a mandolino solo e Basso</i> de Giovanni Battista Gervasio, página 3	90
Exemplo 105: Retirado do <i>Metodo pratico completo</i> de Carlo Munier, página 65.....	91
Exemplo 106: Retirado do <i>Il Nuovo stile dei duetti</i> de Carlo Munier, página 7.....	91
Exemplo 107: Retirado do <i>Il Nuovo stile dei duetti</i> de Carlo Munier, página 11.....	92
Exemplo 108: Retirado do <i>Il Nuovo stile dei duetti</i> de Carlo Munier, página 12.....	92
Exemplo 109: Retirado do <i>Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline</i> de Jean Pietrapertosa, página 18.....	92
Exemplo 110: Retirado do <i>Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline</i> de Jean Pietrapertosa, página 47.....	93
Exemplo 111: Retirado do <i>Méthode de Mandoline 2ª parte</i> de Ferdinando de Cristofaro, página 75	94
Exemplo 112: Retirado do <i>A son alteffe Sereniffime monfeigneur le duc de chartea – Methodo Raifonnee</i> de Leoni de Nápolis, página 29.....	94
Exemplo 113: Retirado do <i>Methode de mandoline</i> de Salvator Leonardi, página 60	95
Exemplo 114: Retirado do <i>Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet peters</i> de Otto Schick, página 35.....	95

Exemplo 115: Retirado do <i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i> de Carlo Graziani Walter, página 37.....	96
Exemplo 116: Retirado do Primeiro Passo pra tocar bandolim de Mario de Pietro, página 33	96
Exemplo 117: Retirado do <i>Method complete, theorique et pratique de-mandoline</i> de Georges Goldberg, página 47	97
Exemplo 118: Retirado do <i>mandolinenschule-band-3-komplett</i> de Theodor Ritter, página 38	97
Exemplo 119: Retirado do <i>Il Nuovo stile dei duetti</i> de Carlo Munier, página 9.....	98
Exemplo 120: Retirado do <i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i> de Carlo Graziani Walter, página 70.....	99
Exemplo 121: Retirado do <i>Méthode Élémentaire de Maandoline</i> de Charles de Sivry, página 12	99
Exemplo 122: Retirado do <i>Fletcher's Standard Mandoline Tutor</i> de W.J. Fletcher, página 72	100
Exemplo 123: Retirado do <i>Method de mandoline</i> de Cerclier Jules, página 42	100
Exemplo 124: Retirado do <i>Special Studies</i> de Samuel Siegel, página 5	101
Exemplo 125: Retirado do <i>Sinfonia G – Dur a 2 Mandolini e Basso</i> de Carlo Cecere, página 4	101
Exemplo 126: Trecho retirado do método <i>Method Tres Facile</i> de Giovanni Battista Gervasio, página 11	101
Exemplo 127: Trecho retirado do método <i>24 Original-Etuder for mandolin</i> de Alberto Bracony, página 7	102
Exemplo 128: Trecho retirado da peça <i>A Withered Rose</i> de George Muder.....	102
Exemplo 129: Trecho retirado da peça <i>Op.45 1º Preludio</i> de Raffaele Calace.....	102
Exemplo 130: Trecho retirado da peça <i>Capriccio</i> de Benedetto Persichini.....	103
Exemplo 131: Trecho retirado do método <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 22	103
Exemplo 132: Trecho retirado do método <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 24	104
Exemplo 133: Trecho retirado do método <i>Metodo pratico completo</i> de Carlo Munier, página 26	104
Exemplo 134: Trecho retirado da peça <i>Cavatina</i> de Leopoldo Francia.....	104

Exemplo 135: Trecho retirado do método <i>Methode raisonnée violin to mandolin</i> de Leoni de Napoles, página 36	105
Exemplo 136: Trecho retirado do método <i>Corrette mandoline method</i> de Michel Correte, página 43	105
Exemplo 137: Trecho retirado da peça 'Mazurca' do método 'Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano' de Carlo Graziani Walter, página 30.....	106
Exemplo 138: Trecho retirado da 'Sinfonia em Sol Maior' de Carlo Cecere	106
Exemplo 139: Trecho retirado de 'Repertorio de Música Instrumental' de Ferdinand de Cristofaro e Ernest Patierno, página 09.....	106
Exemplo 140: Trecho retirado do método <i>Theoretical and practical mandolin method</i> de Alberto Bracony, página 76.....	107
Exemplo 141: Exemplo de bloco harmônico no Allemande da Suite I do livro <i>Six Suites à Violoncello Solo</i> , de J. S. Bach, página 6	107
Exemplo 142: Exemplo de bloco harmônico no Prelúdio da Suite II do livro <i>Six Suites à Violoncello Solo</i> , de J. S. Bach, página 11	107
Exemplo 143: Exemplo de bloco harmônico no Sarabande da Suite I do livro <i>Six Suites à Violoncello Solo</i> , de J. S. Bach, página 8	108
Exemplo 144: Retirado do <i>Methode_de_Mandoline Parte1 Parte 2</i> de Jean Pietrapertosa, página 70	108
Exemplo 145: Retirado do <i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i> de Carlo Graziani Walter, página 65.....	109
Exemplo 146: Retirado do <i>Methode de mandoline</i> de Salvator Leonardi, página 37	109
Exemplo 147: Retirado do <i>Neue Reformschule für die Mandoline</i> de Reinhold Vorpahl, página 34	110
Exemplo 148: Retirado do Primeiro Passo pra tocar bandolim de Mario de Pietro, página 33	110
Exemplo 149: Trecho retirado do <i>Winner's Eureka Method for the mandolin</i> de 'Oliver Ditson Company', página 38.....	110
Exemplo 150: Trecho retirado do <i>Complete Method for the mandoline</i> de Louis Tocaben, página 24	111
Exemplo 151: Trecho retirado do <i>New Mandolin Method Part 2</i> de C. W. Stahl, página 12	111

Exemplo 152: Retirado do <i>Anweisung die Mandoline</i> de Bartolomeu Bortolazzi, página 31	112
Exemplo 153: Retirado do <i>L'Art de la mandoline</i> de Silvio Ranieri, página 29.....	112
Exemplo 154: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte1Parte 2</i> de Jean Pietrapertosa, página 19	113
Exemplo 155: Retirado do <i>Methode de mandoline</i> de Jules Cerclier, página 34	113
Exemplo 156: Retirado do 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 22	114
Exemplo 157: Retirado do 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 8	115
Exemplo 158: Retirado do <i>Theoretical and practical mandolin method</i> de Alberto Bracony, página 55	116
Exemplo 159: Retirado do <i>Theoretical and practical mandolin method</i> de Alberto Bracony, página 71	117
Exemplo 160: Trecho retirado do método <i>Methode tres facile</i> de Giovanni Battista Gervasio, página 07	117
Exemplo 161: Trecho retirado da peça <i>Op.45 1º Preludio</i> de Raffaele Calace.....	117
Exemplo 162: Trecho retirado do método <i>20 Studi Melodici e Progressivi</i> de Carlo Munier, página 25	118
Exemplo 163: Trecho retirado do método <i>Methode raisonnée violin to mandolin</i> de Leoni de Napoles, página 58	118
Exemplo 164: Trecho retirado do Prelúdio da Suite I do livro <i>Six Suites à Violoncello Solo</i> , de J. S. Bach, página 5.....	118
Exemplo 165: Trecho retirado do método <i>Theoretical and practical mandolin method</i> de Alberto Bracony, página 52.....	119
Exemplo 166: Trecho retirado do Sarabande da Suite I do livro <i>Six Suites à Violoncello Solo</i> , de J. S. Bach, página 8.....	119
Exemplo 167: Retirado do <i>Op.45 1º Preludio Metodo Mandolino Op.37 1ªParte</i> de Raffaele Calace, página 13.....	119
Exemplo 168: Retirado do <i>Methode de Mandoline Parte1Parte 2</i> de Jean Pietrapertosa, página 86	120
Exemplo 169: Retirado do <i>Méthode de Mandoline 2ª parte</i> de Ferdinando de Cristofaro, página 45	120

Exemplo 170: Retirado do <i>Method de mandoline</i> de Salvator Leonardi, página 60	120
Exemplo 171: Retirado do <i>Modern-mandolin-method-01</i> de G. B Marchisio, página 36	121
Exemplo 172: Uso de oitavas no trecho inicial do Concerto para bandolim em C maior RV425 de Antonio Vivaldi.....	121
Exemplo 173: Ferdinando de Cristofaro apresenta 4 peças de bandolim para execução solo. 'Quatro estudos para bandolim solo' Tradução nossa.....	137
Exemplo 174: Salvator Leonardi escreve sobre o modo de executar com a palheta o tremolo e o staccato através de exercícios e do repertório que ele apresenta A referência que faz é de uma execução solo. Tradução nossa.....	137
Exemplo 175: No arranjo de Jacob do bandolim, encontramos arpejos entre as notas da melodia (azul), ornamentos (laranja) e notas duplas no final da frase. Fonte: o Autor (2023)	151
Exemplo 176: A parte B, Jacob do bandolim utiliza bloco harmônico com a melodia na ponta. Fonte: o Autor (2023)	151
Exemplo 177: Trecho retirado do 'Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.2' do Instituto Jacob do Bandolim, página 96	152
Exemplo 178: Trecho retirado do “Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.1” do Instituto Jacob do Bandolim, página 50	153
Exemplo 179: Trecho retirado do 'Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.2' do Instituto Jacob do Bandolim, página 56	153
Exemplo 180: Trecho retirado do 'Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.2' do Instituto Jacob do Bandolim, página 56	154
Exemplo 181: Trecho retirado da transcrição feita por Marcílio Lopes. (2023)	155
Exemplo 182: Trecho retirado da peça <i>Nocturne 6</i> do método <i>The complete mandolinist</i> de Marilyn Mair, página 48.....	159
Exemplo 183: Exemplo de arpejo na música 'A Felicidade' de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Arranjo: o Autor	159
Exemplo 184: Exemplo de arpejos no samba 'A flor e o Espinho' de Nelson Cavaquinho. Fonte: o Autor.....	160
Exemplo 185: Exemplo de arpejos no samba 'A Rita' de Chico Buarque. Fonte: o Autor ...	160
Exemplo 186: Exemplo de arpejo na música 'Canção da despedida' de Geraldo Azevedo e Geraldo Vandré. Fonte: o Autor	161

Exemplo 187: Exemplo de arpejo na música 'Chega de saudades' de Tom Jobim. Fonte: o Autor.....	161
Exemplo 188: Trecho retirado da peça 'Disparada' de Geraldo Vandré. Fonte: o Autor	162
Exemplo 189: Exemplo de arpejo no samba 'Na linha do mar' de Paulinho da Viola. Fonte: o Autor.....	162
Exemplo 190: Exemplo de arpejo no samba 'Ole olá' de Chico Buarque. Fonte: o Autor....	162
Exemplo 191: Exemplo de arpejo no samba 'Pressentimento' de Elton Medeiros. Fonte: o Autor.....	163
Exemplo 192: Exemplo de arpejos na música 'Rosa Morena' de Dorival Caymmi. Fonte: o Autor.....	163
Exemplo 193: Exemplo de arpejos na música 'Samba lelê' de Domínio público. Fonte: o Autor.....	163
Exemplo 194: Exemplo de arpejos no samba 'Diz que fui por aí' de Zé Keti. Fonte: o Autor	164
Exemplo 195: Exemplo de arpejo na valsa 'Se ela perguntar' de Dilermando Reis. Fonte: o Autor.....	164
Exemplo 196: Exemplo de arpejo na canção 'Se esta rua' de Domínio Público. Fonte: o Autor	164
Exemplo 197: Exemplo de arpejo no Estudo N°1 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca.....	165
Exemplo 198: Retirado do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 16	165
Exemplo 199: Retirado do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 18	165
Exemplo 200: Exemplo de arpejo no Prelúdio da Suíte nº 1, retirado do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 32	166
Exemplo 201: Trecho retirado do 'Capricho brasileiro' de Hamilton de Holanda.....	166
Exemplo 202: Trecho retirado do 'Capricho de índio' de Hamilton de Holanda.....	167
Exemplo 203: Exemplo de arpejos na peça 'Capricho de chocolate' de Hamilton de Holanda	167
Exemplo 204: Exemplo de arpejos no 'Capricho de Donga' de Hamilton de Holanda	167
Exemplo 205: Exemplo de arpejos no 'Capricho do Carmo' de Hamilton de Holanda.....	168
Exemplo 206: Trecho retirado da peça 'Preludio em Re Maior' de Luperce Miranda	169

Exemplo 207: Trecho da 'Canção da despedida' de Geraldo Azevedo e Geraldo Vandré. Fonte: o Autor.....	170
Exemplo 208: Trecho da música 'Insensatez' de Tom Jobim. Fonte: o Autor.....	170
Exemplo 209: Trecho da música 'O bem do mar' de Dorival Caymmi. Fonte: o Autor.....	171
Exemplo 210: Trecho da música 'O bem do mar' de Dorival Caymmi. Fonte: o Autor.....	171
Exemplo 211: Trecho retirado do Estudo N°4 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca.....	172
Exemplo 212: Trecho retirado do 'Capricho do norte' de Hamilton de Holanda	172
Exemplo 213: Trecho retirado do 'Caderno de Composições de Jacob do Bandolim' Volume 1, página 16	173
Exemplo 214: Trecho retirado do livro '10 Obras para Bandolim' de Cristiano Nascimento, página 12	174
Exemplo 215: Trecho retirado da partitura 'Amigo Bandolim'	174
Exemplo 216: Trecho retirado do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 22	174
Exemplo 217: Trecho retirado da peça <i>Après de Bériot</i> de Victor Kioulaphides	175
Exemplo 218: Trecho retirado da peça <i>Variations on a Basque Melody</i> de Victor Kioulaphides.....	175
Exemplo 219: Trecho retirado da peça <i>Valse Isabel</i> do método <i>The complete mandolinist</i> de Marilyn Mair, página 190.....	176
Exemplo 220: Exemplo de bloco harmônico no samba “A flor e o Espinho” de Nelson Cavaquinho. Fonte: o Autor	176
Exemplo 221: Exemplo de notas duplas e bloco harmônico no samba 'A Rita' de Chico Buarque. Fonte: o Autor	176
Exemplo 222: Exemplo de notas duplas e bloco harmônico no baião 'Baião' de Luiz Gonzaga. Fonte: o Autor.....	177
Exemplo 223: Trecho retirado da música 'Chega de saudades' de Tom Jobim. Fonte: o Autor	177
Exemplo 224: Trecho retirado da peça 'Disparada' de Geraldo Vandré. Fonte: o Autor	177
Exemplo 225: Trecho retirado da peça 'Feira de Mangaio' de Sivuca. Fonte: o Autor	178
Exemplo 226: Trecho da música 'Insensatez' de Tom Jobim. Fonte: o Autor.....	178

Exemplo 227: Exemplo de bloco harmônico na música 'O abre alas' de Chiquinha Gonzaga. Fonte: o Autor.....	179
Exemplo 228: Trecho da música 'Ole olá' de Chico Buarque. Fonte: o Autor.....	179
Exemplo 229: Trecho do baião 'Qui nem Jiló' de Luiz Gonzaga. Fonte: o Autor.....	180
Exemplo 230: Trecho da música 'Rosa Morena' de Dorival Caymmi. Fonte: o Autor.....	180
Exemplo 231: Exemplo de bloco harmônico na música 'Samba lelê' de Domínio público. Fonte: o Autor.....	181
Exemplo 232: Exemplo de bloco harmônico no samba 'Diz que fui por aí' de Zé Keti. Fonte: o Autor.....	181
Exemplo 233: Exemplo de bloco harmônico na valsa 'Se ela perguntar' de Dilermando Reis. Fonte: o Autor.....	181
Exemplo 234: Exemplo de bloco harmônico e notas duplas na canção 'Se esta rua' de Domínio Público. Fonte: o Autor.....	182
Exemplo 235: Exemplo de bloco harmônico no Estudo N°1 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca.....	182
Exemplo 236: Exemplo de bloco harmônico na música Fascinação retirada do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 6.....	183
Exemplo 237: Exemplo de bloco harmônico na música Noturno, retirada do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 8.....	184
Exemplo 238: Exemplo de bloco harmônico na música Minueto em Sol maior, retirada do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 10.....	184
Exemplo 239: Exemplo de bloco harmônico no 'Capricho do Oriente' de Hamilton de Holanda.....	185
Exemplo 240: Retirado da peça <i>Variations on a Basque Melody</i> de Victor Kioulaphides, página 2.....	185
Exemplo 241: Trecho retirado da peça <i>El malecón</i> de Victor Kioulaphides, página 3.....	186
Exemplo 242: Trecho retirado do livro '10 obras para bandolim' da peça 'A bandinha do pai João' de Cristiano Nascimento, página 5.....	186
Exemplo 243: Trecho da música 'Chega de saudades' de Tom Jobim. Fonte: o Autor.....	187
Exemplo 244: Trecho retirado do livro '10 obras para bandolim' da peça 'Na varanda do seu Alfredo' de Cristiano Nascimento, página 12.....	187
Exemplo 245: Trecho retirado da peça 'Amigo bandolim' de Cristóvão Bastos.....	188

Exemplo 246: Exemplo de frase de ligação na música 'A Felicidade' de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Arranjo: o Autor	188
Exemplo 247: Exemplo de frase de ligação no choro 'Flor Amorosa' de Joaquim Antônio da Silva Callado. Arranjo: o Autor.....	188
Exemplo 248: Exemplo de frase de ligação no 'baixo' no samba “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho. Fonte: o Autor	189
Exemplo 249: Exemplo de frase de ligação no baião 'Qui nem Jiló' de Luiz Gonzaga. Fonte: o Autor.....	189
Exemplo 250: Exemplo de frase de ligação na música 'Rosa Morena' de Dorival Caymmi. Fonte: o Autor.....	189
Exemplo 251: Exemplo de frase de ligação no samba 'Diz que fui por aí' de Zé Ketí. Fonte: o Autor.....	190
Exemplo 252: Exemplo de frase de ligação na canção 'Se esta rua' de Domínio Público. Fonte: o Autor.....	190
Exemplo 253: Exemplo de frase de ligação no Estudo N°1 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca	191
Exemplo 254: Exemplo de frase de ligação no Estudo N°3 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca	191
Exemplo 255: Exemplo de frase de ligação no Estudo N°6 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca	191
Exemplo 256: Exemplo de Ornamentos. Trecho retirado da peça 'Balkonies' de Victor Kioulaphides.....	192
Exemplo 257: Exemplo de Ornamentos. Trecho retirado da peça 'Feia' de Jacob do Bandolim	193
Exemplo 258: Trecho retirado da peça 'Vibrações' de Jacob do Bandolim.....	193
Exemplo 259: Trecho retirado da peça 'Estação Carioca' do método <i>The complete mandolinist</i> de Marilyn Mair, página 90	194
Exemplo 260: Trecho retirado da peça 'Eu só quero um xodó' de Dominginhos. Fonte: o Autor.....	194
Exemplo 261: Exemplo de apoiatura simples na música 'Ole olá' de Chico Buarque. Fonte: o Autor.....	194

Exemplo 262: Exemplo de apojatura na valsa 'Se ela perguntar' de Dilermando Reis. Fonte: o Autor.....	194
Exemplo 263: Exemplo de apojatura no choro 'Três estrelinhas' de Anacleto de Medeiros: o Autor.....	195
Exemplo 264: Exemplo de mordente no 'Capricho da hora' de Hamilton de Holanda	195
Exemplo 265: Exemplo de baixo pedal. Trecho retirado da peça <i>Étude Bleue</i> do método <i>The complete mandolinist</i> de Marilyn Mair, página 17.....	195
Exemplo 266: Trecho retirado da peça <i>Difecências</i> de Victor Kioulaphides, página 4.....	196
Exemplo 267: Trecho retirado da peça 'Disparada' de Geraldo Vandré. Fonte: o Autor	196
Exemplo 268: Exemplo de baixo pedal em um breve trecho da canção 'Se esta rua' de Domínio Público. Fonte: o Autor	197
Exemplo 269: Exemplo de baixo pedal na música 'Um tom para jobim' Sivuca. Fonte: o Autor.....	197
Exemplo 270: Exemplo de baixo pedal no Estudo Nº 9 do livro 'Dez estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca.....	197
Exemplo 271: Exemplo de baixo pedal na peça “Capricho brasileiro” de Hamilton de Holanda.....	198
Exemplo 272: Exemplo de baixo pedal com a corda Re solta, no 'Capricho brasileiro' de Hamilton de Holanda.....	198
Exemplo 273: Trecho retirado do acervo da Casa do choro.....	198
Exemplo 274: Trecho transcrito do álbum “In memoriam: Jacob do Bandolim”	199
Exemplo 275: Retirado da marchinha 'Jardineira'. Fonte: o Autor.....	199
Exemplo 276: Retirado Estudo Nº9 do livro 'Dez Estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca	199
Exemplo 277: Retirado do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 30	200
Exemplo 278: Exercícios de palhetadas com cordas soltas	201
Exemplo 279: Trecho da música 'A Felicidade' de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Arranjo: o Autor.....	202
Exemplo 280: Trecho da música 'Feitiço da Vila' de Noel Rosa e Vadico. Arranjo: o Autor	202
Exemplo 281: Trecho da música 'Juízo Final' de Nelson Cavaquinho. Arranjo: o Autor.....	202

Exemplo 282: Retirado da música 'Maracangalha' de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor ..	203
Exemplo 283: Trecho da música 'O abre alas' de Chiquinha Gonzaga. Fonte: o Autor.....	203
Exemplo 284: Trecho da valsa 'Se ela perguntar' de Dilermando Reis. Fonte: o Autor	204
Exemplo 285: Trecho do 'Capricho de Raphael' de Hamilton de Holanda	204
Exemplo 286: Trecho do 'Capricho de Espanha' de Hamilton de Holanda nos compassos 40,41,44 e 45	204
Exemplo 287: Retirado do método <i>L'Art de la mandoline</i> de Silvio Ranieri, página 69.....	205
Exemplo 288: Trecho do schottisch 'Implorando' de Anacleto de Medeiros. Fonte: o Autor	205
Exemplo 289: Trecho do 'Capricho de Santa Cecília' de Hamilton de Holanda	205

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Autores e métodos estudados. Fonte: o Autor (2023)	36
Quadro 2: Conteúdos encontrados nos métodos estudados. Fonte: o Autor (2024)	42
Quadro 3: Peças citadas nas entrevistas. Fonte: o Autor (2023).....	150
Quadro 4: Autores e peças contemporâneas para bandolim solo. Fonte: o Autor (2024)	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	31
1 ESCOLAS EUROPEIAS DE BANDOLIM	34
1.1 AUTORES E MÉTODOS DE BANDOLIM CLÁSSICO	36
1.2 ANÁLISE GERAL DOS MÉTODOS E DAS PEÇAS ESTUDADAS	41
1.2.1 Instrumento	45
1.2.2 Aspectos teóricos	47
1.2.3 Aspectos técnicos	47
1.2.3.1 Tremolo	47
1.2.3.2 Direção da palhetada	53
1.2.3.3 Ornamentos	54
1.2.3.4 Tremolo e Stacatto e tremolo e Pizzicato	61
1.2.3.5 Arpejos	71
1.2.4 Aspectos harmônicos	89
1.2.4.1 Notas Duplas	90
1.2.4.2 Bloco Harmônico	98
1.2.4.3 Acordes e Cadências	108
1.2.4.4 Acompanhamento com acordes	112
1.2.4.5 Acompanhamento com bloco harmônico e baixo pedal	113
1.2.5 Aspectos Melódicos	114
1.2.5.1 Melodia Acompanhada	114
1.2.5.2 Baixo Melódico	116
1.2.5.3 Frases de Ligação	119
1.2.5.4 Oitavas	119
1.3 TÉCNICAS DE BANDOLIM UTILIZADAS NA MÚSICA CLÁSSICA	122
2 ENTREVISTAS	124
2.1 TERMINOLOGIAS	126
2.1.1 Bandolim Polifônico	127
2.1.2 Chord Melody	130
2.1.3 Favoráveis a um nome em português para <i>Chord melody</i>	135
2.1.4 Preferência de Nomenclatura	137
2.2 PROCESSO DE APRENDIZADO	144

2.3	PORCENTAGENS NA UTILIZAÇÃO DE TERMINOLOGIAS	148
2.4	PEÇAS CITADAS NAS ENTREVISTAS	149
2.4.1	Choro da Saudade	150
2.4.2	Primas e Bordões	152
2.4.3	Estímulo nº1	152
2.4.4	Já que não toco violão.....	153
2.4.5	Ao som dos violões	154
2.4.6	Amigo bandolim	155
2.5	PEÇAS DE AUTORES CONTEMPORÂNEOS QUE UTILIZAM RECURSOS TÉCNICOS DE BANDOLIM SOLO	156
3	RECURSOS TÉCNICOS MENCIONADOS NAS ENTREVISTAS	158
3.1	ARPEJOS	159
3.2	DUO STYLE	168
3.3	BLOCO HARMÔNICO	173
3.4	FRASES DE LIGAÇÃO - BAIXARIA	185
3.5	ORNAMENTOS	192
3.6	BAIXO PEDAL.....	195
3.7	OITAVAS.....	198
3.8	PALHETADA	200
3.9	LEVADAS	201
3.10	HARMÔNICOS	205
3.11	IMPROVISACÃO.....	206
3.12	TÉCNICAS ESTENDIDAS	206
3.13	PERFORMANCE E ESTÉTICA	207
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
	REFERÊNCIAS	210
	ANEXO 1 – PERGUNTA DAS ENTREVISTAS	216
	ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS.....	217

INTRODUÇÃO

O projeto de um material de apoio baseado na tradição popular e em métodos clássicos específicos para bandolim solo, que aborde os recursos técnicos presentes nesta prática, além de ser uma oportunidade de construção de um material com conteúdo didático escasso¹ no Brasil, é fruto de uma busca pessoal e de aperfeiçoamento técnico dentro do idiomatismo do instrumento.

Este trabalho se iniciou durante a graduação de bacharelado em música na UFRJ na disciplina de Arranjo e Improvisação I e II com o Professor Marco Pereira (1950), quando propôs que o trabalho de conclusão do semestre fosse a criação e a apresentação de um arranjo para bandolim solo.

No chamado bandolim clássico sobre o qual trataremos adiante, é comum encontrarmos peças solo para o instrumento. No entanto, por conta da inexistência de materiais específicos em língua portuguesa, há dificuldade em levantar informações sobre este processo de composição ou arranjo no instrumento. Naquele momento de minha trajetória, utilizava o instrumento de forma exclusivamente melódica (choros e sambas) ou harmônica (como acompanhamento, fazendo levadas). Paralelamente aos conhecimentos que ia adquirindo na graduação, procurei ampliar os conhecimentos acerca do conceito de instrumento solo, através da observação de arranjos de violão, guitarra e piano², vídeos no YouTube, conversas com colegas, amigos e professores da graduação.

O bandolim é um instrumento com recursos melódicos e harmônicos, ou seja, é possível executar a melodia ou a harmonia individualmente, ou ainda a melodia e a harmonia simultaneamente de forma polifônica. A apresentação de uma peça com bandolim solo pode ter um caráter polifônico ou não (MIGLIAVACCA, 2019, p.14).

Os arranjos para o Professor Marco Pereira ficaram prontos, mas não tinha claro quais técnicas eram utilizadas, simplesmente buscamos um arranjo que gerasse o interesse do

¹ Encontramos arranjos de bandolim solo do instrumentista, músico e Professor Fernando Duarte (12 peças para bandolim solo) e composições do bandolinista Daniel Migliavacca (10 estudos para bandolim solo). Não localizamos materiais e/ou metodologia de estudo voltados para a elaboração de composições e arranjos para bandolim solo.

² Observou-se nestes arranjos a utilização de blocos harmônicos, arpejos, ornamentos, frases de ligação e condução de baixos. No momento da pesquisa não tinha muito claro sobre a nomenclatura de cada técnica que foi só sendo entendida com o resultado das entrevistas e da pesquisa bibliográfica.

público, e que soasse com uma fluência próxima ao que se escuta em uma peça de violão ou de colegas de bandolim e cavaco que postam vídeos em performance solo.

Em um primeiro momento, utilizamos o termo *Chord Melody* para representar a atuação solo com o instrumento e pensamos provisoriamente na tradução de ‘Melodia de Acordes’, mas esta questão terminológica foi redefinida a partir do resultado da entrevista feita no projeto, pois apontou que o termo tratado poderia ser uma das técnicas possíveis de serem utilizadas e não representava a totalidade dos recursos possíveis e existentes. Entendemos que seria melhor utilizar um outro termo, e a expressão ‘bandolim solo’ foi adotada por ter obtido maior porcentagem de aprovação entre os entrevistados.

A primeira etapa da dissertação é uma breve apresentação das tendências europeias de bandolim e seus autores, seguidos de uma imersão em métodos e peças para bandolim, com o intuito de analisar quais conteúdos e técnicas foram utilizados pelos bandolinistas daqueles períodos, como tratavam a parte melódica e o acompanhamento e quais recursos utilizavam em arranjos e composições de bandolim solo. São apresentados trechos e recortes dos conteúdos encontrados nestes materiais.

Entendemos que esta etapa foi fundamental, pois consideramos os métodos de bandolim clássico consultados como fontes primárias onde os recursos técnicos são explicados a partir de uma tradição consagrada. O termo ‘bandolim clássico’ foi adotado neste trabalho para se referir às práticas e tendências do bandolim desenvolvidas nos séculos XIX e XX (SPARKS, apud SÁ, 2005). Deste recurso não se poderia abrir mão, pois se tomarmos como referência apenas o viés fenomenológico do que tem hoje, de observação do que está sendo produzido, não seria possível fazer esta ponte de entender que o que ocorre atualmente já se fazia no passado e de que muitas coisas ditas inovadoras são apenas adaptações em novos gêneros musicais de recursos técnicos já existentes.

Na sequência são apresentadas as informações obtidas nas entrevistas realizadas com 14 bandolinistas (com exceção do Cristiano Nascimento que é violonista e compôs um caderno para bandolim solo), e que tratam de questões terminológicas levantadas sobre qual nome utilizar para a prática da performance solo e quais preferências de nomenclaturas cada um tem, assim como sugestões de peças para análise e de que forma entendem o tema abordado.

A terceira etapa é o resultado da comparação entre as informações levantadas na investigação dos métodos clássicos com as informações obtidas nas entrevistas, o que resultou na identificação, organização, e apresentação de alguns recursos técnicos possíveis de serem

aplicados na criação de arranjos e composições. Nesta etapa, são apresentados alguns exemplos e trechos de peças para cada técnica tratada.

Um dos recursos técnicos identificados e apresentado foi o bloco harmônico, termo utilizado para representar uma passagem onde a melodia vem acompanhada da harmonia no trecho musical.

Por fim, é proposto um guia prático com 13 recursos técnicos citados pelos entrevistados como técnicas recorrentes da prática do bandolim solo, acompanhados de um material de estudo a partir de composições feitas para quem deseja iniciar os estudos.

Buscou-se nas composições, peças de simples execução com o objetivo de proporcionar ao estudante um conhecimento técnico inicial deste universo musical.

Os recursos técnicos apresentados são utilizados no bandolim de 8 e de 10 cordas, mas os arranjos presentes no trabalho foram pensados e feitos no bandolim de 8 cordas, já que é o instrumento que temos mais prática.

O objetivo é mostrar de modo didático algumas opções de recursos técnicos para que o praticante encontre um ponto de partida para composição e a criação de arranjos das peças que deseja tocar.

O trabalho apresenta arranjos e/ou fragmentos de arranjos que sejam acessíveis a quem tem um nível técnico avançado, e também para quem está iniciando na prática do bandolim solo, mas que já tem como pré-requisito um repertório como solista e o conhecimento harmônico da música que está sendo tratada.

Cabe ressaltar que para a prática solo proposta o músico já deve ter um domínio prévio como solista, ou seja, deve ser capaz de fazer as melodias no bandolim e também deve conhecer harmonia e dominar cada etapa da peça tratada, para que o conhecimento rítmico, melódico e harmônico se integre a partir dos recursos técnicos apresentados.

As técnicas aqui apresentadas não são restritas ao bandolim e são utilizadas em diversos instrumentos harmônico como violão, guitarra, piano etc.

1 ESCOLAS EUROPEIAS DE BANDOLIM

O estudo sistemático do bandolim se dá, sobretudo, a partir de duas escolas surgidas na Europa no fim do século XIX, atualmente conhecidas como escola francesa (c. 1884) e escola italiana (c. 1895). Escola, neste contexto, se refere a uma corrente de pensamento ou abordagem metodológica específica dentro de uma disciplina artística. No caso do bandolim clássico, por exemplo, uma ‘escola’ indica uma linha de ensino, um grupo de músicos ou compositores que compartilham técnicas e estilos comuns, ou mesmo uma influência regional que molda a prática do instrumento (SÁ, 2005, p.40).

A chamada escola francesa, devido à mesma afinação do violino (em quintas), tem como princípio o estudo do bandolim a partir de adaptações de métodos de violino em nível técnico, como escalas, arpejos, aspectos teóricos e exercícios para o desenvolvimento da mão que realiza a digitação do braço do instrumento.

Seu maior representante foi Ferdinando De Cristofaro (1846-1890), um virtuoso bandolinista considerado como um dos principais representantes da chamada escola francesa de bandolim. Seu *Méthode de Mandoline* editado pela primeira vez em Paris (1884) e traduzido para diversos idiomas, inclusive o português, foi recomendado como material de estudo por Jacob do Bandolim (SÁ, 2005, p.45).

Cristofaro adota um sistema simples para o desenvolvimento da mão da palheta com exercícios de palhetada para baixo e para cima de modo alternado, e uma adaptação da mão da digitação do repertório do violino, das mudanças de posição, escalas, arpejos.

Em contraposição surge outra tendência no universo do bandolim com ênfase na mão que articula a palheta, elevando ao máximo o nível técnico da palhetada. Um importante marco na tradição italiana do bandolim clássico foi a edição do *Scuola del Mandolino* publicado em 1895. A partir deste método, o bandolinista e autor formaliza uma nova perspectiva técnica no instrumento com maior aprofundamento sobre direção de palhetada e criando maior distinção entre bandolim e violino (SPARKS apud SÁ, 1995, p. 47).

A tradição do bandolim italiano, a partir da obra de Carlo Munier (1858 – 1911) (350 títulos para bandolim), consegue um avanço significativo até então inexistente já que os bandolinistas aprendiam sem um mestre, utilizando-se de materiais de violino como referência e adaptando ao aprendizado do instrumento. Inaugura uma tendência pautada em um ideal, que o bandolim é um instrumento com identidade e características próprias com necessidades de um olhar único e específico que o coloca em um patamar de protagonismo no cenário musical.

Conforme Sá (2005, p.59),

“(...) o conceito-chave da escola italiana envolve questões como clareza na articulação do fraseado melódico, a melhor projeção possível de som conforme as limitações do bandolim, aliada à busca de um volume sonoro adequado, além de uma dinâmica apropriada à amplitude do instrumento”.

Esta escola influencia novas tendências no universo do bandolim, como a escola alemã, que surge na década de 1960 e apresenta basicamente o mesmo objetivo e o mesmo repertório da italiana: a música erudita.

Segundo Sá (2005, p.60), as principais diferenças entre as duas escolas são o posicionamento da mão da palheta, bem como a espessura e flexibilidade da própria palheta. Na chamada escola alemã, a mão da palhetada permanece constantemente curvada durante a articulação, ao contrário da escola italiana que utiliza esta posição em momentos específicos quando busca se obter efeitos de dinâmica (eco, som diminuindo e som muito doce).

A bandolinista Marga Wilden-Hüsgen (1942), uma referência da tradição alemã, afirma que o objetivo desta escola é “(...) extrair do bandolim um “som caloroso com a clareza de um sino”, baseado no repertório e na técnica dos mestres de bandolim do século XVIII e do período romântico” (SÁ, 2005, p.61).

Além da escola alemã, outras tendências bandolinísticas surgiram como derivações da escola italiana, destacam-se a escola russa e a norte-americana. Esta última, nasce com Giuseppe Pettine (1874-1966), italiano radicado nos Estados Unidos que desenvolveu uma técnica específica com um tipo de palheta que considerava mais adequada para a realização do tremolo e que é mais utilizada da tradição clássica.

Foi a tradição norte-americana que desenvolveu a técnica conhecida como *Duo Style*, e tem como alguns de seus representantes atuais: Richard Walz (1950) e Marilyn Mair (1948), alunos de Pettine.

A partir de 1970 surge a Escola de Israel em Bersheba com o violinista russo Simcha Nathanson, responsável pela formação de Avi Avital, Alon Sariel entre outros músicos que tiveram aulas no conservatório de música local. Nathanson lecionava violino, mas na ocasião, iniciou o ensino do bandolim por falta de vaga em seu instrumento e desenvolveu uma metodologia que vem do violino adaptada ao nosso instrumento³.

³ <https://www.thejcc.com/life-and-culture/music/interview-avi-avital-d0tbu4u2>

1.1 AUTORES, MÉTODOS E PEÇAS DE BANDOLIM CLÁSSICO

O objetivo desta etapa da pesquisa é fazer um levantamento de autores de bandolim das escolas apresentadas que escreveram métodos de estudos e/ou peças voltados ao aprendizado do instrumento, para então analisar o conteúdo e observar como foram abordadas as técnicas através de seus exercícios e de seu repertório.

Conforme mencionado anteriormente, o termo ‘bandolim clássico’ foi adotado neste trabalho para se referir às tendências de bandolim no século XIX e XX já citadas (Italiana, Francesa, Alemã, Russa e Norte-Americana), que servem de referência e material de trabalho para a pesquisa e prática do bandolim no Brasil, já que precederam nossa prática atual.

A intenção deste trabalho não é se aprofundar em qual escola cada autor pesquisado pertence, mas de um modo geral, apresentar como os métodos e as peças aqui vistas tratavam os exercícios técnicos preparatórios para a performance do instrumento, assim como o conteúdo abordado nos materiais selecionados.

A tabela abaixo apresenta quais autores e materiais foram analisados.

Quadro 1: autores, métodos e peças pesquisadas

Nome	Método ou Peça	Ano
Giovanni Battista Gervasio	<i>Sonata a mandolino solo e Basso</i>	sd
	<i>Methodes Tres Facile</i>	sd
Victor Kioulaphides	Conjunto de peças	sd
Alberto Bracony	<i>Theoretical and practical mandolin method</i>	sd
	<i>24 Original-Etudes for mandolin</i>	1924
Geo Muder	<i>Withered Rose: Fantasia</i>	sd

Rafaelle Calace	<i>Op.45 1° Preludio</i> <i>Metodo Mandolino Op.37 1ªParte</i>	sd
	<i>Op.37 1ª Parte Metodo (mandolino solo)</i>	sd
Benedetto Persichini	<i>Capriccio</i>	sd
	<i>Divertimento</i>	sd
Carlo Munier	<i>12 Capricci-Studi per mandolino</i>	sd
	<i>20 Studi Melodici e Progressivi</i>	sd
	<i>Metodo pratico completo</i>	sd
	<i>Il Nuovo stile dei duetti</i>	sd
	<i>Metodo completo per la divisione part 1</i>	sd
	<i>Metodo completo per la divisione part 2</i>	sd
	<i>Metodo completo per la divisione part 3</i>	sd
	<i>Lo scioglidita part 1</i> <i>Lo scioglidita part 2</i>	sd
	<i>Pratica Facile e Dilettevole part 1</i> <i>Pratica Facile e Dilettevole part 2</i>	sd
Leopoldo Francia	<i>Escola Virtuosa para o bandolim</i>	sd
	<i>Cavatina</i>	sd
Giuseppe Sgallari	<i>Etude fur die dritte Lage</i>	sd
Jean Pietrapertosa	<i>Arpeggio-Ubung in A-Moll</i> <i>Arpeggio Exercise n°4</i>	sd
	<i>Methode_de_Mandoline Parte1 e</i> <i>Parte 2</i>	1892
	<i>Méthode Complete Theorique et</i> <i>Pratique de Mandoline</i>	sd
Ferdinando	<i>3ª Recreation – Romance de la Rose</i>	sd

de Cristofaro	Méthode de Mandoline 1ª parte Méthode de Mandoline 2ª parte	sd
Ferdinando de Cristofaro e Ernest Patiern	<i>Prière do método Repertorio de Musica Instrumental</i>	sd
	<i>Répertoire de Musique Instrumentale</i>	sd
Leoni de Nápolis	peça XVIII – <i>La contente do Méthode raisonnée violin to mandolin</i>	sd
	“ <i>Methode raisonnée violin to mandolin</i> ”	sd
	<i>A son alteffe Sereniffime monfeigneur le duc de chartea – Methodo Raifonnee</i>	sd
Ernesto Koehler	<i>mandolinenschule</i>	sd
Michel Correte	<i>Corrette mandoline method</i>	sd
Salvator Leonardi	<i>Methode de mandoline</i>	1921
V. Monti	<i>Petite Methode por mandoline Op 245</i>	sd
Reinhold Vorpahl	<i>Neue Reformschule für die Mandoline</i>	sd
Otto Schick	<i>Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet peters</i>	sd
Carlo Graziani Walter	Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano	sd
	<i>Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline</i>	sd
	peça Mazurca do método: Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano	sd
Georges Goldberg	<i>7ª Recreation do Methode Complete Theorique et Pratique de Mandoline</i>	sd
Charles de Sivry	<i>Menuet pour deux Mandolines do Método Elementar de bandolim</i>	sd
	Método Elementar de Bandolim	sd
Herbert Forrest Odell	<i>Odell Method for the mandolin – book 1</i>	sd

Mario de Pietro	Primeiro Passo pra tocar bandolim	sd
Joseph Brent	<i>Scales and Arpeggios for daily practice</i>	sd
“Oliver Ditson Company”	<i>Winner’s Eureka Method for the mandolin</i>	sd
Louis Tocaben	<i>Complete Method for the mandoline</i>	sd
D. Carati	<i>Wickins Mandolin Method Small File-1</i>	sd
C. Stahl	<i>New Mandolin Method Part 1 New Mandolin Method Part 2</i>	sd
Bortolazzi	<i>Anweisung die Mandoline</i>	sd
Sivio Ranieri	<i>L’Art de la mandoline</i>	sd
Josef Branzoli	<i>Neapolitanische oder Romische Mandolin-Methode</i>	sd
Carlo Graziani Walter	<i>Mandolinenschule</i> Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano	sd
Kenpachi-hiruma	<i>Mandolinenschule-japan</i>	sd
W.J. Fletcher	<i>Fletcher’s Standard Mandoline Tutor</i>	sd
Maurice Mariton	<i>École Moderne de la mandoline</i>	sd
Raphael Talamo	<i>Methode complete de mandoline</i>	1907
Georges-goldberg	<i>Methode complete, theorique et pratique de-mandoline</i>	sd
Albert-heinrich	<i>Neve mandolinenschule</i>	sd
Theodor Ritter	<i>mandolinenschule-band-1 mandolinenschule-band-2 mandolinenschule-band-3 mandolinenschule-band-4 mandolinenschule-band-5 mandolinenschule-band-3-komplett</i>	sd

G. B marchisio	<i>Modern-mandolin-method-01</i>	sd
Will D. Moyer	<i>national-self-teacher-mandolin</i>	sd
Cerclier Jules	<i>Methode de mandoline</i>	sd
Giuseppe Pettine	<i>Modern school for mandolin01</i>	sd
Samuel Siegel	<i>Special Studies</i>	sd
Hans Gal	<i>Suite für drei mandolinen</i>	sd
Marilynn Mair	<i>The complete mandolinist</i>	sd
	Nocturne 6” do método “ <i>The complete mandolinist</i>	sd
	peça <i>Valse Isabel</i> do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
	peça ‘ <i>Estação Carioca</i> ’ do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
	peça <i>Étude Bleue</i> do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
Jules Cottin	<i>Celebre Methode Complete Theorique et Pratique de Mandoline</i>	sd
Carlo Cecere	Sinfonia em Sol Maior	sd
Davide Pancetti	Arranjo de <i>Air from Suite n°3</i> de Johann Sebastian Bach para bandolim solo	sd
	<i>Preludio e Fugato</i>	sd
Bach	<i>Six Suites à Violoncello solo</i>	sd

Carlo Munier e Ferdinando de Cristofaro, foram no início da pesquisa os dois principais autores estudados por serem os precursores da escola Italiana e Francesa respectivamente, sendo o ponto de partida para a identificação do conteúdo presente nos materiais que publicaram.

Posteriormente os materiais dos outros autores foram encontrados e analisados a partir de indicação de alguns entrevistados (Paulo Sá, Jorge Cardoso, Fernando Duarte e Almir Cortes) e também a partir de uma pesquisa na internet.

Além dos autores da tradição italiana, francesa, alemã, norte-americana, a tabela contempla as *Six Suites à Violoncello solo* de Bach e o arranjo de *Air from Suite n°3* de Johann Sebastian Bach para bandolim solo feita por Davide Pancetti, bandolinista de Modena, Itália.

As *Suites à Violoncello solo* de Bach foram escolhidas por já terem gravações feitas no instrumento, o que possibilita uma referência sonora mais acessível e fácil de ser encontrada, apreciada e analisada.

1.2 ANÁLISE GERAL DOS MÉTODOS E DAS PEÇAS ESTUDADAS

Os materiais analisados consistem basicamente de métodos voltados ao aprendizado do bandolim e de peças existentes no universo do instrumento, com exceção das *Six Suites à Violoncello solo* de Bach compostas para Violoncelo, mas que serviram de referência e estudo de como o autor apresenta os aspectos melódicos e harmônicos das obras.

O conteúdo dos materiais analisados, será apresentado em categorias e relatados de modo objetivo e resumido, já que o objetivo desta etapa é ter uma noção geral dos temas abordados pelos autores, assim como identificar aspectos técnicos que fundamentem a abordagem do bandolim como instrumento rítmico, melódico e harmônico.

Os itens citados abaixo, foram criados a partir da percepção de como os autores apresentaram os materiais e pontos em comum encontrados entre eles, o que possibilitou gerar 6 categorias gerais que dão uma noção dos temas tratados. A tabela abaixo resume os conteúdos a partir das categorias: a) Instrumento; b) Aspectos teóricos; c) Aspectos técnicos; d) Aspectos harmônicos; e) Aspectos melódicos e f) Repertório.

Quadro 2: Conteúdos encontrados nos métodos estudados. Fonte: o Autor (2024)

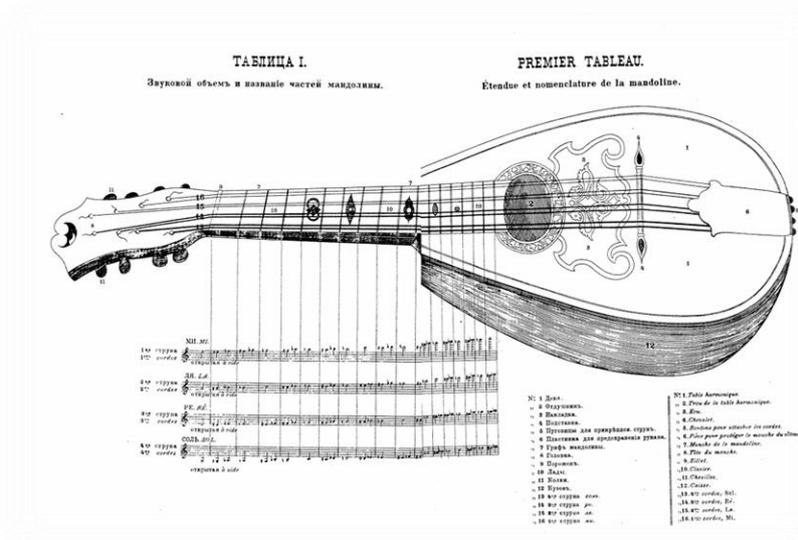
Categorias	Conteúdos
Instrumento	Descrição do instrumento Ainação Cordas soltas Notas no braço do instrumento Digitação Posição das mãos Postura Como usar a palheta Tipos de palheta 7 posições
Aspectos teóricos	Rudimentos da música Valores das notas Claves Tempo Andamento Armadura Escalas maiores, menores e cromática Intervalos Tercinas Quiálteras Dinâmicas Acidentes Ligados Sincope Contratempo Fermata Explanação sobre o tremolo Solfejos Explicação de como tocar o bandolim sem nenhum acompanhamento

Aspectos técnicos	<p>Tremolo, Direção da palheta Ornamentos (glissando, apoiatura simples e dupla, mordente, grupeto, trinado, portamento) Tremolo e pizzicato Exercícios para tocar pizzicato e tremolo no mesmo trecho musical (<i>Duo Style</i>) Arpejos Arpejos com baixo pedal Arpejos ligados Arpejos feitos com blocos de acordes Arpejos em duas cordas Arpejos em três cordas Harmônicos Exercícios de velocidade utilizando escalas, arpejos, posições e oitavas Mudança de posições <i>String crossings</i> (cruzamentos de cordas) <i>Multi string crossings</i> (saltos da quarta corda pra primeira corda) <i>Hammer-ons</i> (escala com martelo) <i>Pull offs</i> (com a escala) Tremolo com cruzamentos de corda (<i>Duo Style</i>) <i>Multi-stop tremolo</i> (escala com duas, três ou quatro notas com tremolo) <i>Elevations</i> (arpejos em 3 e 4 cordas) <i>Left-hand muting</i> (silenciamento da mão esquerda) <i>Right-hand muting</i> <i>Wide intervals</i> (intervalos amplos) <i>Varying dynamics</i> (de pp até FF)</p>
	<p>Cadências Notas duplas</p>

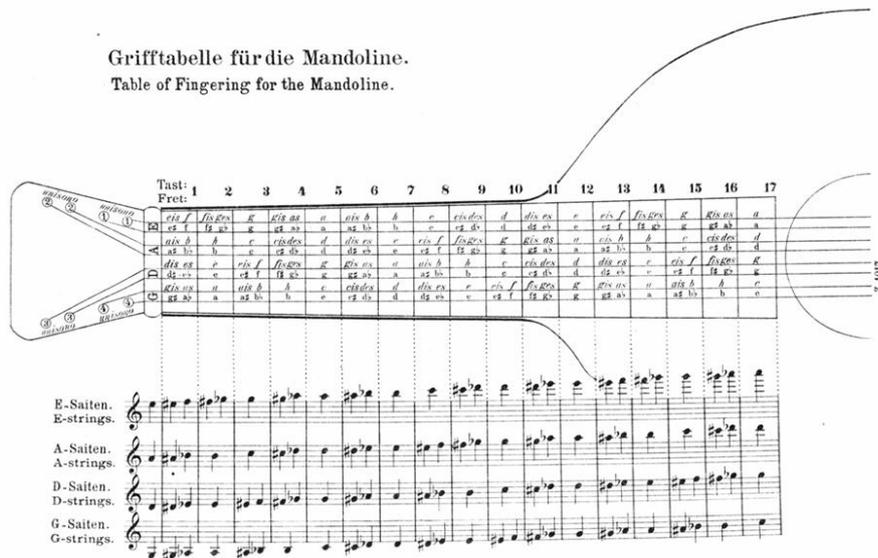
Aspectos harmônicos	<p>Arpejos usando bloco harmônico, Tremolo com notas duplas, Tremolo e pizzicato, tremolo em 3 cordas, bloco harmônico Acordes maiores e menores Acordes em duas cordas e três cordas (na 3ª e 4ª corda, 1ª e 2ª corda) Exercícios de acordes Bandolim que acompanha faz bloco de acordes Oitavas Acompanhamento com bloco harmônico e baixo pedal Acompanhamento com acordes</p>
Aspectos melódicos	<p>Condução de baixo com cordas soltas, Condução de baixos Baixo melódico (com blocos harmônicos no tempo fraco) Baixo melódico Melodia acompanhada Melodia nota aguda com bloco harmônico, Melodia no baixo Baixo pedal</p>
Repertório	<p>4 estudos para bandolim solo estudos 2 bandolins (minuet, sonata) Estudos nas 7 posições Repertório modo maiores e menores</p>

1.2.1 Instrumento

De modo geral os métodos avaliados seguem um padrão natural de apresentação dos temas tratados, como algum aspecto histórico sobre o bandolim, uma imagem do instrumento com os nomes das notas, cordas soltas, afinação e o braço do instrumento com os nomes das notas.

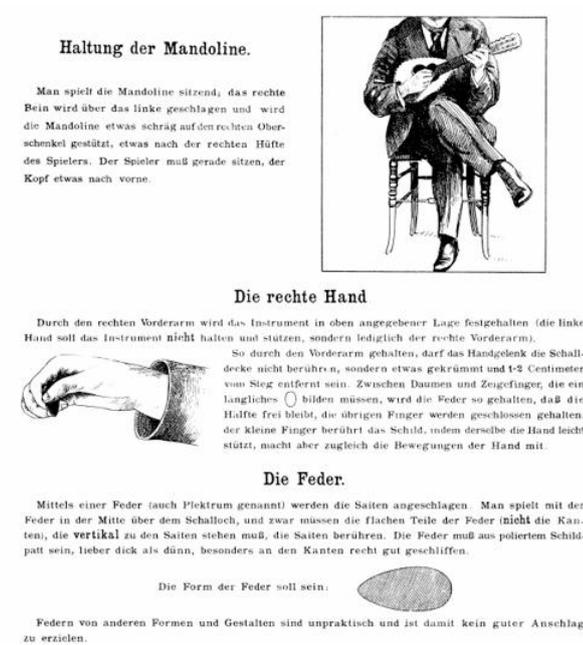


Exemplo 1: Retirada do *Méthode de Mandoline* de Ferdinando de Cristofaro, página 13.

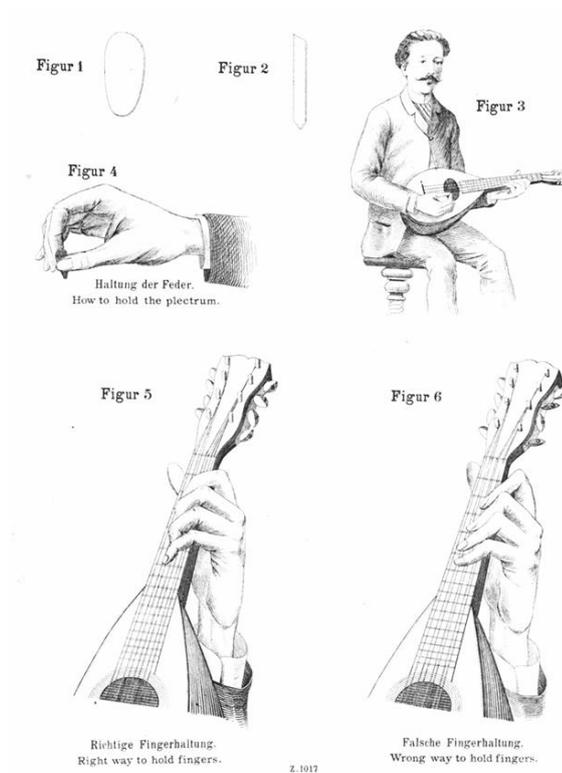


Exemplo 2: Imagem retirada do *Mandolinenschule* de Ernesto Koehler, página 11.

Outros aspectos como digitação, posição das mãos, postura, como usar a palheta e tipos de palhetas foram encontradas também em alguns materiais.



Exemplo 3: Imagem retirada do Método *Theoretisch praktische Mandolinen Schule* de Alberto Bracony, página 12.



Exemplo 4: Imagem retirada do *Mandolinschule* de Ernesto Koehler, página 12.

1.2.2 Aspectos teóricos

Os aspectos teóricos encontrados se referem aos rudimentos da música, aos valores das notas, claves, tempo e os elementos básicos necessários para o praticante ter a fundamentação necessária para avançar nos estudos do instrumento. Os temas vistos são frequentemente encontrados em qualquer método musical de qualquer instrumento, pois são conteúdos comuns e presentes na teoria musical.

1.2.3 Aspectos técnicos

A parte técnica do bandolim pode ser reconhecida em alguns exercícios propostos pelos autores e por alguns elementos recorrentes no repertório musical, como o uso do tremolo e do pizzicato, a direção da palheta em trechos musicais, os ornamentos, arpejos e harmônicos. Outros elementos são os exercícios de velocidade e a mudança de posição que possibilitam ao bandolinista o conhecimento do instrumento e a habilidade da mão da palheta em aferir as cordas com autonomia e clareza.

1.2.3.1 Tremolo

O trecho musical abaixo é um exercício de prática do tremolo na 1ª posição do instrumento. A nota mais grave utilizada é o sol (corda solta) e a mais aguda é o si (casa 7 da corda mi).

The image shows a musical score for tremolo exercises. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score consists of three staves of music. The first staff is titled "Tremolo-Übungen." and the second staff is titled "Tremolo Exercises." The music features a tremolo pattern of eighth notes across the three staves, starting on G4 and ascending to B7.

Exemplo 5: Retirada do *Mandolinenschule* de Ernesto Koehler, página 19.

Exercício progressivo de tremolo nas cordas soltas (mi, la, re, sol), partindo da semínima até chegar na figura fusa. A proposta é acelerar gradativamente a palhetada alternada até chegar no resultado mais próximo do som de um violino com um som contínuo.

Del Tremolo.

Si studi prima lentamente, in seguito, sempre più accelerando i movimento del polso dal basso in alto, con la massima uguaglianza il seguente esercizio sulle corde a vuoto. A misura che l'allievo si familiarizzerà col *tremolo* il numero delle pennate non dovrà più contarsi poichè più di queste se ne faranno per ogni nota tanto maggiormente il tremolo riuscirà fitto e leggero da far assomigliare il suono del Mandolino a quello del Violino.

Du Tremolo.

Qu'on étudie l'exercice suivant sur les cordes à vide d'abord lentement, puis en augmentant de plus en plus ce mouvement du poignet de bas en haut avec une égalité parfaite. A mesure que l'élève se familiarisera avec le *tremolo* il ne devra plus compter les coups de plume puisque plus les coups de plume seront nombreux pour chaque note, plus le *tremolo* sera serré et léger au point de faire ressembler le son de la Mandoline à celui du Violon.

Vom Tremolo.

Die folgende Uebung auf leeren Saiten ist anfangs langsam, dann rascher und immer rascher mit äusserst gleichmässiger Bewegung des Handgelenks von unten nach oben auszuführen. Je mehr sich der Schütler mit dem Tremolo vertraut macht, und je schneller ihm eine gleichmässige und leichte Ausführung gelingt, desto mehr wird der Ton der Mandoline sich dem der Violine nähern.

The Tremolo or Shake.

The following exercise on the open strings, should be practised at first very slowly, afterwards quicker and quicker with a very even movement of the wrist, downwards and upwards. The better the pupil masters the Tremolo and can perform it in a rapid and easy manner, the more his instrument will sound like a Violin.

IV. Corda. — Corde. — Saiten. — String.
 III. Corda. — Corde. — Saiten. — String.
 II. Corda. — Corde. — Saiten. — String.
 I. Corda. — Corde. — Saiten. — String.

Exemplo 6: Retirada do *Metodo: Teorico practico per mandolino* de Carlo Graziani Walter, página 6.

Exercício de tremolo com quiálteras de seis notas e palhetada alternada na primeira posição do instrumento. A clave superior se refere a nota que deve ser tocada (seta azul) e a inferior ao modo que é tocado e ao efeito que é gerado com o tremolo (seta laranja).

(Le signe v indique l'action du plectre de haut en bas et le signe ^ son action de bas en haut.)

Andante sostenuto.

NOTATION.

EFFET.

Exemplo 7: Retirada do *Méthode elementaire de Mandoline* de Charles de Sivry, página 7.

Neste exercício o bandolim deve fazer o tremolo em semicolcheias na clave inferior (seta laranja), com o intuito de sustentar a nota tocada (mi, re, do), enquanto o violino mantém a duração das mesmas notas com o arco na clave superior (seta azul).

Andantino.

VIOLON.

MANDOLINE.

Exemplo 8: Retirada do *Méthode elementaire de Mandoline* de Charles de Sivry, página 8.

Exercício de tremolo com a corda solta re tocada em semicolcheias (seta azul), fusas (seta laranja) e parafusas (seta verde).

Beispiel:

Ausführung:

ganze Federschläge.

ganze Federschläge.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Exemplo 9: Retirada do Método *Theoretisch praktische Mandolinen Schule* de Alberto Bracony, página 24.

Exemplo de exercício de tremolo na clave superior da partitura. As notas ‘mínimas’ (retângulo azul) são tocadas com o tremolo e as semínimas (retângulo laranja) tocadas em staccato, enquanto a clave de baixo faz o acompanhamento com a palhetada alternada.

Exercise on the tremolo and the staccato or detached note

Etude du tremblé et du staccato ou détaché

The pupil should remark that the Dot over or under the notes is used in this exercise for the first time, which indicates that these dotted notes should be struck with one stroke of the plume downwards. The somewhat martial character of this study demands that the long notes should be played tremolo and the short notes by one stroke of the plume.

L'élève devra remarquer, dans cette étude, le premier emploi du point sur ou sous les notes, observation importante, qui indique que ces notes pointées doivent être frappées d'un seul coup de la plume en bas. Donc, le caractère un peu martial de cette étude devra être marqué par les valeurs longues, tremblées, et les valeurs brèves, détachées, par un coup de plume en bas.

Key of A minor Leading note G : MARCHÉ Ton de La mineur. (Note sensible sol ♯) (4)

Tempo Marcia

The PUPIL L'ÉLÈVE

The MASTER Le PROFESSEUR

Exemplo 10: Trecho retirado do *Methode de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página 40.

Exemplo de tremolo (retângulo laranja) com a utilização de fusas (oito notas em cada tempo).

24 57.. Du "Trémolo" 57.. The "Tremolo" 57.. El "Trémolo"

Maintenant l'élève pourra commencer à faire du "trémolo" dans un mouvement modéré en exécutant 8 coups par temps, c'est-à-dire 16 coups pour les blanches, 8 coups aux noires et 4 coups aux croches. Ceci n'est pas une règle définitive car on peut augmenter les coups dans un mouvement plus lent et les diminuer dans un mouvement plus vif.

The pupil can now commence the "tremolo" in a moderate movement, playing 8 strokes to a crotchet of one beat, and 16 strokes to a minim of two beats. This rule can be varied, as in a slower movement, double the number of strokes may be used and a less number in a quicker movement, according to the tempo.

Ahora el alumno podrá empezar a estudiar el "trémolo" en un movimiento moderado batiendo 8 golpes por tiempo, es decir, 16 golpes por cada blanca, 8 por cada negra y 4 por cada corchea. Esto no es una regla definitiva pues se puede aumentar el número de golpes en un movimiento lento y disminuir en un movimiento vivo.

Moderato

Ecriture Written Escriptura

Exécution Played Ejecucion

Exemplo 11: Trecho retirado do *Methode para Banjoline ou Mandoline-banjo* de Salvator Leonardi, página 23.

Exemplo de tremolo com semicolcheias na clave superior (seta azul) e fusas na clave do meio (seta laranja). A clave inferior apresenta as notas graves sol, la, si, do, re, utilizadas como exemplo (seta verde).

Uebung für das Tremolo. | Exercise on the tremolo.

Auf jedes Viertel 4 Schläge.
4 strokes to each crotchet.

Auf jedes Viertel 8 Schläge.
8 strokes to each crotchet.

so fort bis zum Schluss der Uebung.
and so on up to the end of the exercise.

Exemplo 12: Trecho retirado do *Mandoline-Shule* de Otto Schick, página 14.

Explicação sobre o uso do tremolo, o valor das notas e a velocidade que cada figura representa na execução do tremolo.

WHEN TO PICK AND WHEN TO TREMOLO

The following will somewhat assist the player in deciding when to pick and when to tremolo, although this largely depends on the style and character of the music to be played and there are exceptions to the examples given below.

o and \flat notes – always tremolo.

\bullet notes – tremolo in slow movements, pick in fast movements.

\blacktriangledown notes – tremolo in slow movements, pick in fast movements.

\blacktriangledown notes – tremolo, in very slow movements, generally pick in moderate or fast movements.

\blacktriangledown notes – sometimes tremolo, generally pick.

\blacktriangledown notes – very seldom tremolo, almost always pick.

PRELIMINARY TREMOLO EXERCISE ON THE OPEN STRINGS

Play with a continuous tremolo and count four to each measure.

Exemplo 13: Trecho retirado do *Odell Method for the Mandolin* de Herbert Forrest Odell, página 24.

Exemplo de tremolo utilizando notas duplas com colcheias (seta azul), semicolcheias (seta laranja) e fusas (seta verde).

The Tremolo movement having been fully explained, the marks in future will be omitted, and it can be made at the pleasure of the performer.

Exemplo 14: Trecho retirado do *Winner's Eureka Method for the mandolin* de “Oliver Ditson Company”, página 22.

Abaixo segue um estudo preliminar do tremolo com a utilização de colcheias (retângulo azul), tercinas (retângulo laranja), semicolcheias (retângulo verde), quiálteras de seis (retângulo cinza) e fusas (retângulo vermelho).

EXERCICES PRÉLIMINAIRES POUR L'ÉTUDE DU TRÉMOLO

Avant de s'occuper du doigté, l'élève devra d'abord s'exercer à faire un peu le trémolo sur les cordes à vide, afin d'habituer la main au mouvement de va-et-vient $\Lambda \sqcup$ et d'assurer la bonne tenue de la plume et les autres détails de position qui, au début, sont toujours un peu négligés, quand on a en même temps la préoccupation du doigté.

PROGRESSION A SUIVRE POUR LA VITESSE DU COUP DE PLUME

en allant toujours de plus en plus vite.

NOTA—L'élève fera les exercices suivants sans s'inquiéter de la mesure et restera aussi longtemps qu'il voudra sur et entre chaque note.

Exemplo 15: Retirado do *Celebre Methode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jules Cottin, página 16.

1.2.3.2 Direção da palhetada

No exemplo que segue o autor propõe um exercício de palhetada alternada tocando as cordas soltas do bandolim.

29

Des coups de plume de haut en bas et de bas en haut

Disons de suite que ces coups de plume ne peuvent être employés que pour les valeurs de notes suivantes: *Noires, Croches, Doubles-croches, Triples-croches et Quadruples-croches*.
On indique ces coups de plume par les signes: \blacktriangle qui veut dire de frapper la note d'un coup sec, de haut en bas⁽⁰⁾; \blacktriangledown (ou \blacktriangleleft) qui indique de frapper la note également d'un coup sec, de bas en haut.

En général on place toujours l'un ou l'autre de ces signes au dessus de la note. Ces deux coups de plume sont employés alternativement, et plus spécialement dans une série de notes de même valeur, écrites dans un mouvement assez rapide, sans toutefois dépasser une juste limite de vitesse, afin d'éviter toute crispation de la main; le poignet agissant dans ce mouvement d'aller et retour, doit avoir une certaine fermeté, mais sans raideur aucune.

Allegro.

Exemple Exercice.

Exemplo 16: Retirado do *Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página 29.

Exemplo de exceções de palhetadas permitidas quando não se segue necessariamente um padrão de alternância. Neste exemplo, sempre que há um glissando, as notas deixam de ser tocadas com a palheta alternada e passam a ser tocadas na mesma direção.

Coups de plume (avec exception à la Règle)

Si l'on s'en rapportait rigoureusement à la règle, il y aurait cependant des passages où on se verrait obligé d'abandonner plutôt que de mal les exécuter. On peut remédier à cela, en faisant un échange de coups de plume, qui modifiera l'exécution de la plume aux passages avec changements de corde, de haut en bas et de bas en haut, mais qu'on doit chercher à retrouver après le changement de corde, en se conformant à ce qui a été dit: *Dans une série de notes d'une même valeur et d'un nombre pair, le premier coup de plume doit être en bas.*

Allegretto

Exemples et Exercices

Exemplo 17: Retirado do *Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página 29.

1.2.3.3 Ornamentos

O exemplo abaixo mostra como é a escrita (seta azul) e como soa (seta laranja) o grupeto.

Der Doppelschlag (∞). Derselbe besteht aus einer Verzierung von vier Noten.

Schreibart: 

Ausführung: 

Exemplo 18: Retirado do *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 48.

Segue outro exemplo de como o grupeto é escrito (seta azul) e como é tocado (seta laranja).

Der Doppelschlag.		The Turn.	
Schreibart: Written:		Ausführung: Played:	
Ein Kreuz oder Be über einem Doppelschlage bedeutet, dass die höhere Note um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird, stehen aber die Zeichen unter dem Doppelschlage, so beziehen sie sich auf die tiefere Note.		A sharp or flat set above a turn signifies that the highest note is raised or lowered by a semitone; but if the signs stand under the turn-sign, they refer to the lowest note.	
Schreibart: Written:		Ausführung: Played:	
Vorschlag  nennt man eine Note, die kurz vor der Hauptnote angeschlagen und in grösster Schnelligkeit mit derselben verbunden werden muss.		The Appoggiatura  is a little note which must be struck short before the main note and connected with the latter with great rapidity.	

Exemplo 19: Retirado do *Mandolinen Schule* de Ernesto Kohler, página 33.

Outro exemplo de grupeto, agora com a escrita na clave inferior (seta laranja) e o modo que é tocado na clave superior (seta azul).

EXEMPLE.

Exemplo 20: Retirado do *Petite Methode por mandoline Op 245* de V. Monti, página 13.

Exemplo de um trecho musical que o autor utiliza o glissando.

Exemplo 21: Retirado do *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 51.

O exemplo abaixo de glissando, apresenta a relação de como este ornamento é escrito (seta laranja - clave superior) e como é tocado (seta azul - clave inferior).

Exemplo 22: Retirado do *Méthode para banjoline ou mandoline-banjo* de Salvator Léonardi, página 59.

Exemplo de um trecho musical que o autor utiliza apojatura e mostra a relação de como este ornamento é escrito (seta laranja - clave superior) e como é tocado (seta azul - clave inferior).

ON THE APPOGIATURA EXEMPLE D'APPOGIATURES

As witten. Ecriture. № 1

As played. Effet.

ANOCHEX EXEMPLE AUTRE EXEMPLE

As witten. Ecriture. № 2

As played. Effet.

Exemplo 23: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 1 e Parte 2* de Jean Pietrapertosa, página 24.

Exemplo de apojatura e o modo como é escrita (seta laranja) e como é tocada (seta azul).

ПРИМЪРЪ. EXEMPLE.

Пишется такъ: *Manière d'écrire.*

Исполняется: *Effet*

Exemplo 24: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 2* de Ferdinando de Cristofaro, página 19.

Exemplo de apojatura dupla e o modo como é escrita (seta laranja) e como é tocada (seta azul).

ПРИМЪРЪ EXEMPLE

Пишется такъ: *Manière d'écrire*

Исполняется: *Effet*

или *soit ainsi*

Exemplo 25: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 2* de Ferdinando de Cristofaro, página 20.

Exemplo de apojetura breve e o modo como é escrita (seta laranja) e como é tocada (seta azul).

ПРИМЪРЪ | *EXEMPLE*

→	Пишется такъ:	<i>Manière d'écrire.</i>	
→	Исполняется:	<i>Effet.</i>	

Exemplo 26: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 2* de Ferdinando de Cristofaro, página 22.

Exemplo de apojetura longa (seta verde), breve (seta vermelha) e dupla (seta amarela).

Langer Vorschlag. (Long Fore-Beat.)

Langer Vorschlag. (Long Fore-Beat.) Kurzer Vorschlag. (Short Fore-Beat.) Doppelvorschlag. (Double Fore-Beat.)

Exemplo 27: Retirado do *Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet* de Otto Schick, página 31.

A imagem abaixo é um exemplo de mordente e o modo como é tocado (seta azul) e escrito (seta laranja).

EXEMPLE: ou bien

Exemplo 28: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 1 e Parte 2* de Jean Pietrapertosa, página 25.

Na sequência um exercício de trinado com palhetada alternada nas quatro cordas do instrumento na primeira posição.

Exemplo 29: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 1 e Parte 2* de Jean Pietrapertosa, página 29.

Exemplo de trinado e o modo como é escrito (seta laranja) e como é tocado (seta azul). Logo abaixo, o autor apresenta um trecho musical para a prática do ornamento (seta verde).

Musikalische Verzierungen.	Graces, or Musical Embellishments.
<p>Der Triller wird durch das abwechselnde schnelle Anschlagen der Hauptnote und einer darüber liegenden hervorgebracht. Er wird gross genannt, wenn die Stufe zwischen den beiden, ihn bildenden Tönen aus einem ganzen Tone, und klein wenn sie aus einem halben Tone besteht.</p> <p>Die kleinen Noten, welche gewöhnlich nach jedem Triller stehen, werden am Schlusse desselben gespielt und dienen als Zeichen seiner Beendigung.</p> <p>Gross. Major.</p>	<p>The Trill is produced by the alternate rapid striking of the main note and the note just above it. It is a major trill when the interval formed by its two tones is a whole tone, and minor when it is a semitone.</p> <p>The small notes usually written after a trill are played at the close of the same, and serve as its close.</p> <p>Klein. Minor.</p>
<p>Ausführung: Played:</p>	
<p>Moderato.</p>	

Exemplo 30: Retirado do *Mandolinen Schule* de Ernesto Kohler, página 33.

Exemplo de apojetura breve (seta cinza), apojetura dupla (seta azul), mordente (seta laranja), grupeto (seta amarela), trinado (seta verde) e adorno (seta vermelha) na forma escrita (clave superior) e na forma tocada (clave inferior).

The image displays six rows of musical notation, each illustrating a specific technique. Each row consists of two staves: the top staff is labeled 'Ecriture / Written / Escritura' and the bottom staff is labeled 'Exécution / Played / Ejecucion'. Colored arrows on the left point to the corresponding parts of each row:

- Row 1 (Gray arrow):** Appoggiature, Appoggiatura, Apoyatura.
- Row 2 (Blue arrow):** Appoggiature double, Double appoggiatura, Apoyatura doble.
- Row 3 (Orange arrow):** Mordent, Mordente, Mordente.
- Row 4 (Yellow arrow):** Gruppetto, The Turn, Grupeto.
- Row 5 (Green arrow):** *Trille, *The Shake, *Trino.
- Row 6 (Red arrow):** Fioriture, Fioriture, Adorno.

Exemplo 31: Retirado do *Méthode para banjoline ou mandoline-banjo* de Salvator Léonardi, página 33.

No trecho musical que segue o autor utiliza apojetura breve com as cordas soltas re (seta azul) e sol (seta laranja) indicado pelas setas abaixo.

The image shows a musical score for a piece of music. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of chords and melodic lines. Two arrows point to specific grace notes: a blue arrow points to a grace note on the 're' string, and an orange arrow points to a grace note on the 'sol' string. The score includes dynamic markings such as *ff* and *secco*, and a tempo marking *1º tempo*.

Exemplo 32: Trecho retirado da peça *Op.45 1º Preludio* de Raffaele Calace

Neste trecho musical é utilizada apojeturas com as cordas soltas re e sol tocadas simultaneamente (seta azul) e também notas presas (mib e sib) tocadas com a corda sol grave do instrumento (seta laranja). O efeito é de um bloco harmônico arpejado.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto grazioso". It consists of six staves of music. The first staff is marked with a "4." and the tempo "Allegretto" and the character "grazioso". A blue arrow points to a chord in the first measure of the first staff. An orange arrow points to a chord in the first measure of the fifth staff. The music features arpeggiated chords and melodic lines with various dynamics like "p" and "pizz".

Exemplo 33: Trecho retirado do método *12 Capricci-Studi* de Carlo Munier, página 5.

Trecho com o uso de apojeturas simples (retângulo azul) e apojeturas com duas (retângulo laranja) ou três notas (retângulo verde), o que gera um efeito de bloco harmônico no primeiro tempo dos compassos utilizados.

Meno

Exemplo 34 shows a musical score in G major (one sharp) with a tempo marking of 'Meno'. It consists of five staves. The first staff has two boxes: an orange one around a quarter note and a green one around a half note. The third staff has a blue box around a quarter note. The fifth staff has a 4-measure rest.

Exemplo 34: Trecho retirado do método *12 Capricci-Studi* de Carlo Munier, página 11.

Trecho musical com o uso de apojeturas com notas duplas.

Exemplo 35 shows a musical score in G major (one sharp) with a single staff. The score features a melody with accents and a bass line with a tremolo effect. The first measure has a forte (f) dynamic, and the second measure has a piano (p) dynamic.

Exemplo 35: Trecho retirado do método *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier, página 31.

1.2.3.4 Tremolo e Stacatto - Tremolo e Pizzicato

Exemplo de tremolo e stacatto tocados simultaneamente. A primeira nota do acompanhamento e a primeira nota da melodia de cada compasso soam como notas duplas e na sequência produzem o efeito contínuo do tremolo na linha melódica e stacatto no acompanhamento. O tremolo deve ser tocado rapidamente conforme instruções do autor.

Trémolos	Tremoli	Tremoli
<p>Les notes d'accompagnement doivent être faites en trémolo en même temps que celles du chant — en observant les mêmes règles que les doubles cordes. — Il faut exécuter le trémolo bien serré.</p>	<p>Le note di accompagnamento vanno tremolate assieme a quelle del canto, usando le stesse regole come per le doppie corde — avvertire di eseguire il tremolo ben fitto.</p>	<p>The notes of the accompaniment must be played with the tremolo together with those of the melodie, using the same rules as for the double strings — observe: to play with a very quick tremolu.</p>

Andante

Exemplo 36: Trecho retirado do *Metodo pratico completo* de Carlo Munier, página 109.

No trecho abaixo o autor apresenta um exemplo de tremolo e pizzicato e a explicação de como devem ser tocados. No primeiro compasso pode-se observar a linha melódica com as notas si, do e do# (retângulo azul) e o acompanhamento com as cordas soltas graves sol e re (retângulo laranja). Estas duas partes são tocadas simultaneamente com o tremolo na linha melódica e o staccato ou pizzicato no acompanhamento. O autor utiliza o staccato no acompanhamento quando a nota é precedida do símbolo de um arpejo representado por uma linha ondulada (seta verde) e que deve ser tocado com a palheta, e o pizzicato, quando a nota tem a indicação de um 'x' seguido dos números 1, 2, 3 ou 4 (dedos que devem ser tocados) para representar o efeito do pizzicato, tocado com a mão esquerda (seta vermelha).

Pizzicato (de la main gauche)	Pizzicato (della mano sinistra)	Pizzicato (of the left hand)
<p>Les petites notes ou accords écrits au dessous du chant doivent être exécutés en faisant glisser le plectrum sur les cordes, si elles sont au commencement du mouvement; ou en pinçant avec les doigts de la main gauche, si elles sont alternées; en même temps on doit continuer à faire le tremolo. — On se sert presque toujours du petit doigt, quelquefois on peut aussi se servir des autres doigts. — Pour distinguer ces différences de pizzicato, je me sers des signes suivants.</p> <p>pizz: pizzicato seulement de la main droite \ glisser avec le plectrum sur les cordes X pizzicato du petit doigt de la main gauche X X X pizzicato du 1^{er} 2^e et 3^e doigt.</p>	<p>Le piccole note o accordi, scritte al disotto del canto, si eseguiscono o facendo scivolare la penna sulle corde, se sono al principio di movimento; o pizzicando colle dita della sinistra, se trovansi intercalate: al tempo stesso si continua a fare il tremolo. — Il dito mignolo è quasi sempre adoperato; in alcuni casi però si possono impiegare pure le altre tre dita.</p> <p>Per distinguere queste differenze di pizzicato, adopero le seguenti segnature:</p> <p>pizz: pizzicato solo della mano destra \ scivolare colla penna sulle corde X pizzicato col mignolo della mano sinistra X X X pizzicato col 1^o 2^o 3^o dito.</p>	<p>The little notes or accords written under the melody, must be played or sliding with the plectrum upon the strings, if they are at the beginning of the movement; or touch with the fingers of the left hand, if they are intercalated: at the same time continue to play the tremolo. — The little finger is nearly always used, but sometimes the other fingers can be employed.</p> <p>To distinguish these differences of pizzicato I use the following marks.</p> <p>pizz: only pizzicato for the right hand. \ sliding upon the strings with the plectrum X pizzicato with the little finger of the left hand X X X pizzicato with the 1st 2nd and 3rd finger.</p>

Andante

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Exemplo 37'. It consists of five staves. The top staff is the melody, marked 'Andante'. The lower four staves are the accompaniment. The score is in 4/4 time and features a tremolo accompaniment. Annotations include a blue rectangle around the melody line, an orange rectangle around the accompaniment line, and arrows pointing to specific notes.

Exemplo 37: Trecho retirado do *Metodo pratico completo* de Carlo Munier, página 112.

Exemplo de trecho executado com tremolo e acompanhamento em pizzicato. O acompanhamento é tocado com os dedos livres da mão esquerda (retângulo laranja) e a melodia tocada com a palheta (retângulo azul).

Man erzielt eine hübsche Wirkung, wenn man einen Theil mit Tremolo ausführt und pizzicato begleitet. Zu Letzterem bedient man sich der frei bleibenden Finger der linken Hand.

On obtient un très bon effet en exécutant une partie avec trémolo et en accompagnant pizzicato, pour lequel on emploie les doigts libres de la main gauche.

Un bellissimo effetto si ottiene eseguendo una parte col tremolo ed accompagnando con un pizzicato pel quale si impiegano le dita libere della stessa mano sinistra.

It gives a good effect if a part is executed Tremolo and accompanied pizzicato, for this the free Fingers of the left hand are taken.

Andante sostenuto.

Pizz. mit dem 4ten Finger. avec le 4me doigt. col 4o dito with the 4th Finger.

Pizz. mit dem 2ten Finger. avec le 2me doigt. col 2o dito with the 2nd Finger 4th Finger.

Pizz. mit dem 4ten Finger. avec le 4me doigt. col 4o dito with the 4th Finger.

Exemplo 38: Trecho retirado do *Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline* de Carlo Graziani Walter, página 61.

No primeiro exemplo abaixo, a linha melódica é tocada com o tremolo (retângulo azul) e o acompanhamento com um único toque da palheta (retângulo laranja).

No segundo exemplo, o autor propõe que ambas as partes sejam tocadas em staccato (retângulo laranja).

Combined.
Tremolo and Staccato and Two Parts Staccato.

Andante amoroso.

p *rall.* *dimin.* *pp*

The two Parts must be heard very distinctly; the top one with a very fine tremolo, and the bottom one picked with a ringing single stroke.

Allegro moderato.

1. 2.

In the above Exercise both parts must be played with a single stroke to each note.

Exemplo 39: Trecho retirado do *Modern Mandoline Method* de G. B. Marchisio, página 51.

Exemplo de combinação do uso do tremolo com o staccato. O tremolo é tocado com a palhetada alternada conforme indicado no primeiro compasso (seta azul).

Exemplo 40: Retirado do *Méthode para banjoline ou mandoline-banjo* de Salvator Léonardi, página 73.

Exercício de tremolo e staccato. Para cada tempo do compasso é tocada oito fusas com a utilização do tremolo (seta azul) e uma colcheia com staccato (seta laranja).

Exemplo 41: Retirado do *Méthode para banjoline ou mandoline-banjo* de Salvator Léonardi, página 73.

Exemplo de como é escrita (seta azul) e executada (seta laranja) a peça *Rêverie* com a combinação do tremolo e do staccato.

Exemplo 42: Retirado do *Méthode para banjoline ou mandoline-banjo* de Salvator Léonardi, página 73.

Exemplo de como executar o tremolo com o ‘cruzamento de cordas’. Aparece alternadamente ora na voz superior (seta azul) e ora na inferior (seta laranja).

13. Tremolo with string crossings

Exemplo 43: Retirado do *Scales and arpeggios for daily practice* de Joseph Brent, página 36.

Exemplo de exercícios de escala com o uso do tremolo tocado com duas, três e quatro notas simultaneamente.

14. Multi-stop tremolo

Exemplo 44: Retirado do *Scales and arpeggios for daily practice* de Joseph Brent, página 37.

Exercícios preparatórios para aumentar gradativamente o número de notas tocadas com o tremolo. A linha melódica é iniciada com colcheias (seta azul) e posteriormente com semicolcheias (seta laranja).

Slow at first.
p

The open D string is marked *p* as there is always a tendency to play the staccato notes in a jerky manner and too loud when learning. Hold the pick lightly when practicing the above. The weight of the pick is nearly sufficient to produce the necessary strength of tone until further progress is made.

careful that no break in the tempo of the A string occurs when the D string is added.
p

Practice the above at least several hours (half hour at a time) and don't proceed further until perfect control of the open strings has been obtained when using a rapid tempo.

p Slow at first.

Copyright 1901 by Samuel Siegel.

Exemplo 45: Retirado do *Siegel's special mandolin studies* de Samuel Siegel, página 4.

Exercício preparatório gradativo do uso do tremolo. A primeira linha é tocada com colcheias (seta azul) e a segunda com semicolcheias (seta laranja).

p Slow at first.

Slow at first.

Exemplo 46: Retirado do *Siegel's special mandolin studies* de Samuel Siegel, página 5.

Exemplo de *Duo Style* simples, quando é realizado o tremolo na nota mais aguda e staccato nas notas mais graves, gerando um efeito de dois bandolins tocados simultaneamente.



Exemplo 47: Trecho retirado do método ‘Escola Virtuosa para o bandolim’ de Leopoldo Francia, página 2.

Exemplo do tremolo e staccato na peça abaixo.

Exemplo 48: Trecho retirado da peça *Variations on a Basque Melody* de Victor Kioulaphides, página 2.

Exemplo do tremolo com notas duplas (seta azul) e staccato na voz do acompanhamento (seta laranja).

Exemplo 49: Trecho retirado da peça *Withered Rose: Fantasia* de George Muder, página 2.

Neste trecho, o uso do staccato é feito quando se tem uma nota no acompanhamento (seta azul) e arpejado quando tem duas ou mais notas na voz inferior (seta laranja).

il canto legato
rall.
le crone battute benchiare

Exemplo 50: Trecho retirado da peça *Op.45 1º Preludio* de Raffaele Calace, página 2.

Exemplo de tremolo e staccato.

Allº giusto

Exemplo 51: Trecho retirado do método *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier, página 30.

Exemplo de tremolo e staccato.

Andante
p
rall.....

Exemplo 52: Trecho retirado do método *Metodo Pratico Completo* de Carlo Munier, página 109.

Neste exemplo, o uso do pizzicato é feito no acompanhamento com o dedo 2 (seta azul) e dedo 4 (seta laranja) da mão esquerda conforme indicado abaixo.

Andante sostenuto.

Pizzicando mit dem 4ten Finger. avec le 4me doigt. col 4e dito. with the 4th Finger.

Pizz. mit dem 2ten Finger. avec le 2me doigt. col 2e dito. with the 2d Finger.

Pizz. mit dem 4ten Finger. avec le 4me doigt. col 4e dito. with the 4th Finger.

Exemplo 53: Trecho retirado do método *Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline* de Carlo Graziani-Walter, página 53.

Exemplo de tremolo e staccato.

2. String crossings

Exemplo 54: Trecho retirado do método *Scales and Arpeggios for daily practice* de Joseph Brent, página 325.

Exemplo de tremolo e staccato com tercinas.

Exemplo 55: Trecho retirado do método *Scales and Arpeggios for daily practice* de Joseph Brent, página 326.

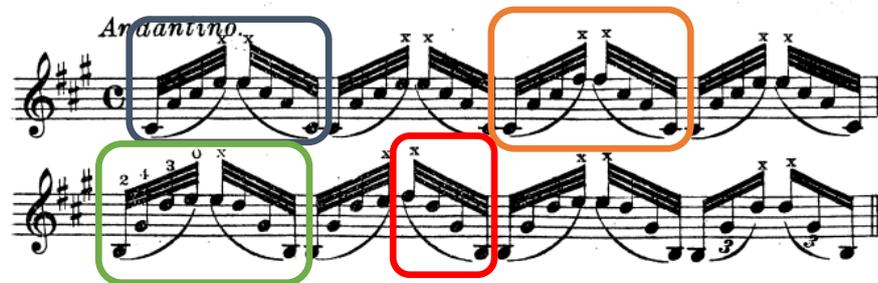
Arranjo para bandolim solo com a utilização do tremolo na melodia e staccato na condução dos baixos simulando a execução de dois bandolins.



Exemplo 56: Trecho retirado da peça *Air from Suite n°3* de Johann Sebastian Bach para bandolim solo. Transcrição de Davide Pancetti com revisão de Sergio Zigiotti.

1.2.3.5 Arpejos

Exemplo de arpejo em que o instrumentista deve a cada tempo do compasso aferir todas as cordas com a palheta em um movimento arpejado descendente e na sequência ascendente. O 'x' acima da 4ª e 5ª fusa de cada tempo aponta onde está a melodia do trecho, e é o local onde há a mudança da direção da palheta e a subida da palhetada em direção as cordas graves. Este arpejo gera um efeito harmônico expressivo devido a velocidade que é tocado. No trecho abaixo, o autor propõe no primeiro compasso o arpejo de La Maior (retângulo azul) na 1ª inversão (baixo em do#) e no terceiro tempo o arpejo de Fa# menor (retângulo laranja) na 2ª inversão (baixo em do#). No segundo compasso o acorde de Mi Maior com sétima (retângulo verde) e o acréscimo da nona na 5ª fusa do segundo tempo (retângulo vermelho).



Exemplo 57: Trecho retirado do método 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 2.

No exemplo abaixo, a melodia está no baixo e a harmonia segue em La Maior até o segundo tempo do segundo compasso (retângulo azul). Nos dois últimos tempos do segundo compasso a melodia é o sol#, terça do acorde de Mi Maior com sétima (retângulo laranja).



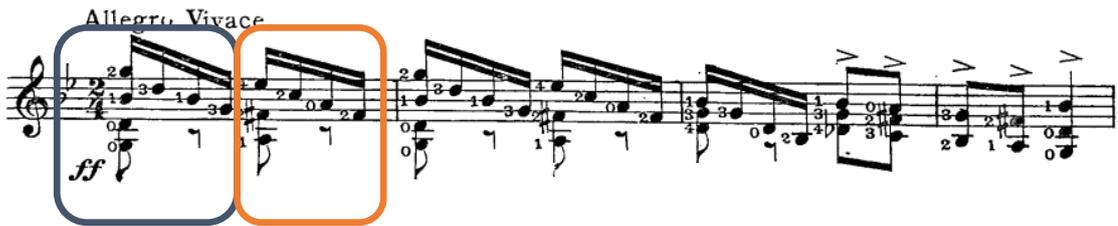
Exemplo 58: Trecho retirado do método ‘Escola Virtuosa para o bandolim’ de Leopoldo Francia, página 3.

O arpejo *Riversato* é quando a palhetada segue uma única direção, neste caso da corda mais aguda para a mais grave. No exemplo observa-se que no primeiro compasso (retângulo azul) a melodia é composta pelas notas fa#, fa#, sol e a harmonia é um Re Maior na segunda inversão (baixo em la), enquanto o segundo compasso (retângulo laranja) a melodia é fa#, fa#, mi e a harmonia um La Maior com sétima na primeira inversão (baixo em do#).



Exemplo 59: Trecho retirado do método ‘Escola Virtuosa para o bandolim’ de Leopoldo Francia, página 3.

Exemplo de bloco harmônico seguido de arpejo. O primeiro compasso é composto do arpejo de Sol menor no primeiro tempo (retângulo azul) e Re Maior com sétima no segundo tempo (retângulo laranja).



Exemplo 60: Trecho retirado da peça para bandolim solo *Capriccio* de Benedetto Persichini.

Exemplo de arpejo de La menor (retângulo azul) e Mi maior com sétima e nona (retângulo laranja).



Exemplo 61: Trecho retirado do livro *12 Capricci-Studi per mandolino* de Carlo Munier. página 3

Exemplo de arpejo de Sol menor (retângulo azul), de Do menor (retângulo laranja) e Re Maior com sétima e nona (retângulo verde).



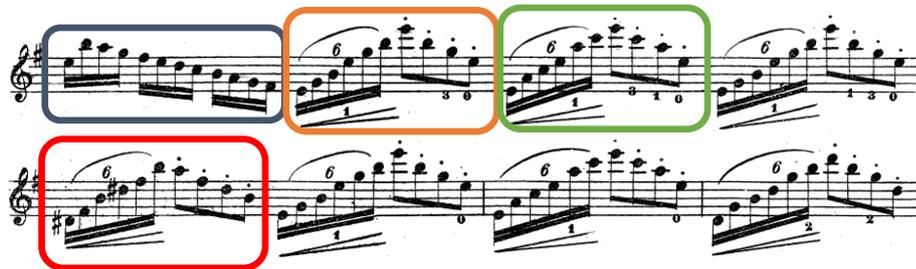
Exemplo 62: Trecho retirado do livro *12 Capricci-Studi per mandolino* de Carlo Munier página. 8

Dentro do trecho musical é possível ver o arpejo de Do Maior (retângulo azul), La menor (retângulo laranja), Re menor (retângulo verde) e Sol Maior com sétima (retângulo vermelho).



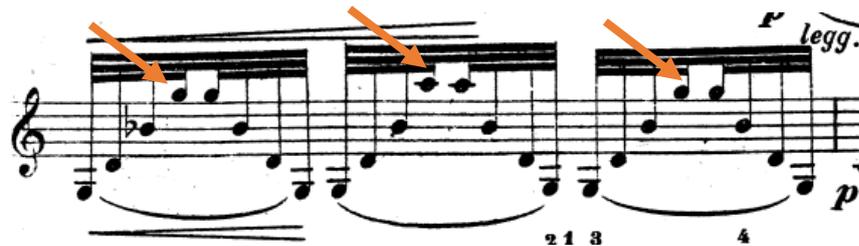
Exemplo 63: Trecho retirado do livro *12 Capricci-Studi per mandolino* de Carlo Munier. página.16

Exemplo de arpejo dentro do campo harmônico de Mi menor. O trecho inicia com uma escala menor natural de mi (retângulo azul) seguidos do arpejo de Mi menor (retângulo laranja), La menor (retângulo verde) e Si Maior com sétima (retângulo vermelho).



Exemplo 64: Trecho retirado do livro *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier. página.14

Arpejo de Sol menor com a melodia no agudo (sol, la, sol).



Exemplo 65: Trecho retirado do livro *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier. página.28

O trecho inicia com o arpejo de Fa Maior (retângulo azul) na segunda inversão (baixo no do) no primeiro compasso e Sol menor (retângulo laranja) na segunda inversão (baixo no re) no quinto compasso.



Exemplo 66: Trecho retirado do método *Metodo Pratico completo* de Carlo Munier. página 20

No primeiro compasso do exemplo abaixo, o arpejo de Re Maior é tocado no estado fundamental (baixo no re), na primeira (baixo no fa#) e segunda inversão (baixo no la).



Exemplo 67: Trecho retirado do método *Metodo Pratico completo* de Carlo Munier. página 20

Arpejo de La menor (retângulo azul) e Sol Maior (retângulo laranja) na primeira inversão (baixo na terça do acorde).



Exemplo 68: Trecho retirado do método *Metodo Pratico completo* de Carlo Munier. página 24.

Exemplo dos arpejos de Sol Maior (retângulo azul), La menor (retângulo laranja) e Re Maior com sétima (retângulo verde) tocados na primeira e na terceira posição do instrumento.



Exemplo 69: Trecho retirado do exercício *Exercise on third Position* do caderno *Etude fur die dritte Lage* de Giuseppe (Joseph) Sgallari.

Neste exemplo, os arpejos de La menor (seta azul), Mi Maior com sétima (seta laranja), Re menor (seta verde) e Si bemol Maior (seta vermelha), são tocados com quiáltera de seis notas na primeira posição do instrumento.

Exemplo 70: Trecho retirado do exercício Arpeggio Exercise nº4 do método de bandolim de Jean Pietrapertosa.

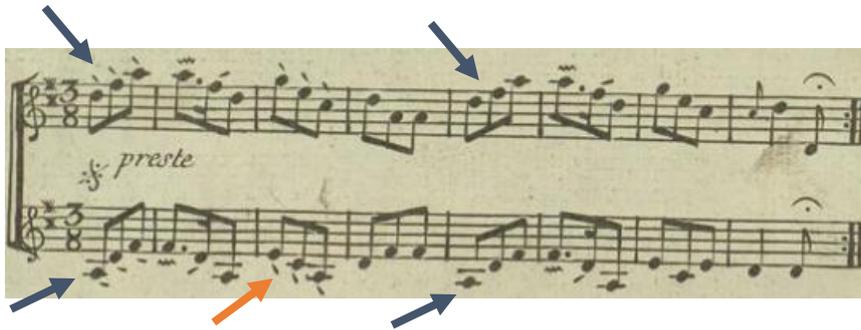
Arpejos de Sol Maior no bandolim de acompanhamento.

Exemplo 71: Trecho retirado da peça 3ª *Recreation – Romance de la Rose* do método de bandolim de Ferdinando de Cristofaro, página 40.

Arpejos de Sol Maior (seta azul), Do Maior (seta laranja) e Re Maior com sétima (seta verde).

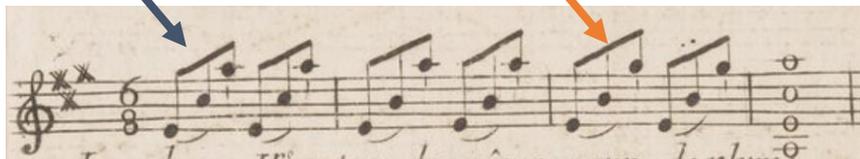
Exemplo 72: Trecho retirado da peça *Sonata a mandolino solo e Basso* de Gervasio Giovanni Battista.

Exemplo de arpejos de Re Maior (seta azul) e La Maior (seta laranja).



Exemplo 73: Trecho retirado da peça XVIII – *La contente* do *Méthode raisonnée violin to mandolin* de Leoni de Nápoles, página 26.

Arpejos de La Maior (seta azul) e Mi Maior (seta laranja) na primeira posição.



Exemplo 74: Trecho retirado do método *Corrette mandoline method* de Michel Correte, página 30.

Arpejos de Sol Maior (seta azul) e Re Maior (seta laranja) na primeira posição.



Exemplo 75: Trecho retirado do método 'Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano' de Carlo Graziani Walter, página 11.

Arpejos de Da Maior (seta azul) e Si bemol Maior (seta laranja).



Exemplo 76: Trecho retirado da peça 7ª *Recreation* do *Method Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Georges Goldberg, página 24.

Arpejo de La Maior (seta azul) e Sol Maior (seta laranja).



Exemplo 77: Trecho retirado do *Menuet pour deux Mandolines* do ‘Método Elementar de Bandolim’ de Charles de Sivry, página 10.

Sequência de arpejos e escalas tocadas alternadamente. O arpejo de Re Maior é tocado em colcheias e a escala em semicolcheias (retângulo azul). Na sequência o arpejo de Mi menor e a escala de mi dórico (retângulo laranja).



Exemplo 78: Trecho retirado do método *Odell Method for the mandolin - book 1* de Herbert Forrest Odell, página 60.

Exemplo de arpejo descendente de Do Maior com sétima maior.



Exemplo 79: Trecho retirado da peça *Prière* do método *Repertorio de Musica Instrumental* de Ferdinand de Cristofaro e Ernest Patierno, página 33.

Arpejos de La menor (seta azul) e Mi Maior (seta laranja).



Exemplo 80: Trecho retirado do método *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 34.

Arpejos de Do Maior.

Exemplo 81: Trecho retirado da peça *Nocturne 6* do método *The complete mandolinist* de Marilyn Mair, página 48.

Arpejos de Re Maior (seta azul) e La Maior (seta laranja).

Exemplo 82: Trecho retirado do método *Celebre Methode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jules Cottin, página 28.

Arpejos de Mi menor (seta azul), Do Maior (seta laranja), Do menor com a sexta (seta verde) e Sol Maior (seta vermelha) tocados em parafusas.

Exemplo 83: Trecho retirado da peça *Op.45 1º Preludio* de Raffaele Calace.

Exemplo de arpejo e acorde de Sol Maior e Re Maior com sétima.

PREPARATION FOR CHORDS.

For chords place your fingers on all notes at once and give them one stroke down.

Example of G Chord
(written in separate notes)



Example D7 (separate notes)



Start your stroke from the G string and then Tremolo in the same way as for one note by Tremoloing the four.

Exemplo 84: Retirado do *The first step how to play the mandolin* de Mario Pietro, página 32.

Exemplo de arpejo ligado. Este arpejo para ser feito é preciso muita flexibilidade do pulso, é preciso deixa-lo solto e deslizar as cordas com movimentos alternados para cima e para baixo com a palheta. No primeiro compasso tem a indicação do direcionamento da palheta nas seis notas da quiáltera.

Harpèges liés

Cette manière de faire les harpèges est d'un agréable effet sur la mandoline — il faut cependant avoir beaucoup d'élasticité dans le pouce et faire glisser délicatement en haut et en bas le plectrum, en décrivant avec la main un cercle continuuel, une sorte d'ellipse — le bras droit doit être libre et pas plus l'appuyer sur la caisse. — La main gauche doit faire les accords, et en même temps elle doit tenir l'instrument.

Arpeggi legati

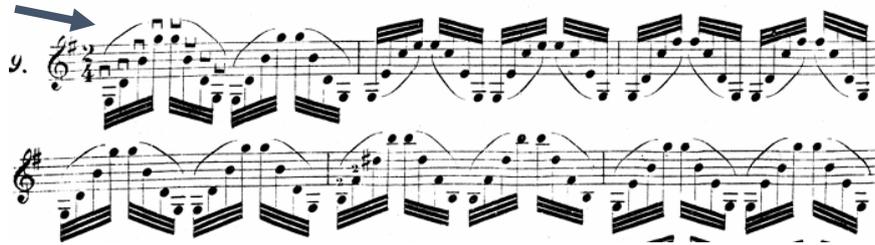
Questa maniera di arpeggi riesce di piacevole effetto sul mandolino — bisogna usare però molta elasticità di polso e far scivolare delicatamente in giù e in su la penna, descrivendo con la mano un continuo giro, specie di ellipse — il braccio destro deve essere libero e non appoggiarsi più sulla cassa. — La mano sinistra deve fare gli accordi, e al tempo stesso reggere l'istrumento.

Tied arpeggi

This kind of arpeggi is of a pleasing effect on the mandoline -- much looseness of the wrist must be used and delicately sliding with the plectrum downwards and upwards, making a continual turn with the hand, as an ellipse -- the right arm must be free and not rest upon the case as usual -- the left hand plays the accords, at the same time holding the instrument

Exemplo 85: Retirado do *Metodo Pratico Completo* de Carlo Munier, página 105.

Exemplo de arpejo ligado de Sol Maior. Nas quatro primeiras fusas a palhetada é para baixo e nas quatro fusas seguintes para cima, completando o primeiro tempo do compasso.



Exemplo 86: Retirado do *Metodo Pratico Completo* de Carlo Munier, página 107.

Exemplo de arpejos interrompidos (expressão utilizada pelo autor do método). Ele apresenta 9 exemplos de arpejos e acordes em Do Maior com variações na célula rítmica e ocultando no caso V e VIII a nota mi, terça do acorde.



Exemplo 87: Retirado do *A son alteffe Serenissime monfeigneur le duc de chartea – Methodo Raifonnee* de Leoni de Nápolis, página 19.

Exemplo de escalas, arpejos e cadências com mudança de posição nos tons de Sol Maior (seta azul), Mi menor (seta laranja) e Re Maior (seta verde).

<p>Tonleitern, Arpeggien und Cadenzen in allen Lagen. Scale, arpeggi e cadenze in posizioni composte.</p>	<p>Gammes, arpèges et cadences sur les positions composées. Scales, Arpeggios and Cadenzas in all positions.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

→ *G dur.*
Sol majeur.
Sol maggiore.
G major.



→ *E moll.*
Mi mineur.
Mi minore.
E minor.



→ *D dur.*
Ré majeur.
Re maggiore.
D major.



Exemplo 88: Retirado do *Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline* de Carlo Graziani Walter, página 64.

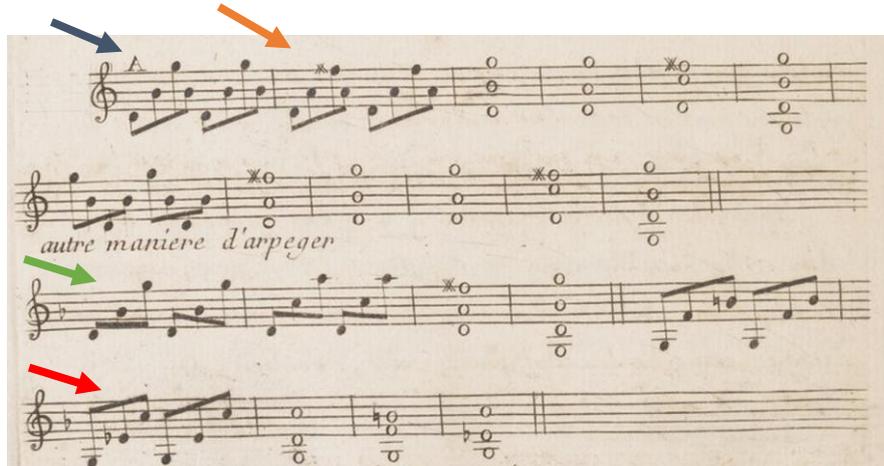
Exemplo de arpejos precedidos de blocos harmônicos na primeira semicolcheia de cada tempo.

Exemple



Exemplo 89: Retirado do *Methode Tres Facile* de Giovanni Battista Gervasio, página 7.

Exemplo de arpejos em Sol Maior (seta azul), Re Maior (seta laranja), Sol menor (seta verde) e Do menor (seta vermelha).



Exemplo 90: Retirado do *Corrette mandoline method* de Michel Correte, página 32.

Exemplo de arpejo de Fa# menor e Dó# Maior com sétima no mesmo compasso.



Exemplo 91: Retirado do *Methode de mandoline* de Salvator Leonardi, página 37.

Exemplo de arpejos em Do Maior seguindo a cadência de dominante e tônica (cadência perfeita).

ARPEGGIO
1st Pos.

Then in quavers V V V V

1st & 3rd Positions
1st Pos. 3rd Pos.

Exemplo 92: Retirado do 'Primeiro Passo pra tocar bandolim' de Mario de Pietro, página 29.

Exemplo de arpejos utilizando 3 cordas do instrumento. No exemplo 1, pode-se observar os arpejos de Re Maior, Mi menor e La Maior com a resolução em Re Maior no terceiro compasso.

Arpeggio auf 3 Saiten.
Arpeggio on 3 strings.

Exemplo 93: Retirado do *Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet peters* de Otto Schick, página 34.

Exemplo de arpejos tocando as 4 cordas do instrumento. No exemplo 1, observa-se o arpejo de Si menor com o baixo na fundamental e na primeira inversão (baixo na 3ª).

Arpeggio auf 4 Saiten.
Arpeggio on 4 strings.

Exemplo 94: Retirado do *Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet peters* de Otto Schick, página 34.

Exemplo de arpejos tocados a partir da corda sol (seta azul) e depois tocados uma oitava acima a partir da corda re (seta laranja).

7. Arpeggios

The image shows two sets of arpeggios. The first set is labeled "sul G" and consists of three staves of music. A blue arrow points to the start of the first staff. The second set is labeled "sul D" and also consists of three staves of music. An orange arrow points to the start of the first staff of this set.

Exemplo 95: Retirado do *Scales and Arpeggios for daily practice* de Joseph Brent, página 99.

Exemplo de arpejos com 3 e 4 notas. A direção da palheta deve seguir a indicação proposta em cada exemplo.

EXEMPLE SUR DEUX NOTES

The image shows three examples of arpeggios with 3 and 4 notes. The first example is labeled "EXEMPLE SUR DEUX NOTES" and shows a sequence of arpeggios on two notes. The second example is labeled "EXEMPLE DU COULÉ SUR TROIS NOTES" and shows a sequence of arpeggios on three notes. The third example is labeled "EXEMPLE DU COULÉ SUR QUATRE NOTES" and shows a sequence of arpeggios on four notes. A fourth example is labeled "AUTRE EXEMPLE SUR QUATRE NOTES" and shows another sequence of arpeggios on four notes.

Exemplo 96: Retirado do *Methode complete de mandoline* de Raphael Talamo, página 43.

Exemplo de arpejos de La menor (retângulo azul), Re menor (retângulo laranja), Sol Maior (retângulo verde), Do Maior (retângulo vermelho), Mi Maior (retângulo amarelo), e Si Maior com sétima (retângulo roxo).

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time, marked 'Andante'. It consists of five staves of music. Six specific arpeggiated chords are highlighted with colored boxes: a blue box on the first staff, an orange box on the second staff, a green box on the second staff, a red box on the third staff, a yellow box on the fourth staff, and a purple box on the fifth staff. The chords are: La menor (blue), Re menor (orange), Sol Maior (green), Do Maior (red), Mi Maior (yellow), and Si Maior com sétima (purple).

Exemplo 97: Retirado do *Method complete, theorique et pratique de-mandoline* de Georges Goldberg, página 48.

Exemplo de arpejos utilizando as 4 cordas do instrumento. A direção da palheta é para baixo.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of five staves of music. Each staff contains arpeggiated chords. The chords are: La menor (blue), Re menor (orange), Sol Maior (green), Do Maior (red), Mi Maior (yellow), and Si Maior com sétima (purple). The score is in 2/4 time, marked 'Andante'.

Exemplo 98: Retirado do *mandolinenschule-band-5* de Theodor Ritter, página 27.

Exemplo de arpejos tocados em colcheias com palhetadas alternadas.

The image displays five staves of musical notation for a mandolin exercise. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music is composed of arpeggiated chords, with notes beamed together and marked with up-bow (^) and down-bow (v) strokes. The first staff contains four measures. The second staff contains four measures. The third staff contains four measures, with a '4' written below the first two notes of the first measure. The fourth staff contains four measures. The fifth staff contains four measures and concludes with a double bar line.

Exemplo 99: Retirado do *Modern-mandolin-method-01* de G. B Marchisio, página 26.

Exemplo de arpejos tocados com tercinas em três cordas (seta azul), com tercinas e a tríade do acorde (seta laranja) e com semicolcheias nas quatro cordas do bandolim (seta verde).

The image displays three systems of musical notation for mandolin, each consisting of three staves. The first system, titled 'ARPEGES sur trois cordes', features a blue arrow pointing to the first staff. It shows a sequence of arpeggios in 3/4 time, with triplets of eighth notes on three strings. The second system, titled 'Le même à 5 temps', has an orange arrow pointing to its first staff. It shows the same arpeggio pattern in 5/4 time, with triplets of eighth notes and a chordal triplet. The third system, titled 'ARPEGES sur quatre cordes', has a green arrow pointing to its first staff. It shows a sequence of arpeggios in 3/4 time, with eighth notes on four strings.

Exemplo 100: Retirado de *Methode de mandoline* de Cerclier Jules, página 38.

Exemplo de arpejos com o baixo pedal em re, seguidos de 4 semicolcheias com duas notas do acorde nos tempos 2 e 4 dos compassos, como complemento e sustentação rítmica e melódica do tema melódico inicial.

Exemplo 101: Trecho retirado do Prelúdio da Suite I do livro *Six Suites à Violoncello Solo*, de J. S. Bach.
de J. S. Bach, página 4.

Exemplo de arpejos de Re Maior (seta azul) e Sol Maior (seta laranja).

Exemplo 102: Trecho retirado da canção *Deh vienni alla finestra* da ópera *Don Giovanni* de W. A. Mozart.

1.2.4 Aspectos Harmônicos

Os tópicos selecionados como ‘aspectos harmônicos’, foram identificados em exercícios ou fragmentos de repertório que apresentam algum tipo de característica harmônica como: cadências, notas duplas, blocos harmônicos.

1.2.4.1 Notas Duplas

Exemplo de notas duplas em intervalos de sexta.

65.

Exemplo 103: Retirado de *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 37.

Exemplo de notas duplas em intervalos de terça.

Exemplo 104: Retirado de *Sonata a mandolino solo e Basso* de Giovanni Battista Gervasio, página 3.

Exemplo de notas duplas com cordas soltas e escala na linha melódica.

Exemplo 105: Retirado do *Metodo pratico completo* de Carlo Munier, página 65.

Exemplo de notas duplas em intervalos de terças (seta azul), sextas (seta laranja), sétimas (seta verde), oitavas (seta vermelha) e nonas (seta amarela).

Exemplo 106: Retirado do *Il Nuovo stile dei duetti* de Carlo Munier, página 7.

Exemplo de notas duplas em sequência de sextas em movimento descendente (seta azul) e ascendente (seta laranja).

Exemplo 107: Retirado do *Il Nuovo stile dei duetti* de Carlo Munier, página 11.

Exemplo de notas duplas em intervalos de segundas (seta azul), terças (seta laranja), quartas (seta verde) e quintas (seta vermelha).

Exemplo 108: Retirado do *Il Nuovo stile dei duetti* de Carlo Munier, página 12.

Exemplo de notas duplas tocadas pelo bandolim de acompanhamento (bandolim tocado pelo Professor), enquanto a primeira voz (bandolim do aluno) faz a melodia.

Exemplo 109: Retirado do *Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página

Exemplo de notas duplas com cordas soltas e escalas (seta azul). Pode-se observar em alguns compassos o dobramento de notas, quando a corda solta e a nota da sétima casa da corda de cima são tocadas simultaneamente (seta laranja).

No exemplo seguinte, as notas duplas aparecem com cordas soltas e também cordas presas (seta verde).

Na sequência o trecho apresenta notas duplas com cordas presas (seta vermelha).

48

Andante.

Andante.

Moderato.

Exercices en Doubles Cordes avec croisement de Doigts

Exemplo 110: Retirado do *Méthode Complete Theorique et Pratique de Mandoline* de Jean Pietrapertosa, página

Exercício para praticar notas duplas na primeira posição do instrumento.

74

Упражнения на двухъ струнахъ.
Exercices sur les doubles cordes.

Andante.

Nº 1.

Exemplo 111: Retirado do *Méthode de Mandoline 2^a parte* de Ferdinando de Cristofaro, página 75.

Exemplo de pequena peça com notas duplas no bandolim 1 e no bandolim 2.

II
La Baïteuse

Exemplo 112: Retirado do *A son alteffe Sereniffime monfeigneur le duc de chartea – Methodo Raifonnee* de Leoni de Nápolis, página 29.

Exemplo de exercícios utilizando notas duplas nos intervalos de terças (seta azul), quartas (seta laranja), oitavas (seta verde) e décimas (seta vermelha).

The image shows a musical score for Example 113, consisting of four staves of music in G major (one sharp). The music is written in a common time signature. The first staff has a blue arrow pointing to a pair of notes (D and F) and an orange arrow pointing to a pair of notes (A and C). The second staff has a green arrow pointing to a pair of notes (D and G) and a red arrow pointing to a pair of notes (A and C). The third and fourth staves continue the exercise with various intervals and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Exemplo 113: Retirado do *Methode de mandoline* de Salvator Leonardi, página 60.

Exemplo das escalas de Do Maior, Sol Maior, Re Maior e La Maior utilizando notas duplas com intervalos de terças.

The image shows a musical score for Example 114, consisting of seven staves of music. Each staff represents a different major scale: C major, G major, D major, A major, E major, B major, and F# major. The music is written in a common time signature. Each staff features a sequence of double notes (dyads) connected by intervals of thirds. Blue arrows on the left side of the staves indicate the starting point of each scale exercise. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Exemplo 114: Retirado do *Mandolinenschule zum Selbstunterricht geeignet* de Otto Schick, página 35.

Exercícios de notas duplas.

1. 

2. *staccato* 

Exemplo 115: Retirado do *Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline* de Carlo Graziani Walter, página 37.

Exercícios de notas duplas no tom de Re Maior na primeira posição.

Melody

Chord of D. 1st Pos. 

Exemplo 116: Retirado do *Primeiro Passo pra tocar bandolim* de Mario de Pietro, página 33.

O trecho *Recreation* em Fa Maior tocado com notas duplas.

46

13^e RÉCRÉATION

Exemplo 117: Retirado do *Methode complete, theorique et pratique de-mandoline* de Georges Goldberg, página 47.

Exemplo de notas duplas em arranjo para dois bandolins de L. van Beethoven e arranjo de Theodor Ritter.

Exemplo 118: Retirado do *mandolinenshule-band-3-komplett* de Theodor Ritter, página 38.

1.2.4.2 Bloco Harmônico

Exemplo de bloco harmônico com mínima (seta azul), semibreve (seta laranja) e com a utilização de apojetura (seta verde).

III. MUNIER. Preludio. (Quartetto form)

Largo.

VI

ppp

p *mf*

rinf. *cresc.* *p*

rinf. *fff* *fff*

fff *f*

mp

pp *p* *rall.*

p *morendo* *pp*

Prop. A. Kapitz Cronas 2372

Exemplo 119: Retirado do *Il Nuovo stile dei duetti* de Carlo Munier, página 9.

Exemplo de bloco harmônico arpejado utilizado no trecho de um pequeno concerto em Sol Maior.

Kleines Concertstück in G dur.
Concertino in Sol maggiore.

Petit concert en Sol majeur.
Small concert piece in G major.

Allegro moderato.

Exemplo 120: Retirado do *Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline* de Carlo Graziani Walter, página 70.

Peça *Ti Voglio ben assai* para dois bandolins. Uso de bloco harmônico predominantemente no bandolim 2 que faz o acompanhamento com a utilização de semínimas (seta azul), colcheias (seta laranja), arpejos (seta verde) e acordes (seta vermelha).

Allegro.

1^{re} MANDOLINE

2^e MANDOLINE

Exemplo 121: Retirado do *Méthode Élémentaire de Maandoline* de Charles de Sivry, página 12.

Peça *Reverie* tocada com notas duplas e bloco harmônico.

REVERIE.

W. J. FLETCHER Junr.

Largo.

Fletcher's Mandoline Tutor.

Exemplo 122: Retirado do *Fletcher's Standard Mandoline Tutor* de W.J. Fletcher, página 72.

Peça em Re Maior tocada com notas duplas e bloco harmônico.

DOUBLE CORDE.

Moderato.

69 du
Metronome

ff *p* *ff* *f*

ff

Crescendo.

ff

Sec.

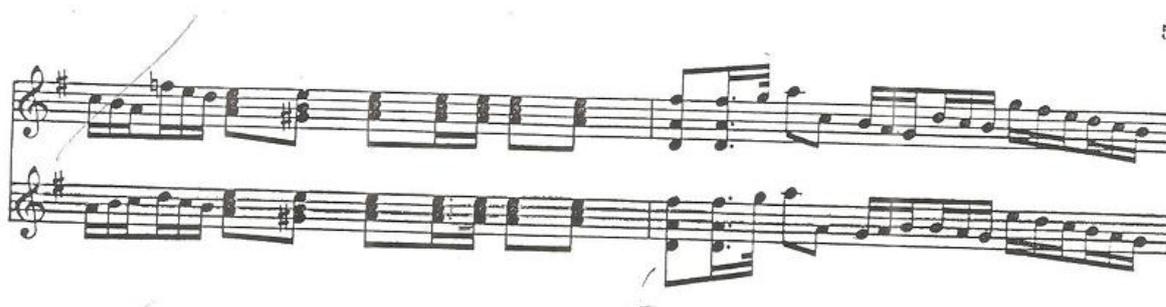
Exemplo 123: Retirado do *Method de mandoline* de Cerclier Jules, página 42.

Exercício de tremolo tocado com bloco harmônico na primeira colcheia (seta azul) e na primeira semicolcheia do compasso (seta laranja).



Exemplo 124: Retirado do *Special Studies* de Samuel Siegel, página 5.

Trecho tocado com bloco harmônico em uníssono da Sinfonia em Sol Maior para dois bandolins de Carlo Cecere.



Exemplo 125: Retirado do *Sinfonia G – Dur a 2 Mandolini e Basso* de Carlo Cecere, página 4.

Exemplo de bloco harmônico.



Exemplo 126: Trecho retirado do método "*Methodes Tres Facile*" de Giovanni Battista Gervasio, página 11.

Trecho com arpejos, notas duplas e bloco harmônico (seta azul).

Exemplo 127: Trecho retirado do método *24 Original-Etuder for mandolin* de Alberto Bracony, página 7.

Neste compasso indicado o autor apresenta o uso do mesmo bloco harmônico com variação apenas na nota mais aguda, nota que faz a melodia.

Exemplo 128: Trecho retirado da peça *A Withered Rose* de George Muder.

Uso do bloco harmônico com variação na parte melódica (seta laranja) enquanto as notas mais graves se repetem (retângulo azul).

Exemplo 129: Trecho retirado da peça *Op.45 1º Preludio* de Raffaele Calace.

Exemplo de bloco harmônico tocado no início do compasso em semínima pontuada (seta azul), mínima (seta laranja) e mínima pontuada (seta verde).

The image shows two staves of musical notation. The first staff is marked "Tempo di Mazurka." and the second "Allargando.". A blue arrow points to a dotted half note on the first staff. An orange arrow points to a quarter note on the second staff. A green arrow points to a dotted quarter note on the first staff.

Exemplo 130: Trecho retirado da peça *Capriccio* de Benedetto Persichini.

Exemplo de bloco harmônico de Mi Maior (seta azul) e Re menor (seta laranja).

The image shows three staves of musical notation. The first staff is marked "Andante mosso" and "mestoso". The second staff is marked "pp". The third staff is marked "p dolce". A blue arrow points to a note on the first staff. An orange arrow points to a note on the second staff.

Exemplo 131: Trecho retirado do método *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier, página 22.

Neste trecho é utilizado o uso de bloco harmônico na cadência (I-V-I) de Sol menor (retângulo azul) e Do menor (retângulo laranja). Na última linha, as três colcheias formam os acordes de Sol Maior com sétima (V/IV), Do menor (IV) e Sol menor (I) e na seqüência Do menor (IV), Sol menor (I) e Re Maior com sétima (V), representados respectivamente pelos retângulos verde e vermelho. O último acorde da imagem é um La bemol Maior, acorde de segunda menor de Sol menor típico da cadência napolitana.

The image shows a musical score for 'Allegro giusto' in 3/4 time, marked *f*. It consists of three staves. The first two staves are in G minor (one sharp). The first staff has four harmonic blocks highlighted: two in blue (D minor and G minor) and two in orange (C minor and F minor). The second staff has two more blocks highlighted in blue and orange. The third staff is marked *calando* and has three blocks highlighted: one in green (D minor), one in red (G minor), and one in yellow (C minor). The key signature changes to F minor (two flats) at the end of the third staff.

Exemplo 132: Trecho retirado do método *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier, página 24.

Exemplo de bloco harmônico de Re menor (retângulo azul) e Sol menor (retângulo laranja).

The image shows a musical score for 'Allegretto mosso' in 6/8 time, marked *mf*. It consists of two staves. The first staff has a blue highlighted block (D minor) and an orange highlighted block (G minor). The second staff has an orange highlighted block (G minor). The score includes dynamics like *cres.*, *f*, and *pp*, and fingerings like *III* and *I*.

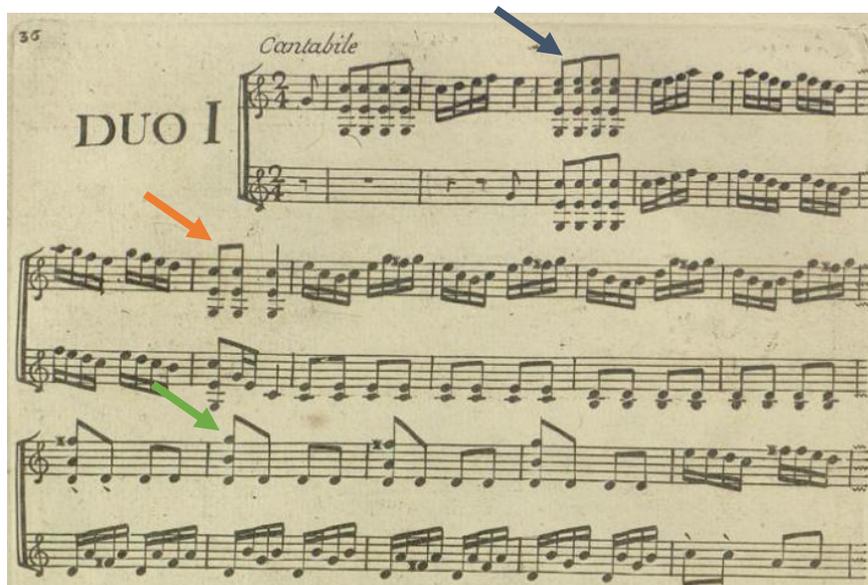
Exemplo 133: Trecho retirado do método *Metodo pratico completo* de Carlo Munier, página 26.

Neste exemplo, o bloco harmônico é tocado na semicolcheia que antecede o próximo tempo.

The image shows a musical score for 'Andante ma non troppo' in 2/4 time, marked *p* and *trem.*. It consists of two staves. The first staff has three arrows pointing to harmonic blocks. The second staff is marked *a tempo.* and has a first ending bracket. The score is labeled 'Op. 213.'.

Exemplo 134: Trecho retirado da peça *Cavatina* de Leopoldo Francia.

Exemplo de bloco harmônico em sequência de quatro colcheias (seta azul), de duas colcheias (seta laranja) ou apenas a primeira colcheia do compasso (seta verde).



Exemplo 135: Trecho retirado do método *Methode raisonnée violin to mandolin* de Leoni de Napoles, página 36.

Exemplos de bloco harmônico no início e no fim do trecho abaixo.



Exemplo 136: Trecho retirado do método *Corrette mandoline method* de Michel Correte, página 43.

Bloco harmônico tocado em staccato na tonalidade de Re Maior.

The musical score for Example 137 consists of four staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and features a series of staccato chords. Two blue arrows point to these chords. The second staff starts with a dynamic marking of *p*. The third staff ends with a dynamic marking of *f*. The piece concludes with the word *Fine.*

Exemplo 137: Trecho retirado da peça *Mazurca* do método *Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano* de Carlo Graziani Walter, página 30.

Neste trecho, as duas vozes dobram os trechos com os acordes.

The musical score for Example 138 consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and chords. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Exemplo 138: Trecho retirado da ‘Sinfonia em Sol Maior’ de Carlo Cecere.

Neste trecho o bandolim faz um Re Maior com a terça na melodia e um Sol Maior no compasso seguinte.

The musical score for Example 139 is a single-staff piece. It begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *Sostenuto*. The tempo then changes to *Rallent.* and then back to *a Tempo*. The piece ends with a dynamic marking of *pp* and the instruction *Echo*.

Exemplo 139: Trecho retirado de ‘Repertório de Música Instrumental’ de Ferdinand de Cristofaro e Ernest Patierno, página 9.

Exemplo de bloco harmônico em todo o trecho musical.

151. *Andante religioso.*

Exemplo 140: Trecho retirado do método *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 76.

Trecho melódico com semicolcheias e bloco harmônico em colcheia pontuada.

Exemplo 141: Exemplo de bloco harmônico no *Allemande* da Suite I do livro *Six Suites à Violoncello Solo*, de J. S. Bach, página 6.

Trecho melódico com semicolcheias e bloco harmônico em mínima pontuada.

Exemplo 142: Exemplo de bloco harmônico no *Prelúdio* da Suite II do livro *Six Suites à Violoncello Solo*, de J. S. Bach, página 11.

No primeiro compasso é tocado o acorde de Re Maior seguido de Sol Maior.

Sarabande



Exemplo 143: Exemplo de bloco harmônico no Sarabande da Suite I do livro *Six Suites à Violoncello Solo*, de J. S. Bach, página 8.

1.2.4.3 Acordes e Cadências

Exemplo de cadência em Do Maior, La menor, Sol Maior, Mi menor, Re Maior e Si menor.

The image displays six pairs of musical staves, each showing a scale and its corresponding cadence. The scales are: 1. Scale of C major (Gamme de Do majeur), 2. Scale of A minor relative Key to G major (Gamme de La mineur, ton relatif de Do majeur), 3. Scale of G major (Gamme de Sol majeur), 4. Scale of E minor relative Key to G major (Gamme de Mi mineur, ton relatif de Sol majeur), 5. Scale of D major (Gamme de Ré majeur), and 6. Scale of B minor relative Key to D major (Gamme de Si mineur, ton relatif de Ré majeur). Each scale is followed by a cadence consisting of a whole note chord and a half note chord.

Exemplo 144: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 1 Parte 2* de Jean Pietrapertosa, página 70.

Exemplo de cadência em Sol Maior e Mi menor precedidos de escalas e arpejos.

57

<p>Tonleitern, Arpeggien und Cadenzen in allen Lagen. Scale, arpeggi e cadenze in posizioni composte.</p>	<p>Gammes, arpèges et cadences sur les positions composées. Scales, Arpeggios and Cadenzas in all positions.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Exemplo 145: Retirado do *Theoretical and practical instruction book for the Neapolitan or Roman Mandoline* de Carlo Graziani Walter, página 65.

Exemplo de cadência em Fa# menor (I, IV, V, I). Os acordes são formados em 4,3 e 2 cordas.

81.. Gamme en Fa# mineur | 81.. Scale in F# minor | 81.. Escala en Fa# menor

Exemplo 146: Retirado do *Methode de mandoline* de Salvator Leonardi, página 37.

Exemplo de blocos harmônicos em 12 tons mostrados abaixo. Em cada exemplo, pode ser observado o acorde no primeiro e no quinto grau. O primeiro grau é apresentado em diferentes inversões.

Akkorde.

Example 147 consists of three staves of musical notation. Each staff contains four chords. The first staff shows G-dur, A-moll, G-dur, and E-moll. The second staff shows D-dur, H-moll, A-dur, and E-dur. The third staff shows F-dur, D-moll, B-dur, and G-moll. Each chord is written in a treble clef with fingerings indicated by numbers 1-3.

Exemplo 147: Retirado do *Neue Reformschule für die Mandoline* de Reinhold Vorpahl, página 34.

Exercícios de tríades e tétrades de acordes misturados.

EXERCISE. mixed chords

Gm D7 Gm G7 Cm A7 Dm (Gm) D7 G

Example 148 is a single staff of musical notation showing a sequence of mixed chords: Gm, D7, Gm, G7, Cm, A7, Dm, (Gm), D7, G. Each chord is written in a treble clef with fingerings indicated by numbers 0-3.

Exemplo 148: Retirado do 'Primeiro Passo pra tocar bandolim' de Mario de Pietro, página 33.

Exemplo de acordes maiores e menores do campo harmônico de suas respectivas tonalidades.

Chords in various Major Keys.

Example 149 is divided into two sections. The first section, 'Chords in various Major Keys', shows four staves of chords in G major, D major, C major, and F major. The second section, 'Chords in the various Minor Keys', shows four staves of chords in G minor, D minor, C minor, and F minor. Each chord is written in a treble clef with fingerings indicated by numbers 0-3.

Chords in the various Minor Keys.

Exemplo 149: Trecho retirado do *Winner's Eureka Method for the mandolin* de Oliver Ditson Company, página

Acordes nos tons maiores e relativos menores. Os graus apresentados são I, IV, V,

I.

CHORDS.

The image displays a page from a music book titled "CHORDS." It features twelve musical staves, each showing a chord in treble clef. The chords are arranged in two columns. The left column contains: C MAJOR, G MAJOR, D MAJOR, A MAJOR, E MAJOR, and B MAJOR. The right column contains: A MINOR, E MINOR, B MINOR, F# MINOR, C MAJOR 3rd MINOR, and G MAJOR 3rd MINOR. Each chord is represented by a series of notes on a five-line staff, with some notes beamed together to indicate fingerings or specific voicings.

Exemplo 150: Trecho retirado do *Complete Method for the mandoline* de Louis Tocaben, página 24.

Acordes do campo harmônico de Mi Maior. Os graus apresentados são I, IV, V, I.

CHORDS IN KEY OF E MAJOR.

The image shows a musical staff in treble clef, titled "CHORDS IN KEY OF E MAJOR." The staff contains a sequence of chords and notes. The chords are: E Major (I), A Major (IV), B Major (V), and E Major (I). Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the notes. The sequence starts with a whole note E, followed by a half note A, a half note B, and a whole note E. Each chord is represented by a series of notes on a five-line staff, with some notes beamed together to indicate fingerings or specific voicings.

Exemplo 151: Trecho retirado do *New Mandolin Method Part 2* de C. W. Stahl, página 12.

1.2.4.3 Acompanhamento com acordes

Trecho de variação para 2 bandolins, o bandolim 2 faz o acompanhamento com os acordes no estado fundamental, na primeira e segunda inversão.

Allegretto maggiore.

Var. 5.

Exemplo 152: Retirado do *Anweisung die Mandoline* de Bartolomeu Bortolazzi, página 31.

Trecho de peça de *De Bériot* para 2 bandolins. O bandolim 2 faz o acompanhamento com acordes em colcheias.

Exemplo 153: Retirado do *L'Art de la mandoline* de Silvio Ranieri, página 29.

Trecho de estudo para 2 bandolins. O bandolim 2 faz o acompanhamento com acordes em colcheias.

The image shows a musical score for two mandolins. The title is 'FANTASTIC MARCH' and 'MARCHE FANTASTIQUE'. The tempo is 'Andantino' and 'Tempo di Marche'. The score is in 4/4 time. The upper voice has a melody with various ornaments and slurs. The lower voice consists of chords in eighth notes, providing a harmonic accompaniment.

Exemplo 154: Retirado do *Methode de Mandoline Parte 1 Parte 2* de Jean Pietrapertosa, página 19.

1.2.4.4 Acompanhamento com bloco harmônico e baixo pedal

Trecho de peça que o bandolim de acompanhamento utiliza blocos harmônicos e faz o baixo pedal com a corda solta 'sol'.

The image shows a musical score for two mandolins. The tempo is 'Moderato'. The score is in 6/8 time. The upper voice has a melody with triplets and slurs. The lower voice consists of chords in eighth notes and a bass line with a pedal point on the 'sol' string.

Exemplo 155: Retirado do *Methode de mandoline* de Jules Cerclier, página 34.

1.2.5 Aspectos Melódicos

Encontramos nos aspectos melódicos o uso do tremolo na nota mais aguda, acompanhada de notas duplas ou blocos harmônicos na sequência do compasso. Outros aspectos como a melodia no baixo, frases de ligação, uso de oitavas e baixo pedal foram reconhecidos nos fragmentos apresentados na sequência.

1.2.5.1 Melodia Acompanhada

Trecho de peça que a melodia é tocada com o tremolo e acompanhada com notas duplas.

20

EXERCISE. MELODIA ACCOMPAGNATA.

Tremolo the top note and give single strokes to the lower notes. See Example VIII.

Moderato.

Exemplo 156: Retirado do 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 22

Trecho de peça que a melodia é tocada com o tremolo e acompanhada com duas ou três notas.

SERENATA SICILIANA.

IN A MINOR.

To be played as above exercise. See Example N^o II.

Andantino.

The musical score is written for a single melodic line and a two-part accompaniment. The key signature is one flat (A minor) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The melody is characterized by a tremolo effect, indicated by a 'y' symbol under each note. The accompaniment consists of two staves, each with a bass line and a treble line, providing harmonic support through chords and single notes. The piece consists of 16 measures.

Exemplo 157: Retirado do 'Escola Virtuosa para o bandolim' de Leopoldo Francia, página 8.

1.2.5.2 Baixo Melódico

O trecho da peça de *Beriot* apresenta um baixo pedal e frases em graus conjuntos no baixo.

110. *Adagio sostenuto.* Beriot

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Adagio sostenuto.' and the composer is 'Beriot'. The music starts with a piano (*pp*) dynamic. The bass line features a constant pedal point on the G note. The melody is composed of eighth-note phrases, often beamed together, moving in stepwise motion. Fingerings (1, 2, 3, 4) and bowings (indicated by slanted lines) are shown. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, *p*, *f*, *sempre f*, and *dolce*. The score ends with a double bar line.

Exemplo 158: Retirado do *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 55.

Na peça de L. van Beethoven o baixo faz em alguns trechos um caminho melódico.

Aus der Romanze in G-dur Op. 40. L. van Beethoven.

140. Andante.

A. J. B. 3876

Exemplo 159: Retirado do *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 71.

Exemplo de baixo pedal com a corda solta sol.

Exemplo 160: Trecho retirado do método *Methode tres facile* de Giovanni Battista Gervasio, página 7.

Exemplo de baixo pedal com a nota la da 4ª corda.

a piacere

Exemplo 161: Trecho retirado da peça *Op.45 1º Preludio* de Raffaele Calace.

Exemplo de baixo pedal com as cordas soltas re e sol. A formação dos acordes ocorre nas inversões que possibilitem a continuação da mesma nota no baixo.



Exemplo 162: Trecho retirado do método *20 Studi Melodici e Progressivi* de Carlo Munier, página 25.

Exemplo de baixo pedal com a nota re (corda solta).



Exemplo 163: Trecho retirado do método *Methode raisonnée violin to mandolin* de Leoni de Nápoles, página 58.

Exemplo de baixo pedal com a nota la (corda solta).



Exemplo 164: Trecho retirado do Prelúdio da Suite I do livro *Six Suites à Violoncello Solo*, de J. S. Bach, página 5.

1.2.5.3 Frases de Ligação

No primeiro trecho destacado o baixo segue as notas da escala descendente até chegar na nota sol (corda solta), enquanto no segundo trecho faz a escala ascendente até o re.

The image shows three staves of musical notation. The first staff features a descending eighth-note scale from G4 to G3, highlighted with an orange box. The second staff shows an ascending eighth-note scale from G3 to G4, also highlighted with an orange box. The third staff contains various musical notations including dynamics like 'f', 'sempre f', and 'dolce', and fingering numbers.

Exemplo 165: Trecho retirado do método *Theoretical and practical mandolin method* de Alberto Bracony, página 52.

Exemplo de frase de ligação no baixo. As notas fa, sol, mi e fa, fazem um contracanto enquanto soa a nota la na melodia.

The image shows a single staff of musical notation. A specific eighth-note figure in the bass line, consisting of the notes F, G, E, and F, is highlighted with an orange box. The rest of the staff shows a melodic line with various ornaments and a repeat sign.

Exemplo 166: Trecho retirado do Sarabande da Suite I do livro *Six Suites à Violoncello Solo*, de J. S. Bach, página 8.

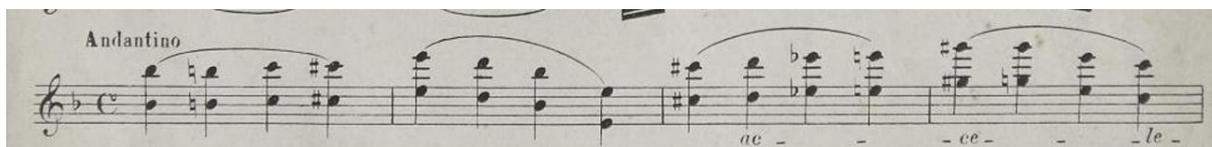
1.2.5.4 Oitavas

Exercícios de intervalos (oitavas).

The image shows two staves of musical notation. Both staves feature repeated eighth-note patterns. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, G. The second staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, G.

Exemplo 167: Retirado do *Op.45 1º Preludio Metodo Mandolino Op.37 1ªParte* de Raffaele Calace, página 13.

Trecho da peça *Reminiscenza: Fantaizie synthetique* e o uso de oitavas.



Exemplo 168: Retirado do *Methode de Mandoline Parte I Parte 2* de Jean Piétrapertosa, página 86.

Trecho da *Petite Fantaisie sur le barbier de seville* que utiliza oitavas no bandolim 1.

ОТДЫХЪ
МАЛЕНЬКАЯ ФАНТАЗИЯ
НА „СЕВИЛЬСКАГО ЦИРЮЛЬНИКА.“
Allegro moderato.

RÉCRÉATION
PETITE FANTAISIE
SUR LE BARBIER DE SEVILLE.
Moderato. 2^c

Exemplo 169: Retirado do *Méthode de Mandoline 2^a parte* de Ferdinando de Cristofaro, página 45.

Estudo de escala tocada em oitavas.

128.. Gamme d'octaves

128.. Scale of octaves

128.. Escala en octavas

Exemplo 170: Retirado do *Methode de mandoline* de Salvator Leonardi, página 60.

Exercício de oitavas em ritmo ternário e semicolcheias.

35

TWENTY-FIFTH LESSON.

Octaves.

The Octave Especially when Consecutive is always played with 1st and 4th fingers and on two Strings.

The musical score for Example 171 consists of five staves of music in 3/8 time. The first four staves show a sequence of eighth-note patterns with octave leaps, primarily using the first and fourth fingers on two strings. The fifth staff concludes the exercise with a final eighth-note pattern and a double bar line.

Exemplo 171: Retirado do *Modern-mandolin-method-01* de G. B Marchisio, página 36.

A nota sol (terceira corda, casa 5) é tocada na primeira semicolcheia de cada tempo, enquanto as demais notas são tocadas uma oitava acima.

The musical score for Example 172 is a single staff of music in 4/4 time. It features a series of eighth-note patterns with octave leaps. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and concludes with a piano (*p*) dynamic.

Exemplo 172: Uso de oitavas no trecho inicial do 'Concerto para bandolim em C maior RV425' de Antonio Vivaldi.

1.3 TÉCNICAS DE BANDOLIM UTILIZADAS NA MÚSICA CLÁSSICA

A pesquisa de materiais relacionados as técnicas de bandolim solo no universo do bandolim clássico, possibilitaram um panorama de como os principais autores e seus sucessores apresentaram os conteúdos teóricos e técnicos para a performance no instrumento.

Outro aspecto é como isto é feito, de modo geral, conteúdos de aspectos técnicos e teóricos são encontrados na maioria dos materiais já que são temas básicos e corriqueiros no aprendizado musical de qualquer instrumento.

Como exemplo podemos citar as partes do instrumento, aspectos teóricos básicos como valores de notas, andamento, intervalos, como executar o tremolo, aplicação de notas duplas em todos os intervalos, acordes, cadências, arpejos com figuras rítmicas diversas, bloco harmônico e frases de ligação na execução da voz grave nos repertórios.

Pode-se observar outros conteúdos em comum nos materiais como a prática das escalas maiores e menores, o uso dos arpejos com o uso da colcheia, semicolcheia, quiálteras e fusas. Neste caso, o arpejo no universo do bandolim clássico apresenta algumas particularidades como o posicionamento da mão direita em forma de concha, que faz a palhetada em todas as cordas em movimento contrário e de modo rápido.

A mudança de posição, aspecto técnico abordado no ensino do violino, também é conteúdo tratado nos métodos de Carlo Munier, Ferdinando de Cristofaro, Salvator Leonardi, e de modo geral, expõe as 7 posições com uma explicação teórica e posteriormente com a aplicação em exercícios ou repertório.

A técnica conhecida como *Duo Style*, aparece em exercícios e repertórios com a nomeação de ‘tremolo pizzicato e/ou stacatto’ indicando o uso simultâneo de tremolo em uma das vozes e de *stacatto* em outra, como se dois bandolins tocassem simultaneamente.

Esta técnica é abordada por Alberto Bracony, Carlo Munier, Salvator Leonardi, que no *Method de mandoline* dedica uma explicação teórica de como utilizá-la quando o instrumentista toca sozinho sem acompanhamento de outro músico.

Outro aspecto a ser mencionado é a utilização do bandolim como acompanhamento. Além de arranjos para dois bandolins nos quais o bandolim 2 faz o acompanhamento enquanto o bandolim 1 sola, foram encontrados exercícios de execução do aluno enquanto o professor faz a harmonia e a marcação do baixo da peça ou exercício.

Os ornamentos também foram conteúdos encontrados nos métodos pesquisados, por ser um recurso de embelezamento corriqueiro na execução não só do bandolim, mas de

qualquer instrumento. Além da função estética, os ornamentos cumprem a função de preenchimento sonoro já que a projeção sonora do bandolim é limitada no aspecto de duração do som.

No repertório foi localizado o uso de recursos técnicos melódicos e harmônicos como o tremolo e o pizzicato, uso de blocos harmônicos no tempo forte e/ou no tempo fraco do compasso, acompanhando a melodia em blocos ou simplesmente fazendo a sustentação harmônica. Outro recurso harmônico são as notas duplas que podem acompanhar a melodia em intervalos ou fazer a função do baixo com duração em todo o compasso ou parte dele.

Os arpejos, além das particularidades da mão da palheta citadas no universo da música clássica, são encontrados como parte da melodia e como recurso de preenchimento melódico.

O baixo pedal é encontrado como recurso de sustentação do som em cordas soltas ou presas, tocado com bloco harmônico ou sozinho.

A partir destas informações, cabe uma reflexão sobre tantas técnicas identificadas e corriqueiras na prática do bandolim estrangeiro e sobre o quanto utilizamos ou não estas abordagens na prática do instrumento no Brasil. Cada região faz o uso técnico dos recursos citados e utiliza muitas vezes o mesmo efeito adaptado a sua realidade, ao seu estilo e a perspectiva do gênero abordado naquele contexto.

De todos estes recursos técnico, quanto sabemos reconhecer, identificar e nomear o que está sendo tocado? Quanto é tocado de modo puramente 'intuitivo'? Quando surge um questionamento e se faz necessário uma explicação técnica sobre a prática solo, o quanto sabemos explicar e transmitir informações para os alunos ou colegas de trabalho? Quais recursos técnicos temos claro na hora de tocar? Se as técnicas utilizadas no bandolim estrangeiro também são utilizadas no Brasil, o que se tem escrito sobre e onde se pode consultar este material de apoio?

O fazer pela imitação e pela observação é essencial, assim como a produção de materiais que identifiquem e organizem esta prática que é ao mesmo tempo antiga e tem sido cada vez mais utilizada na performance solo da atualidade.

2 ENTREVISTAS

As entrevistas ocorreram com a finalidade de se ter informações sobre a prática do bandolim solo entre os músicos selecionados, como cada um executa as técnicas em seus arranjos e composições, quais suas experiências nesta prática, como pensam as terminologias utilizadas no meio musical e qual *modus operandi* adotado na técnica de cada entrevistado.

A pesquisa de campo tem como entrevistados os bandolinistas: Jorge Cardoso, Luis Barcelos, Vitor Casagrande, Daniel Migliavacca, Paulo Sá, Marcílio Lopes, Pedro Aragão, Almir Cortes, Rodrigo Lessa, Elias Barbosa, Rafael Esteves, Fernando Duarte, Luiz Machado e o violonista Cristiano Nascimento que é autor de um caderno de composições para bandolim solo. Buscou-se o maior número possível de bandolinistas dentro de um período hábil para a execução de todas as etapas do projeto, e por este motivo, alguns músicos fundamentais na história do bandolim não foram entrevistados como: Deo Rian, Joel Nascimento, Izaías do Bandolim, Afonso Machado, Ronaldo do Bandolim, Pedro Amorim, entre outros.

As etapas iniciais do projeto foram: agendamento da entrevista, estruturação da entrevista com 8 perguntas, envio prévio das perguntas aos músicos entrevistados, realização e gravação das entrevistas e transcrição das gravações.

As gravações foram feitas pelo programa Zoom, com duração média de 30 minutos. A entrevista seguiu um roteiro e teve como base as seguintes perguntas:

1. Como e quando conheceu o bandolim? O que chamou mais a atenção sobre o instrumento?

2. Você faz alguma distinção entre os termos ‘acompanhamento’, ‘levada’ e ‘centro’ ou utiliza as três formas aleatoriamente?

3. Quanto ao foco de estudo durante seu aprendizado de bandolim, houve alguma prioridade ou preferência entre melodia e acordes? Como foi o processo de estudo de harmonia aplicada ao instrumento? Procurava mesclar melodias e acordes, ou inicialmente ‘solo’ e ‘acompanhamento’ foram processos distintos?

4. Em sua opinião, que expressão melhor representaria a técnica de realizar melodia acompanhada no bandolim: *chord melody*, tocar apoiado ou bandolim polifônico? Quanto à denominação *chord melody*, concorda com a consagração do termo em inglês mas

gostaria que houvesse também um termo equivalente em português? Caso afirmativo, teria alguma sugestão?

5. Conte como foi seu processo de aprendizagem desta técnica. Como você a utiliza em arranjos, em performances de peças solo (sem acompanhamento de instrumentos harmônicos) ou acompanhado de regional? Como pensa a condução de vozes em cada um destes casos?

6. Destacaria algum material didático nacional ou internacional elaborado como tutorial desta técnica no bandolim?

7. Destacaria bandolinistas brasileiros ou estrangeiros que utilizam esta técnica em gravações e/ou durante performances?

8. Que sugestões daria para bandolinistas interessados em desenvolver esta habilidade, elaborar seus próprios arranjos e/ou compor peças baseadas nesta técnica?

A partir da pesquisa de campo foi possível identificar algumas técnicas utilizadas pelos entrevistados, que mencionaram como trabalham seus arranjos e composições no bandolim. Algumas passagens das conversas permitem identificar técnicas ou modos de solucionar problemas no momento da construção do arranjo.

O bandolinista Paulo Sá, usa o termo “condução de vozes” pela corda mais grave do instrumento, como um recurso de sustentar o som tocado, já que a duração das notas tocadas no bandolim é curta. Jorge Cardoso fala a importância de se identificar a base, a linha melódica e ver qual é a nota “mais importante” no contexto para se montar o acorde, mas destacando a nota da melodia. Fala também, a importância de saber fazer o bloco do acorde com a nota da melodia em destaque, quando é a nota estrutural do acorde.

Referente a técnica do *chord melody*, Fernando Duarte afirma que:

“(…) sempre acho que pra gente que toca bandolim é mais interessante pensar na nota que está na ponta e não na nota que está no grave, você tem que saber fazer o Dó com o sol na ponta, Dó com o mi na ponta, Dó com o Si na ponta, isto já é 80% do caminho pro *chord melody*”.

Rafael Esteves relata que quando decide criar um arranjo no bandolim, busca fazer todo o possível pra que ocorra um som simultâneo com a melodia, seja por meio de um acorde, de uma nota pedal ou de um contraponto, como se fosse um violão fazendo.

Daniel Migliavacca e Elias Barbosa, falam que usam um pouco de cada técnica em suas performances, bloco de acordes, arpejos, frases que um violão faria com a função de

preencher espaços vazios no arranjo, e se referem ao *Duo D'tyle*, como uma técnica bem usual e bastante explorada em seus arranjos e composições.

As entrevistas demonstraram que os músicos se utilizam das técnicas na grande parte das vezes de modo intuitivo, fruto de um aprendizado da tradição oral aprendido pela observação e pela interação com músicos que já utilizam estas técnicas no bandolim ou em outros instrumentos.

Neste capítulo serão apresentadas questões terminológicas sobre o tema, o que os entrevistados pensam sobre as terminologias, preferências de nomenclatura, processo de aprendizado, análises de peças citadas nas entrevistas e autores na atualidade que tem trabalhos de bandolim solo.

2.1 TERMINOLOGIAS

O processo de pesquisa da performance do bandolim solo e a necessidade de nomenclaturas que representem a prática de tocar o instrumento com melodia e acompanhamento, foi um dos temas abordado nas entrevistas que partiu de termos como ‘tocar armado’, ‘tocar apoiado’, ‘bandolim polifônico’, *chord melody*, com o objetivo de entender o que os entrevistados pensam sobre estas nomenclaturas e se tinham algum dado histórico ou sugestão sobre o tema.

O ponto de partida foram os termos ‘bandolim polifônico’ e *chord melody* para saber o que os entrevistados pensavam sobre estas expressões e qual expressão cada entrevistado acreditava ser ou não mais apropriada para representar o ato de tocar o bandolim abordando elementos rítmicos, melódicos e harmônicos simultaneamente.

Outros termos como ‘tocar armado’, ‘tocar apoiado’, se referindo ao ato de incluir acordes simultaneamente às melodias, foram citados por nós com o intuito de entender melhor até que ponto o meio utiliza ou não alguma destas terminologias, e conhecer possíveis informações ou histórias de músicos que pudessem já ter utilizado alguma expressão neste sentido.

A entrevista buscou saber também se os entrevistados eram favoráveis a um nome em português para o termo *chord melody*.

2.2.1 Bandolim Polifônico

O termo ‘polifônico’ utilizado pelo bandolinista Hamilton de Holanda, é uma expressão utilizada por alguns praticantes deste modo de executar o bandolim.

"A história está sendo construída agora, nós bandolinistas e estudiosos que temos que fazer os métodos, estudar e disponibilizar tudo isso, porque é um instrumento muito lindo, o bandolim pode ser solista, acompanhante, polifônico, pode fazer o que quiser". Hamilton de Holanda, 2019 (SANTOS, 2019, p.4).

O bandolinista Tiago Santos utiliza o termo ‘bandolim polifônico’ para se referir a prática do bandolim como solista e acompanhador simultaneamente, e lançou em 2019 um caderno de partituras com o título de “O bandolim polifônico de dez cordas”.

Fernando Duarte (2014) escreveu um artigo que aborda recursos polifônicos utilizados por Jacob do Bandolim em suas obras, e analisa como o músico tocava a melodia e a harmonia simultaneamente. O artigo com o título “Análise e interpretação de recursos polifônicos na obra de Jacob do Bandolim” apresenta alguns recursos utilizados por Jacob do Bandolim. “O primeiro deles é a criação de uma polifonia executando duas melodias em regiões diferentes do instrumento(...) e outro é a harmonização da melodia, com duas ou três notas, com forte característica rítmica” (DUARTE, 2014, p.3).

Marcílio Lopes comenta que:

“A questão do bandolim polifônico, eu acho que é uma coisa específica de um efeito do bandolim(...) o bandolim polifônico é aquele momento que você faz a palhetada dupla tipo aquela terceira parte do Luperce Miranda (quando me lembro), você escuta duas melodias...exatamente, este *duo style* que está virando(...) eles fizeram uma enquete pra ver qual seria a melhor expressão, aí o Hamilton parece que chegou com esta ideia de chamar de bandolim polifônico, porque tem estas duas melodias caminhando, mas ela diz respeito a este efeito do bandolim com estas tercinas”.

Victor Casagrande, fala dos termos tratados no questionário (bandolim polifônico, *chord melody*):

“Quando você fala pra mim ‘bandolim polifônico’ eu não sei se eu pensaria na mesma coisa de quando você fala *chord melody*(...) por exemplo: a gente tem peças de violino do Bach e a peça se basta por si, tem várias vozes caminhando ao mesmo tempo fazendo uma polifonia ali né e não é necessariamente um *chord melody*(...)”.

Paulo Sá entende que o termo ‘bandolim polifônico’ é impreciso e não corresponde exatamente ao que se entende a rigor, como polifonia. Contudo, o uso contínuo no meio musical do bandolim acaba consagrando o termo adquirindo um sentido próprio.

“(…) existe uma coisa academicamente que é a consagração pelo uso, por exemplo aquela célula rítmica (semicolcheia, colcheia e semicolcheia) o paradigma do *tresillo*, o Mário de Andrade chamava de ‘célula característica’. Este conceito de célula característica, este termo, começou a ser amplamente usado e foi consagrado pelo uso, mas é um termo impreciso. Então eu vejo esta coisa do ‘bandolim polifônico’ assim como ‘bandolim brasileiro’ por exemplo, são termos imprecisos tem que pesquisar e explicar”.

Para Fernando Duarte, a polifonia pode ser entendida de duas formas:

“(…) uma coisa é esta forma mais simples “ah, flauta é um instrumento monofônico, o acordeom é um instrumento polifônico que é capaz de fazer mais de um som”. Neste sentido o bandolim é polifônico obviamente e quando você está fazendo levada você estaria fazendo polifonia também, você estaria fazendo vários sons ao mesmo tempo. Só que polifonia dentro da música tradicional é aquela técnica que a gente sempre remete ao Bach, ao barroco, de sobrepor melodias, de você ter melodias que são autônomas, independentes uma da outra e que se sobrepõe, e a gente não faz isto no bandolim praticamente nunca, né? Isto é muito raro, exemplos muito simples ali no “estímulo nº1” do Jacob, aquela coisa de “segura uma nota no grave aí faz outra, vai subindo” (…) é uma polifonia simplíssima. A gente não tem como no instrumento, executar uma melodia muito complexa em um lugar e ao mesmo tempo uma outra melodia complexa em outro lugar. Então, acho que este termo “polifônico”, ele não é muito preciso, eu vejo muita gente falando assim “a diferença do bandolim de 10 pro bandolim de 8 é que ele é polifônico” (...)eu digo “gente, isto não faz o menor sentido”. Em um sentido, neste de polifônico e monofônico, todo bandolim é polifônico e no sentido mais tradicional da polifonia, do barroco, acho que a gente, não é capaz de fazer isto no instrumento, nunca vi alguém.... sim, a gente pode simular uma polifonia mais ou menos, o que eu procuro naquele trabalho do Jacob do Bandolim, naquele artigo. Ele procura simular estas polifonias, fingir que tem duas melodias ao mesmo tempo, o Lupercé faz isto no “quando me lembro”, esta técnica de *Duo Style*, você simular, mas é uma polifonia muito simples, é semínima, arpejo, sei lá”.

Daniel Migliavacca fala do termo ‘bandolim polifônico’ como um nome artístico, que representa uma ideia de performance do bandolim, utilizando-se de recursos melódicos, harmônicos e rítmicos.

“Bandolim Polifônico eu acho interessante, até como um nome artístico, artisticamente é interessante, acho que o Messias Brito fez o ‘Cavaquinho Polifônico’. Agora vamos pensar de forma prática na música, a partir do momento que você toca um acorde junto ali, você não precisa dizer que é polifônico, você está fazendo ali um acompanhamento(...) já está a ideia, então não sei se precisaria distinguir assim como polifônico, acho que a partir do momento que você fala assim: ‘bandolim solo’, você já está considerando uma ideia de acompanhamento, porque aí entra outra parada, que é também conforme fui fazendo os estudos, fui pensando que o solo não obrigatoriamente tem que ter o acorde. Você pega as peças pra violino solo do Bach, você tem o acompanhamento ali implícito né, você consegue escutar a harmonia ali acontecendo, e é uma peça só melódica, e é solo também”.

Para Almir Cortes, existe uma distinção técnica entre o uso do tremolo e o movimento de uma voz mais grave, com uma melodia tocada com o bloco harmônico ou bloco de acordes. “Às vezes no mesmo arranjo, você faz algo que é polifônico, como aquele tremolo por exemplo, isto aí seria polifônico, mas o *chord melody* por exemplo, já não é polifônico, em geral ele é bloqueado, todas as vozes estão seguindo a melodia (...)”.

Pedro Aragão, comenta da liberdade que existe no meio do bandolim no Brasil, com relação ao uso de técnicas e as terminologias correspondentes.

“Não tem uma rigidez de técnica, cada bandolinista toca com uma técnica diferente e usa terminologias diferentes, acho isto rico também acaba que a gente não tem, talvez a gente não precise ter um nome só, entendeu? Acho que a gente tem estas várias possibilidades, enriquece o cenário do choro em geral.”

Ainda sobre a terminologia comenta:

“Na prática eu vejo isto que você falou, blocos que enriquecem e tudo mais, e alguma coisa assim polifônica neste sentido mais de tocar duas cordas e fazer um trinado, eu vejo o pessoal fazendo isto e acho bacana pra caramba, mas eu não sei, não tenho propriamente uma rigidez de nome, nunca parei pra pensar nisto assim teoricamente, entendeu?”

Cristiano Nascimento entende que o ‘bandolim polifônico’ requer um arranjo previamente pensado, ou que o músico já tenha um exímio domínio do instrumento para fazer polifonias como improviso. “Eu uso muito tocar harmonizando as melodias, eu não usaria o polifônico neste sentido, polifônico são vozes paralelas, é uma construção um pouco mais no sentido que é pra poucos improvisar ou você tem que sentar e compor outras vozes”.

Rodrigo Lessa quando perguntado sobre o uso dos termos ‘bandolim polifônico’ e *chord melody* para designar uma prática melódica e harmônica simultaneamente comenta:

“O conceito de *chord melody* pra mim é melhor, eu acho que fala mais do negócio do que o bandolim polifônico, porque, não é porque você faz uma melodia acompanhada que necessariamente você tem a polifonia. Polifonia pra mim eu entendo melodias independentes ritmicamente com contornos, com relevos com ritmo diferente né. O *chord melody*, é assim, em uma das cordas você canta a melodia, você vai tocar mais alto, e nas outras cordas você vai tocar as harmonias”.

Para Elias Barbosa, o bandolim polifônico:

“Sugere que já se tenha um arranjo, porque quando a gente fala em polifonia, são mais de uma voz soando, me soa algo mais trabalhoso e as vezes quando a gente vai tocar um bandolim solo (eu gosto desta expressão) é você tocar sozinho, você desenha os acordes juntos, você faz levadas né, não necessariamente está rolando uma polifonia super pensada” .

Ainda sobre o bandolim polifônico, fala que: “(...) diferenciaria, faria esta diferenciação que ele é mais pensado, mais arranjado, algo que as vozes estão bem definidas” e continua o raciocínio sobre como entende o conceito de bandolim solo:

“Acontecem polifonias, mas elas as vezes são muito mais como você falou, *chord melody*, soa muito mais assim, tocar melodia com acordes do que polifônico, apesar dos acordes serem um tipo de polifonia, mas é uma polifonia pobre, desconsiderando duas vozes ou três realmente independentes”.

2.1.2 *Chord Melody*

A partir da percepção do uso do termo *chord melody* (termo consagrado no meio do jazz) no qual o músico toca a harmonia da música junto com a melodia gerando um efeito de preenchimento harmônico enquanto a linha melódica soa geralmente na parte mais aguda do instrumento, procurou-se entender na pesquisa qual a opinião e percepção dos bandolinistas diante deste conceito e como eles percebem a possibilidade de usá-lo ou não em seu contexto de trabalho.

Paulo Sá a partir da ideia da consagração de um termo pelo uso, afirma ser favorável ao uso da expressão *chord melody* e entende que o termo por já ser conhecido e utilizado facilita o entendimento do receptor quando este é referido e que nunca pensou anteriormente em uma tradução que pudesse substituir esta técnica musical.

Ao mesmo tempo se mostra favorável a um nome em português que possa representar esta prática da melodia acompanhada.

“O *chord melody* já está consagrado, o idioma Inglês tem a facilidade de sintetizar as coisas (...) é uma junção, mas no português não funciona”.

Termina dizendo que em cada situação pede-se um tipo de posicionamento, por exemplo, se o objetivo é vender o material em várias partes do mundo, o termo *chord melody* seria apropriado já que será facilmente identificado e entendido sobre o que se trata.

Jorge Cardoso comenta que a primeira referência de nomenclatura que teve sobre a prática de tocar e se acompanhar foi ‘tocar armado’.

“Eu escutei muito ‘tocar armado’, com as armações que eu acho que é a mesma coisa que você está falando, são só terminologias pra dizer a mesma coisa, são vários nomes pra uma coisa só. Porque a essência do negócio tem vários nomes, porque nunca se teve um consenso de dizer “o nome é este””.

Cita o músico Cincinato Simões, e quando o conheceu em Brasília na década de 1990. “Ele tocava todo armado digamos assim, lindo né. Então ele fazia isto como se fosse um violão e vários choros dele desta forma”.

Na sequência do tema *chord melody*, Fernando Duarte fala: “É uma técnica específica de bloco de acordes o tempo todo que não é o que a gente faz o tempo todo, é uma das técnicas que a gente usa quando a gente toca, ne?”.

Vitor Casagrande, sobre o mesmo tema comenta:

“Eu ouvi o Deo Rian falar pra mim uma vez, que o Jacob dizia que o Cincinato, aquele bandolinista da velha guarda, que depois foi morar em Brasília, um ótimo bandolinista, “Cincinato tocava armado” e você escuta as gravações do Cincinato ele colocava muito acorde na melodia”.

Marcílio Lopes, fala sobre como entende o *chord melody*:

“Eu acho que tem um monte de ideias, *chord melody* talvez se misture com a ideia de “tocar apoiado”, você está fazendo a harmonia junto da melodia. A questão é até onde isto vai, você pode fazer isto enquanto está fazendo um solo, tocando a harmonia junto, você apoia uns acordes ou outros sai daqui vai pra lá, e até você ampliar este processo de poder abrir mão da outra harmonia, entendeu? É o que o Hamilton faz, chega uma hora que ele pode abrir mão da base, porque já está tudo ali, ele foi incorporando tanto este acompanhamento, estes acordes todos, que em um determinado instante, o bandolim se basta ali, aí começa a embolar um pouco esta ideia”.

Luis Barcelos fala sobre *chord melody*:

“Quando eu ouço este termo, eu identifico muito mais a um solista por exemplo, muito comum um guitarrista que faz um improviso, em que cada nota da melodia deste improviso ou cada nota da melodia de uma música, está em um acorde, tipo “Jay Stephan” (...)aí o cara vai trocando até mesmo dentro do mesmo acorde, ele vai trocando *voicing*, vai trocando a inversão. *Chord melody* tem muito mais haver com isto”.

Almir Cortes utiliza o termo ‘tocar em bloco’ como similar ao *chord melody*.

“Tocar em bloco seria outra opção para o *chord melody* se você quiser tocar o *chord melody* harmonização em bloco, que é uma coisa que se usa muito em arranjo”.

Para Rodrigo Lessa:

“O *chord melody* é assim, em uma das cordas você canta a melodia, você vai tocar mais alto, e nas outras cordas você vai tocar as harmonias. Claro que, se a harmonia é bem conduzida, você pode criar linhas de grau conjunto que poderiam ser consideradas linhas melódicas. Isto é um bom acompanhamento, você fazer a condução das vozes né, e aí você tem melodias passivas né, assim que seriam linhas guias (*guidelines*), aquele contracanto passivo, lá no que está por trás do canto que se coloca como segundo plano na orquestração”.

A entrevista buscou colher informações de como cada entrevistado compreende os termos ‘bandolim polifônico’, *chord melody*, ‘tocar armado’, e por ventura alguma outra nomenclatura que já tenham utilizado ou escutado para representar o ato de tocar sozinho o bandolim.

A partir da perspectiva trazida pelo Pedro Aragão que não existe um consenso definido de se nominar esta prática de tocar o bandolim sozinho, encontramos o termo ‘Base solo’ trazido pelo bandolinista Rafael Esteves.

“Eu falava base-solo só pra você ter uma ideia. Então “ah eu fiz um base solo deste aqui...deste choro”, pensando assim, fiz a base e o solo. Então eu falava sempre deste jeito mas como começou a ficar popular esta coisa do *chord melody*, tem até vídeos que eu já fiz, por exemplo, eu dou aula de cavaquinho também ensinando isto e falando *chord melody*, porque também a gente tenta meio que ser mais técnico possível, tenta ir atrás de um cunho que seja “pô, a maioria do pessoal usa, é mais popular, então vou falar isto””.

Cada entrevistado colocou seu ponto de vista sobre uma nomenclatura que entende mais adequada para ação da performance musical tocada sem acompanhamento de outros músicos. O termo ‘bandolim polifônico’ foi apontado como um termo problemático no sentido técnico da palavra, pois nem todos os momentos o instrumento faz polifonias, mas também foi citado como um termo interessante no sentido artístico pois passa a ideia de um instrumento que pode ser explorado e tocado simultaneamente com os 3 elementos musicais: ritmo, melodia e harmonia.

Jorge Cardoso esclarece seu ponto de vista diante da definição de um termo que represente a prática do bandolim tocado sozinho “Como eu disse é apenas um termo pra especificar uma coisa” e cita durante a conversa esta tendência principalmente nos Estados Unidos de se criar um nome e vender aquilo como o nome definitivo, mais com o objetivo de marketing do que como uma representação técnica do que aquele nome de fato representa.

“Então assim, dentro deste aspecto, delimitar o negócio é perigoso, eu acho que a gente como pesquisador, a gente vai sempre comendo pelas beiradas dizendo “oh, tem assim, tem assado, é chamado disso, aqui esta mesma coisa é chamada disso, mas esta mesma coisa aqui está sendo chamado disso aqui também, mas por aqui já está chamando(...)”. Este trabalho de recortar é o trabalho do pesquisador, identificar as semelhanças e as diferenças e as vezes até os equívocos(...) “ó isto aqui seria um equívoco”? Eu acredito que sim, eu acredito que não, mas segundo fulano, tipo papo de fofoqueiro (risos). Pesquisador é um fofoqueiro, segundo fulano está dizendo que é assim, mas já este aqui no século XVIII já fez assim”.

Deste modo, não fala na entrevista que acha que um termo deveria ser definitivo ou não, sugere o ‘bandolim polifônico’ quando perguntado pelo Hamilton de Holanda e

esclarece como um pesquisador deve proceder diante de uma investigação, de modo imparcial e recolhendo as informações para demonstrar as possibilidades existentes.

Ainda quanto a opinião de cada entrevistado quanto uma nomenclatura definitiva que defina a prática, Fernando Duarte fala:

“Isto que você fala “realizar a melodia acompanhada”, eu costumo usar “bandolim solo”, mas não acho nenhum desses termos bons, nem bandolim polifônico, nem bandolim solo, acho que nenhum destes termos mata a questão, sabe? Quando penso assim: *chord melody*, penso em uma técnica específica de bloco de acordes o tempo todo, que não é o que a gente faz o tempo todo, é uma das técnicas que a gente usa quando a gente toca, ne?”

Quando perguntado sobre o que achava de uma tradução para *chord melody* responde: “Acho um bom nome, acho que seria legal ter um nome em português pra isso, mas acho que não é só isso, quando em um arranjo de bandolim solo você faz um baixo, isto não é *chord melody* mais, é outra coisa que você está juntando, *chord melody* é o bloco”.

Quanto ao termo ‘tocar armado’ ou ‘apoiado’ comenta: “Acho que em termos de autonomia do arranjo o tocar apoiado é o que está mais abaixo desta escala de autonomia, é só em algum lugar ou outro”.

Continua dizendo que não acha nenhum dos termos propostos adequado e que represente de modo amplo a proposta que buscamos.

“Pra ser sincero acho que nenhum destes termos é bom pra o que a gente quer, né? Na verdade, o que a gente fala e os nomes que a gente dá para as coisas, são submetidos a prática da realidade, ninguém fala “É um arranjo pra piano solo”, porque piano você já imagina que vai ser aquilo né, é que o bandolim você não imagina que vai ser aquilo, então o ideal pra mim seria chamar de “bandolim”, é um “arranjo pra bandolim”. Mas é pra bandolim solo? Se eu falei que é pra bandolim é pra bandolim, se eu falasse arranjo pra violão e bandolim, seria arranjo pra bandolim e violão”.

Conclui exemplificando como acontece com outros instrumentos como o piano, violão, que só dizer o nome do instrumento já se subentende que várias técnicas estão sendo empregadas na composição.

“Por exemplo se você fizer 10 peças para bandolim, só bandolim, uma pode ter polifonia, outra pode ter *chord melody*, outra pode ser só melodia, outra pode ser uma série de acordes arpejados, então esta questão do termo eu acho difícil mesmo porque quando você fala “um arranjo pra violão” é um arranjo pra violão, você não fala se é *chord melody*, se é violão solo, né? Você fala “arranjo pra violão”. Acho que o ideal seria se a gente chegasse neste nível da prática de falar só “bandolim”, “arranjo pra bandolim””.

Victor Casagrande quando perguntado sobre o termo em Inglês *chord melody* e a possibilidade de se ter um termo em português, responde:

“(...)não vejo problema nenhum da gente usar termos de outros locais, pelo contrário, na verdade pode até ser uma coisa positiva do ponto de vista que universaliza o que a gente está fazendo. Neste ponto de vista, pra quem é de fora, o cara pode entender talvez até um pouco mais fácil o que você está propondo com a tua pesquisa, embora eu também acho que seria interessantíssimo a gente desenvolver este tipo de terminologia em português com a nossa característica”.

Luis Barcelos entende que os termos abordados são técnicas utilizadas em momentos específicos da performance musical e não são palavras que englobam e dão o sentido o tempo todo a prática do bandolim tocado sozinho. Quando perguntado sobre o *chord melody*, bandolim polifônico, responde: “É uma técnica que pode ser que em um arranjo você use durante 10 segundos e acabou, acho que generaliza um pouco demais, supervaloriza uma coisa que a gente usa em alguns momentos”.

Daniel Migliavacca diz: “Vamos pensar de forma prática na música, a partir do momento que você toca um acorde você não precisa dizer que é polifônico, você está fazendo ali um acompanhamento”. Continua dizendo que outros instrumentos como violão, não se chama de ‘violão polifônico’ e conclui dizendo o termo que entende mais adequado para o contexto abordado “Acho que a partir do momento que você fala assim ‘bandolim solo’, você já está considerando uma ideia de acompanhamento”.

Almir Cortes, também demonstra preferência por ‘bandolim solo’ e aponta os termos tratados como uma das técnicas possíveis de serem utilizadas durante um arranjo ou composição.

“Me parece fazer mais sentido você pensar que você está trabalhando com peças pra bandolim solo, ou arranjos pra bandolim solo, aí como você queira chamar, mas dentro do bandolim solo, quais são as principais técnicas, as principais possibilidades, aí eu vou ter a harmonização em bloco ou *chord melody*, aí vou ter o tremolo, a coisa do *duo style* que você falou”.

Rodrigo Lessa comenta que acharia melhor existir um termo em português pela riqueza da língua e por apresentar as condições de traduzir o sentido que um termo representa. Demonstra uma preferência pelo conceito de *chord melody* ao ‘bandolim polifônico’, e diz que se tivesse que traduzir o termo para o português diria “melodia acompanhada ou melodia harmonizada”.

Para Elias Barbosa, o termo ‘bandolim solo’ seria o que melhor representa a prática tratada, e quando perguntado sobre a preferência de se ter uma terminologia em

português, se mostra favorável: “Quando a gente vai tocar um bandolim solo, eu gosto desta expressão, é você tocar sozinho, você desenha os acordes juntos, você faz levadas, não necessariamente está rolando uma polifonia super pensada, pode ser algo mais casual”.

2.1.3 Favoráveis a um nome em português para *Chord melody*

Para uma avaliação mais objetiva foi criada uma tabela com a relação das respostas dos entrevistados, quanto serem favoráveis ou não a um nome em português para o termo *Chord melody*.

As respostas foram resumidas de 3 formas: a) os favoráveis, b) os favoráveis, mas que utilizariam o termo por ser universal e representar um modo já consagrada de se tocar, e c) aqueles que não emitiram um parecer objetivo ou demonstraram ter dúvida.

Esta questão de ser favorável a um nome em Português não diz necessariamente que o entrevistado é favorável a utilização do termo *chord melody* para se referir a execução solo do bandolim, ou que entende esta expressão como a mais apropriada. Não há uma relação direta de preferência, mas a questão se trata de entender a opinião do músico sobre a utilização do termo em Inglês ou Português caso fosse utilizado neste trabalho. A resposta “sim” ou “sim, mas usaria o nome em Inglês pela universalidade que tem”, não está atrelada necessariamente a preferência de nomenclatura de cada um.

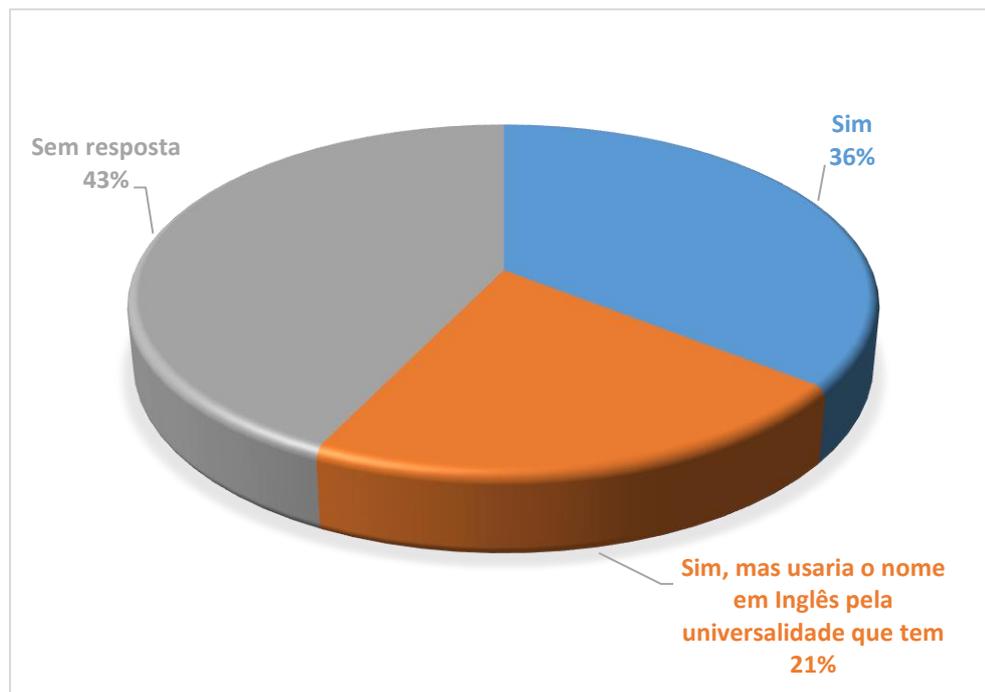


Figura 1: Favoráveis a um nome em português para *Chord Melody*. Fonte: o Autor (2024)

A maioria dos entrevistados (43%) não demonstrou ter uma opinião formada sobre o tema, enquanto 36%, acham que seria interessante ter uma expressão em português para o termo e 21% são favoráveis a um nome em português, mas usariam sem problemas a expressão em inglês pela universalidade que tem.

O único entrevistado que sugeriu um nome em português para *chord melody*, como já citado, foi o Rodrigo Lessa “Se eu tivesse que batizar o nome, eu diria melodia acompanhada ou melodia harmonizada”.

Mesmo tendo uma porcentagem favorável para a tradução do termo, o decorrer das conversas levaram a uma mudança de rota de utilizar este termo como sinônimo de tocar acompanhado por dois motivos: 1) Entendeu-se que *chord melody* representa um modo específico de harmonizar as músicas e não necessariamente representa a totalidade da performance solo; 2) Surgiram do próprios músicos propostas que já são utilizadas (como por exemplo o trabalho do Daniel Migliavacca, que utiliza a expressão ‘bandolim solo’) que entendemos ser mais apropriadas para o contexto tratado.

Encontramos referência de nomenclatura também nos métodos estudados, segue dois exemplos: 1) Ferdinando de Cristofaro em seu método *Méthode de Mandoline 2ª Partie*, apresenta 4 estudos para bandolim solo, e 2) Salvator Leonardi em seu *Method de mandoline*, explica como tocar a melodia e o acompanhamento ao mesmo tempo.

90

Четыре этюда для одной мандолины.
Quatre études pour mandoline seule.

Andante.

Nº 1.

Exemplo 173: Ferdinando de Cristofaro apresenta 4 peças de bandolim para execução solo. ‘Quatro estudos para bandolim solo’. Tradução nossa.

<p>74 154..Du Solo ou de la manière de jouer une mélodie et son accompagnement en même temps</p> <p>Ce style très gracieux et artistique est exécuté avec le médiator. C'est la combinaison du "trémolo" et du "détaché" résultant des exercices spéciaux de la page 63. Il faut donc les travailler à nouveau et spécialement en doubles-croches comme il est expliqué au 133 et ensuite les faire de la manière suivante:</p>	<p>154..The Solo <i>or how to play a melody and its accompaniment at the same time.</i></p> <p><i>This pretty and artistic style is performed with the plectrum. It is the "trémolo" and "staccato" combined resulting from the special exercises of page 63. So practise them again, and particularly in semiquavers as it is explained in 133 and after continue here in the following way.</i></p>	<p>154..Del Solo ó de la manera de tocar una melodía y su acompañamiento al mismo tiempo.</p> <p>Este estilo muy gracioso y artístico es ejecutado con la púa. Es la combinación del "trémolo" y del "punteado" resultado de los ejercicios especiales de la página 63. Es preciso estudiarlos de nuevo y especialmente en semicorcheas indicado en el 133 y á continuación hácerlo de la manera siguiente:</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Exemplo 174: Salvator Leonardi escreve sobre o modo de executar com a palheta o tremolo e o staccato através de exercícios e do repertório que ele apresenta. A referência que faz é de uma execução solo. Tradução nossa.

2.1.4 Preferência de Nomenclatura

Com o objetivo de condensar um universo de informações extraídas e vistas nas entrevistas, foi criado um gráfico que resume a opinião dos entrevistados quanto a sua preferência de nomenclatura para a performance do bandolim.

As entrevistas demonstraram não existir uma unanimidade entre os bandolinistas de uma nomenclatura que represente a prática do bandolim tocado sozinho pelo músico, verificamos que além dos termos propostos (bandolim polifônico e *chord melody*) surgiram dois termos entendidos como mais apropriados (segundo os músicos que sugeriram os termos) para a prática em questão: ‘bandolim solo’ e ‘bandolim’.

O gráfico mostra quais entrevistados usariam o termo bandolim polifônico, bandolim solo ou bandolim.

A opção “sem resposta” foi colocada quando o entrevistado demonstrou alguma dúvida ou ainda não tinha uma opinião formada sobre o assunto, enquanto o “sim” e o “não” foram resultados de respostas assertivas e objetivas dos músicos.

Vale ressaltar que a questão do gráfico não foi uma pergunta direta aos entrevistados, mas das respostas e das opiniões dadas durante o percurso das conversas.

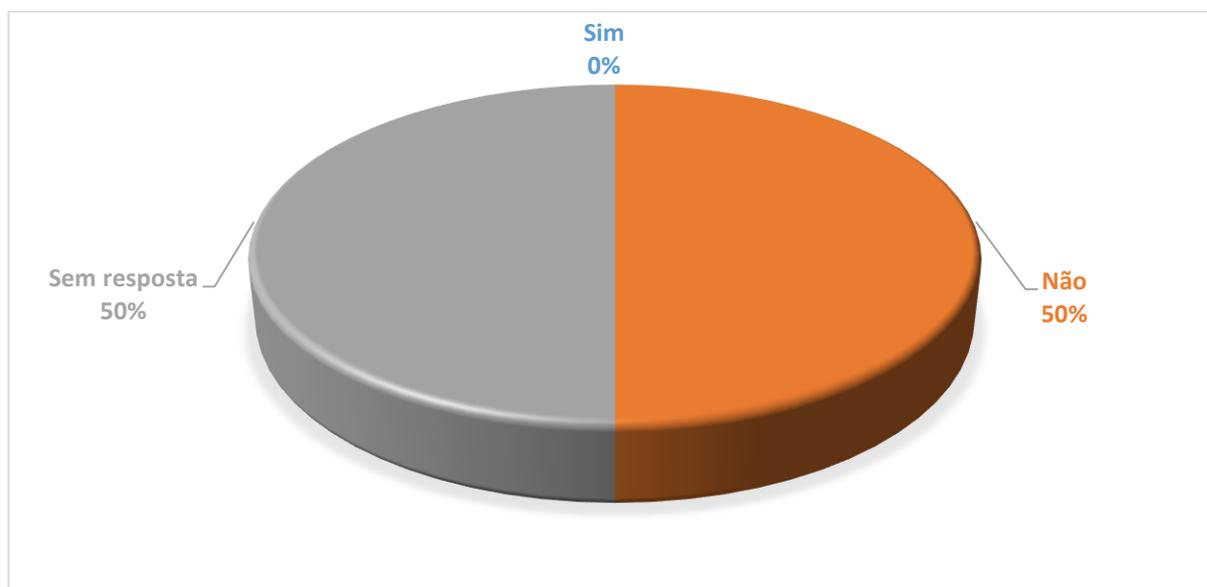


Figura 2: Entrevistados que usariam o termo Bandolim Polifônico. Fonte: o Autor (2024)

O termo ‘bandolim polifônico’ ficou dividido em 50% entre os que não usariam o termo e 50% dos “sem resposta”. A porcentagem de entrevistados que afirmaram que utilizariam o termo foi 0%.

Durante as conversas encontramos algumas expressões dos entrevistados como “imprecisa” ou “problemática”, ou também como uma boa expressão artística mas que não representa uma expressão definitiva e precisa já que conseguimos expressar modos rudimentares de polifonias no instrumento.

Marcilio Lopes diz que este termo está mais ligado a um efeito específico do bandolim que é o *Duo Style*, e que esta expressão representa mais a utilização deste efeito de tocar o tremolo e notas em pizzicato ao mesmo tempo.

Rodrigo Lessa afirma que “Não é porque você faz uma melodia acompanhada que necessariamente você tem a polifonia”.

Daniel Migliavacca fala “Por que a gente não usa ‘violão polifônico’? É porque já está a ideia, então não sei se precisaria distinguir assim como polifônico”.

Luis Barcelos segue com a mesma ideia:

“Bandolim polifônico pode ter durante um momento ali, você usar uma polifonia, você não vê assim “ah, é um piano polifônico”, óbvio que é, mas isto é uma técnica musical que os instrumentos utilizam durante um tempo, o bandolim é harmônico, entendeu?”.

De modo geral observamos que metade dos entrevistados não responderam de modo objetivo ou não demonstraram ter uma opinião formada sobre o assunto. A outra metade entende que a expressão ‘bandolim polifônico’ pode ser um bom termo artístico, mas problemático para expressar a ideia da performance sozinha do músico, já que durante a execução a polifonia é um dos elementos e não engloba a totalidade da execução solo.

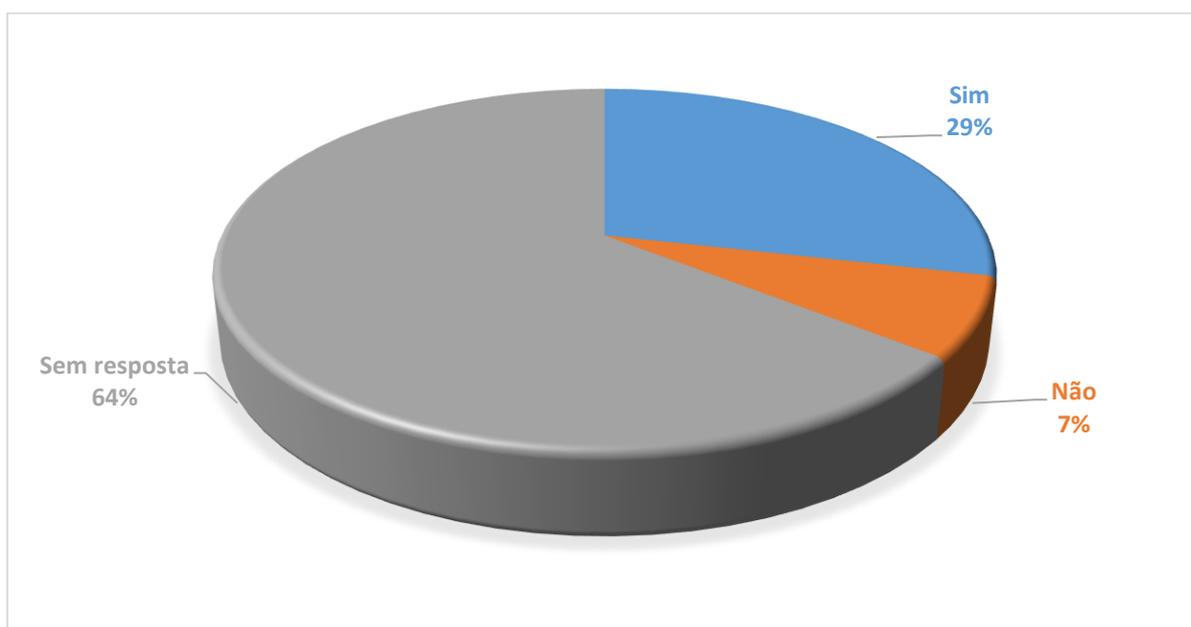


Figura 3: Entrevistados que usariam o termo Bandolim Solo. Fonte: o Autor (2024)

O termo ‘bandolim solo’ apresenta o resultado de 7% dos que não usariam o termo e 29% dos que usariam. A porcentagem de entrevistados “sem resposta” foi 64%.

Daniel Migliavacca fala sobre os termos que podem representar a ação de tocar melodia e harmonia simultaneamente como ‘tocar apoiado’, ‘tocar armado’, ‘bandolim polifônico’, mas acredita que a expressão que melhor representa a performance é ‘bandolim solo’.

Almir Cortes mostrou-se favorável ao termo ‘bandolim solo’ por representar a possibilidade de utilizar mais de uma técnica “Dentro do bandolim solo você faz um pouco de tudo”, se referindo a utilização de bloco harmônico, *Duo Style*, e outras técnicas possíveis.

Mesmo não achando o termo mais apropriado, Fernando Duarte diz “Isto que você fala “realizar a melodia acompanhada”, eu costumo usar “bandolim solo”, e comenta que dentre algumas opções como por exemplo ‘tocar apoiado’, ‘tocar armado’, o termo bandolim solo representa melhor a ideia, mas ainda não acha a melhor opção.

Jorge Cardoso fala do momento que o Hamilton de Holanda encomendou o bandolim de 10 cordas e perguntou se ele queria fazer também.

“Esta coisa da polifonia e acompanhamento tem este instrumento aqui, que é o bandolim de 10 cordas, que eu vivi lá em Brasília o momento do surgimento dele pelas mãos do Hamilton. Quando o Hamilton mandou fazer o primeiro bandolim de 10 cordas, antes de encomendar, quando ele estava encomendendo ele me chamou “quer fazer também?””.

Na sequência, se refere ao motivo de incluir uma corda a mais no bandolim, e quando se refere ao ato de tocar sozinho, naturalmente utiliza o termo ‘bandolim solo’:

“Qual era a necessidade de se aumentar corda? Eu quero que faça esta pergunta. A necessidade de se fazer um trabalho solo, bandolim solo é uma questão de coragem, é uma questão de você assumir pra si a responsabilidade, você não tem ninguém pra lhe apoiar, ali é só você, o instrumento e o público. Então você tem que cativar o público você tem que ter carisma e tem que ter material pra mostrar, você tem que ter polifonia, você tem que ter tudo ali. Não é só um elemento(...)”

O termo ‘bandolim solo’ apesar de não terem sido citados ou sugeridos como termo mais apropriado, aparece na entrevista do Vitor Casagrande quando fala que compôs uma melodia no bandolim em conjunto com a harmonia.

“Eu fiz uma composição recentemente faz um ano ou dois anos mais ou menos, que chama “Clarice”, aí é uma peça pra bandolim solo mesmo que eu compus e compus tentando me inspirar um pouco naquelas melodias que funcionassem”.

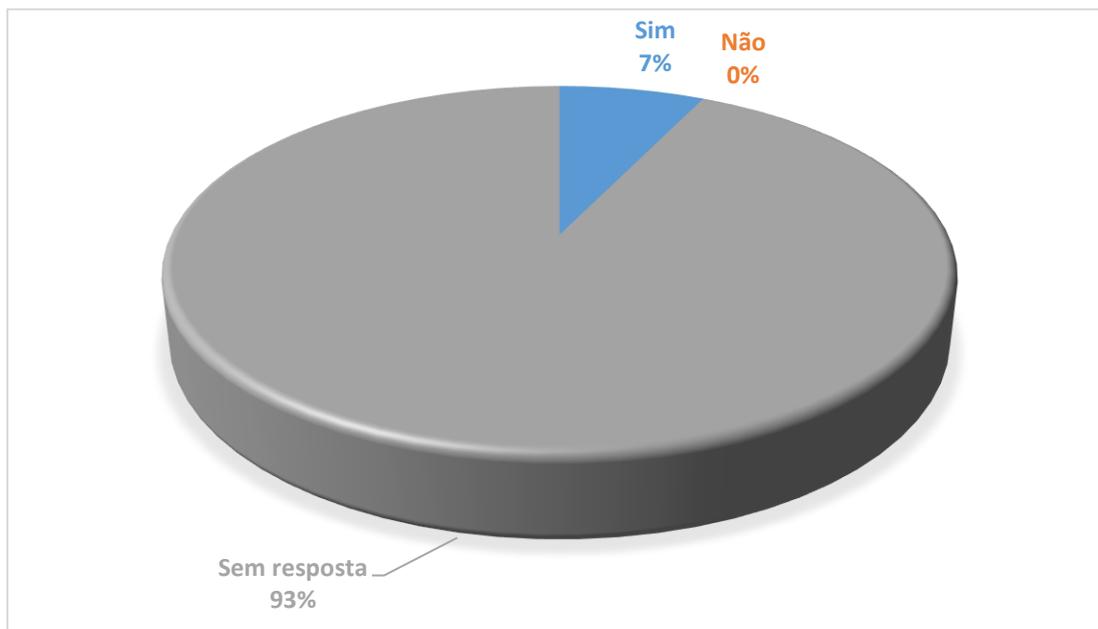


Figura 4: Entrevistados que usariam o termo Bandolim. Fonte: o Autor (2024)

A utilização do termo ‘Bandolim’ para representar a prática da melodia acompanhada foi de 7%. O restante (93%), não citaram esta opção ou não deram um parecer objetivo sobre este termo.

O único músico que citou esta expressão como a mais apropriada em seu entendimento foi Fernando Duarte, e apresentou o argumento que não vemos em outros instrumentos a expressão “solo” acompanhada do instrumento, quando falamos de arranjo não dizemos “arranjo para piano solo”, mas “arranjo para piano”, o que inclui todas as técnicas possíveis utilizadas pelo arranjador. Citar apenas o instrumento já inclui a ideia de que ali podemos ter polifonia, blocos harmônicos, ritmos, melodia e qualquer elemento entendido como parte da música para o compositor ou arranjador.

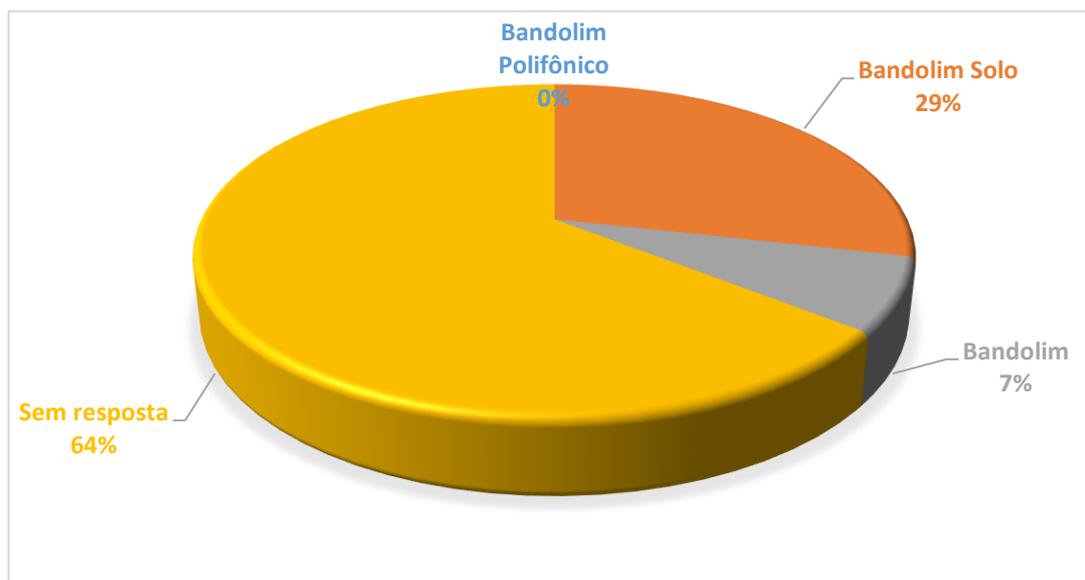


Figura 5: Preferência de nomenclatura. Fonte: o Autor (2024)

A ideia inicial de utilizar a expressão consagrada *chord melody* para designar a ação de tocar as melodias e harmonias simultaneamente, foram sendo repensadas a partir das entrevistas e das conversas com os músicos selecionados.

De modo geral, o tema demonstrou ser algo ainda incipiente e novo, já que os dados demonstraram não haver ainda uma unanimidade em ideias ou principalmente uma demonstração de clareza sobre o assunto. A porcentagem de entrevistados “sem resposta” (64%), mostra que há muitas dúvidas e pontos a serem discutidas e amadurecidas dentro da prática do bandolim solo.

As entrevistas foram uma tentativa conjunta de buscar respostas a partir da reflexão do tema dado. Percebe-se que por não existir uma unanimidade em nomenclaturas e expressões, a conversa foi também um processo de reflexão e dúvidas que aos poucos foi tomando um contorno, que resultou na escolha de nomenclaturas sugeridas e utilizadas pelos entrevistados.

O termo ‘tocar armado’, modo que Cincinato do Bandolim se referia ao uso de blocos de acordes em partes da música, foi citado por Jorge Cardoso e Vitor Casagrande e outro termo registrado nas conversas foi ‘Base solo’, modo que Rafael Esteves e seus amigos se referiam a prática de tocar o instrumento com acompanhamento.

Os termos que citamos como opção (*chord melody*, bandolim polifônico, tocar apoiado, tocar armado), foram aos poucos sendo identificados como técnicas possíveis de serem utilizadas nos momentos dos arranjos, mas que não representavam a totalidade das técnicas utilizadas dentro de uma performance de bandolim tocado sozinho. Um ponto em

comum nos entrevistados foi a afirmação neste sentido que cada parte da música o arranjador pode escolher ou identificar uma técnica específica que se adequa bem ao contexto tocado.

Paulo Sá, Almir Cortes, Daniel Migliavacca, Elias Barbosa, Luis Barcelos falaram que os termos sugeridos eram um dos recursos possíveis de se aplicar no arranjo ou composição, assim, o bandolinista pode em determinado momento fazer uma polifonia, em outro fazer um bloco harmônico, um baixo pedal, um arpejo.

Paulo Sá afirma: “Este é um caminho. Este trecho aqui cabe aquela técnica(...) cada música é um caso, ela vai apresentando coisas favoráveis ou não pra um determinado tipo de técnica, aí tem que ver como é que vai ser esta construção”.

Daniel Migliavacca também reconhece que o bandolim solo engloba técnicas que somadas constituem a prática do bandolim solo “O *chord melody* é uma das técnicas assim como o *duo style*”.

A expressão ‘bandolim solo’ foi citada por 29% dos entrevistados, enquanto ‘bandolim’ por 7%. Cabe ressaltar que estes termos foram sugeridos como melhor opção de nomenclatura na visão de alguns músicos, não partiu de nós uma enquete com estes termos, mas foi resultado de um entendimento que a performance musical solo requer a utilização de várias técnicas e que um termo como bandolim solo ou somente bandolim (conforme surgiu na entrevista) podem melhor representar o contexto tratado neste projeto.

A partir destes resultados e com base na porcentagem predominante (29%) da nomenclatura, escolhemos o termo ‘bandolim solo’ para este trabalho.

2.2 PROCESSO DE APRENDIZADO

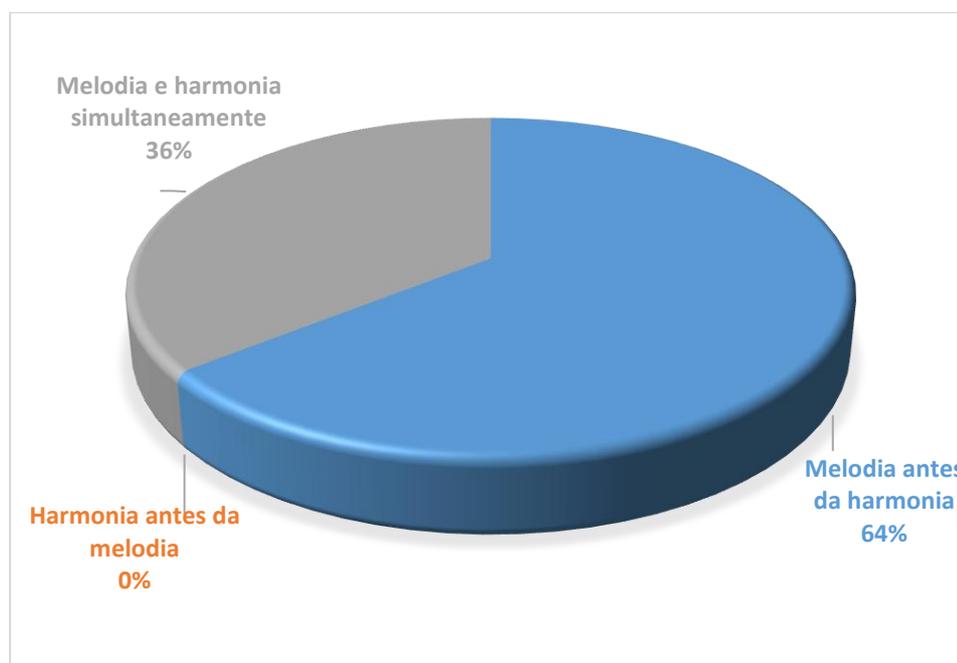


Figura 6: Processo de aprendizado. Fonte: o Autor (2024)

A pergunta 3 da entrevista teve o objetivo de conhecer como foi o processo de aprendizado dos músicos, como aprenderam o instrumento, as melodias e as harmonias das músicas.

Buscou-se saber como cada entrevistado iniciou seu processo de solar e de harmonizar uma peça, e qual entendimento tinham na época da relação melodia e harmonia durante a execução musical.

A maior parte dos entrevistados (64%) afirmaram ter iniciado o processo de aprendizado pela melodia, ou seja, em um primeiro momento estavam preocupados em solar a peça sem necessariamente ter o entendimento e a consciência de qual era a harmonia nos trechos musicais tocados.

A opção “melodia e harmonia simultaneamente” foi citada por 5 músicos (36%), demonstrando que desde o início do aprendizado o entendimento de solo e os acordes correspondentes àquela melodia, estavam presentes no processo de estudo.

Nenhum entrevistado demonstrou ter aprendido primeiro a harmonia das músicas antes das melodias.

Este cenário pode ser entendido como um retrato de como o instrumento é percebido pelo seu praticante. O resultado demonstrou de modo geral que a necessidade do

entendimento harmônico começa a surgir a partir de um determinado momento, quando o músico já tem um certo número de músicas dominadas ou quando quer começar a fazer variações ou improviso, momento que o conhecimento harmônico se faz imprescindível.

Por outro lado, uma minoria relatou que desde o início do processo de aprendizado já tinha a consciência da relação melódica e harmônica e já praticava o instrumento com esta perspectiva.

Estes dados correspondem aos comentários do Paulo Sá na entrevista, quando diz que a maioria dos bandolinistas a partir do Jacob do Bandolim demonstra uma predominância na parte do solo, ao mesmo tempo afirma que em algum momento no passado o bandolim no Brasil também era tocado com levadas no meio popular e com acordes escritos em partituras, em peças para bandolim e piano importadas da Europa.

Seu processo de aprendizado no choro, por exemplo, foi primeiramente na parte melódica, mas comenta que desde o início de seus estudos já buscava mesclar a melodia e a harmonia em composições que criava no bandolim.

A pesquisa nos métodos de bandolim clássico apresentados no capítulo anterior, demonstram que a afirmação de Paulo Sá quanto ao bandolim de acompanhamento corresponde, pois os autores Bartolomeu Bortolazzi, Jules Cerclier, Jean Pietrapertosa, apresentam em seu material de estudo um bandolim que faz harmonias enquanto o outro faz a parte melódica da música.

Jorge Cardoso comenta que no início do seu aprendizado não fazia ideia do que era um acorde dominante ou campo harmônico, e que aos poucos foi tendo a noção a partir das associações que fazia. Nomeava os acordes ao seu modo a partir da percepção do movimento e da repetição destes acordes e sabia que o acorde dominante tinha aquele som característico.

Fernando Duarte fala que seu foco primeiramente era tirar as melodias, mas como já tinha o conhecimento de um instrumento harmônico como o violão, a guitarra, sabia que este universo harmônico existia. Lembra de já ter feito no início do seu aprendizado um *chord melody*, e que posteriormente foi ter a preocupação de estudar os acordes.

De modo geral, Vitor Casagrande, Luis Barcelos e Daniel Migliavacca relataram ter uma atenção inicial a parte melódica e posteriormente ao aspecto harmônico. Por já tocar cavaquinho, Vitor Casagrande conhecia os acordes e sabia acompanhar, mas foi ter um domínio harmônico no bandolim posteriormente assim como Daniel Migliavacca que afirma

uma predominância inicial no aspecto melódico, mas que em pouco tempo já iniciou uma performance pensando nos dois aspectos.

Luis Barcelos relata que inicialmente tinha uma preocupação mais melódica, já conhecia os acordes, mas gostava da ideia de um instrumento puramente melódico.

Marcílio Lopes, Rodrigo Lessa e Pedro Aragão falam que desde o início do aprendizado a melodia e a harmonia caminharam juntas, seja pelo entendimento dos arpejos e das notas da melodia com as notas do acorde ou pela necessidade de saber onde se estava harmonicamente no momento do solo. Rodrigo Lessa afirma que sempre teve a consciência de qual era a harmonia de cada trecho melódico que estava executando desde o início de seu aprendizado.

Outros entrevistados que mencionaram terem iniciado com a melodia e posteriormente a harmonia foram: Rafael Esteves, Cristiano Nascimento, Elias Barbosa, Luiz Machado e Almir Cortes.

Rafael Esteves relata que começou tirando as melodias e que durante o processo de tirar os solos foi percebendo a existência da harmonia nas músicas. Cita como exemplo os choros Odeon e Floraux (choros do Ernesto Nazareth), gravados pelo Jacob do Bandolim, que apresentam alguns trechos tocados com acordes. Esta foi uma das referências que o fez querer aprender a harmonia e diz na entrevista que tirava as harmonias para poder tocá-las na roda com os amigos.

Almir Cortes fala que o bandolim é visto como um instrumento pra solo, e que este processo de se iniciar pelo estudo da parte melódica do choro é natural em nosso contexto musical e que com ele foi do mesmo modo. Relata também de seu interesse em começar a acompanhar, e que durante seu percurso de aprendizado percebeu que a ideia de acompanhar com o bandolim não era muito bem vista em alguns contextos, que priorizavam o solo e a realização de variações melódicas. Aos poucos como já tinha conhecimento de violão e guitarra, buscou no bandolim alguns movimentos harmônicos como “Apoiar algumas notas principalmente no final das frases”.

Elias Barbosa também iniciou os estudos do bandolim com os solos e desde cedo (12,13 anos), quando tentou fazer suas primeiras composições, buscava colocar a harmonia na música mas ainda não tinha a compreensão harmônica que veio posteriormente com o estudo harmônico.

O objetivo deste tópico foi entender como cada músico foi alcançando o domínio destes dois elementos (melodia e harmonia), e como de modo geral este processo se dá no

universo do bandolim já que observamos que a maioria utilizou no início o instrumento para solar e não acompanhar.

Tradicionalmente no choro o bandolim faz a função de solista e quando não está solando cumpre a função de fazer contracantos, enquanto outro solista ou cantor segue com a melodia da música.

Atualmente podemos observar bandolinistas que atuam profissionalmente em diferentes formações, desde o modo tradicional acompanhado por cavaco e violão, até em performance solo ou na função de acompanhamento de um cantor como no caso do álbum ‘Chão de caminho’, no qual Luis Barcelos acompanha a cantora Nina Wirtti utilizando-se de recursos rítmicos, melódicos e harmônicos no instrumento.

2.3 PORCENTAGENS NA UTILIZAÇÃO DE TERMINOLOGIAS

O gráfico abaixo apresenta a porcentagem das técnicas que foram mencionadas pelos músicos nas entrevistas.

Os termos mencionados: Bloco Harmônico, *Duo Style*, Arpejos, Oitavas, Frases, Palhetada, Baixos, Ornamentação, Levadas, Improvisação, Técnicas Estendidas, Harmônicos e Performance e estética.

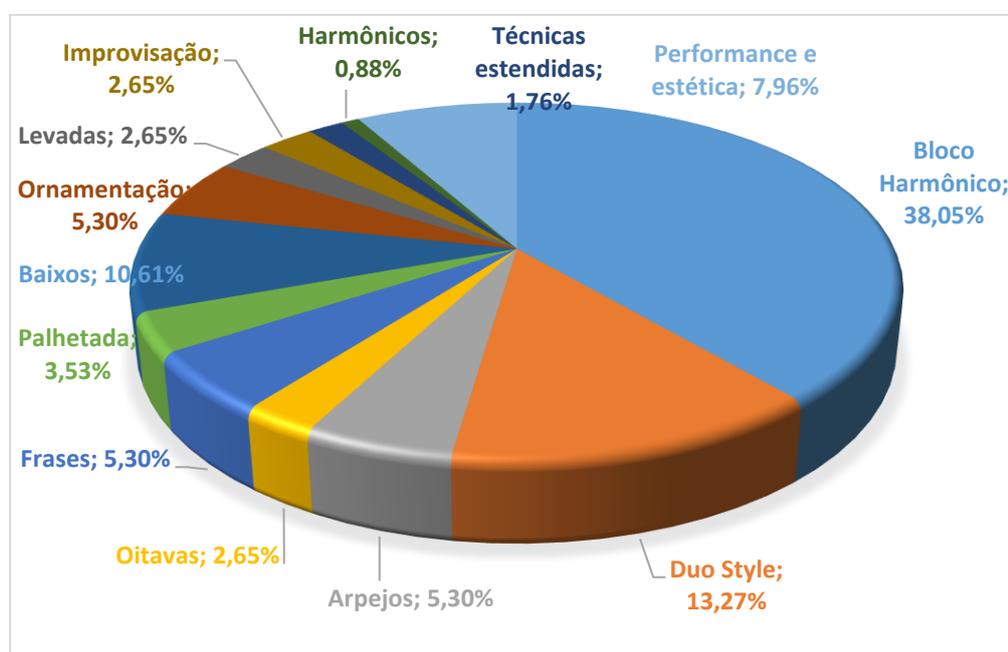


Figura 7: Porcentagem de técnicas mencionadas nas entrevistas. Fonte: o Autor (2024)

O recurso técnico com maior porcentagem de citação foi o bloco harmônico com (38,05%). O termo ‘bloco harmônico’ representa vários termos que foram citados e que se referem a aplicação da harmonia em blocos no momento da performance. No capítulo 3, explicaremos quais os critérios que tivemos para escolher este nome (bloco harmônico).

Os termos citados pelos entrevistados e que estão relacionados a esta nomenclatura adotada foram: tocar blocado, vozes paralelas, nota dobrada, nota dupla, acorde na melodia, acordes, melodia acompanhada, melodia harmonizada, tocar harmonizando as melodias, tricorde, bicorde, blocos, tocar apoiado, tocar armado, *chord melody*, base solo, condução da voz no agudo, condução das vozes, acompanhamento no grave ou vice e versa, melodia no agudo, melodia no grave.

O *Duo Style* foi a segunda técnica mais mencionada com 13,27%. Outros termos que representam a mesma prática foram identificados e colocados como pertencentes a esta nomenclatura: tremolo com nota pedal, tremolo com acompanhamento, tremolo stacatto, polifonia, bandolim polifônico e técnica polifônica.

A terceira técnica mais mencionada foi o uso de baixos (10,61%) e termos que representam a movimentação de notas na parte grave do instrumento: condução de baixos, condução de voz na corda sol, corda solta soando enquanto tenho outra voz, nota pedal, pedal e cromatismo e frases no baixo.

Na sequência vem o termo ‘performance e estética’ (7,96%), nome escolhido para representar alguns aspectos falados sobre a textura, o contraste no momento de construir o arranjo, a densidade, o posicionamento da mão esquerda para a execução das peças, o cuidado no excesso de bloco de acordes e o desafio de passar a sensação de legato em um instrumento com pouca projeção sonora durante a performance musical.

Arpejos, ornamentação e frases tiveram 5,30% de menções cada. Referente a ‘frases’, a palavra contracanto e contraponto foram mencionados no sentido de construção de linhas melódicas em espaços vazios no arranjo.

A necessidade do desenvolvimento técnico de palhetada para se tocar bandolim solo foi citado 3,53% com os termos ‘técnica de mão direita’ e palhetada.

Improvisação, levadas e oitavas aparecem com 2,65% cada, enquanto técnicas estendidas 1,76% e harmônicos 0,88%.

2.4 PEÇAS CITADAS NAS ENTREVISTAS

Alguns autores e peças foram sugeridos e citados como modelo ou referência na utilização de técnicas de bandolim, por terem sido compostas já com um viés de performance solo ou por apresentarem elementos que demonstrem características de acompanhamento e melodia na sua construção. As indicações foram: métodos italianos de bandolim, métodos franceses, métodos alemães, russos, sonatas e partitas de Bach. Os choros autorais: Estímulo nº1, Já que não toco violão, Pérolas, Primas e bordões, Ao som dos violões, introdução do choro Nostalgia ou arranjos por Jacob do Bandolim: Odeon e Floraux de Ernesto Nazareth, foram mencionados também.

Os Caprichos do Hamilton de Holanda, Quando me lembro de Luperce Miranda, Amigo Bandolim de Cristóvão Bastos, Inesquecível de Paulinho da viola, Choro da Saudade

de Augustin Barrios e as Dez peças para bandolim solo do Daniel Migliavacca. Analisaremos algumas destas peças citadas.

Quadro 3: Peças citadas nas entrevistas. Fonte: o Autor (2023)

Repertório e materiais	Autor
Métodos italianos, franceses, alemães e russos de bandolim	Diversos
Sonatas e partitas	Johan Sebastian Bach
Estímulo nº 1 Já que não toco violão Pérolas Primas e bordões Ao som dos violões Introdução do choro Nostalgia	Jacob do Bandolim
Odeon Floraux	Ernesto Nazareth
Quando me lembro	Luperce Miranda
Amigo Bandolim	Cristóvão Bastos
Inesquecível	Paulinho da Viola
Choro da Saudade	Augustin Barrios (arranjo do Jacob do Bandolim)
Caprichos do Hamilton de Holanda	Hamilton de Holanda
10 estudos para bandolim solo	Daniel Migliavacca
Arranjos para bandolim solo	Fernando Duarte

2.4.1 Choro da Saudade

O ‘Choro da saudade’ do autor Augustin Barrios (1885-1944), violonista e compositor paraguaio, foi tocada e arranjada por Jacob do Bandolim em uma gravação caseira pertencente ao seu acervo, hoje em posse do Instituto Jacob do Bandolim e disponível no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=OosUUYXDiEs>). Nesta gravação Jacob utiliza-se de alguns recursos técnicos como bloco harmônico, arpejos, notas duplas, ornamentos.

O Professor Marco Cesar, bandolinista de Recife, cita esta gravação caseira do choro da saudade como uma referência no bandolim solo brasileiro, e que a partir do estudo deste arranjo também produziu algumas músicas para bandolim de 8 cordas. Não foi possível entrevista-lo, mas em uma breve conversa por Whatsapp escreveu: “Comecei a produzir algumas músicas para Bandolim de 8 cordas a partir do Choro da Saudade que Jacob do Bandolim gravou, penso que tudo parte dali”.

The image shows a musical score for 'Choro da Saudade' in 2/4 time, featuring a melodic line with various ornaments. The score is divided into four staves, with measures 5, 9, and 13 marked. The first staff shows a melodic line with a blue box highlighting an arpeggio. The second staff shows a melodic line with a blue box highlighting an ornament. The third staff shows a melodic line with an orange box highlighting an ornament and a blue box highlighting an arpeggio. The fourth staff shows a melodic line with an orange box highlighting an ornament and a green box highlighting double notes at the end of the phrase.

Exemplo 175: No arranjo de Jacob do Bandolim encontramos arpejos entre as notas da melodia (azul), ornamentos (laranja) e notas duplas no final da frase (verde). Fonte: o Autor (2023).

The image shows a musical score for 'Choro da Saudade' in 2/4 time, featuring a harmonic block. The score is divided into two staves, with measures 35 and 39 marked. The first staff shows a harmonic block with a melodic line on top, highlighted in orange boxes. The second staff shows a harmonic block with a melodic line on top, highlighted in orange boxes.

Exemplo 176: A parte B, Jacob do Bandolim utiliza bloco harmônico com a melodia na ponta. Fonte: o Autor (2023).

2.4.2 Primas e Bordões

A parte C do choro “Primas e Bordões”, Jacob do Bandolim utiliza blocos harmônicos e utiliza a melodia na nota mais aguda do acorde.

The musical score for 'Primas e Bordões' is presented in five systems. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score includes the following chords and melodic lines:

- Measure 35: Ψ_1 F, F7 (highlighted), Bb, Gb7/Db, Cm, F7/A.
- Measure 39: Bb, Bb/D, A7, C# (highlighted), D, D/A, E7/G#, A/G.
- Measure 43: D/F#, G/F, Cm/Eb, F7, Bb/D, Gb7/Db, Cm (highlighted), D7/F#.
- Measure 47: Gm, E°, Bb/F, G7, Cm, Ab/Gb, F7, F7(#5) (highlighted).
- Measure 51: Bb (highlighted), F7, Bb, F.

The final measure includes a double bar line and a symbol for a specific technique: $\text{Ao } \frac{\text{S}}{\text{e } \Theta_2}$.

Exemplo 177: Trecho retirado do ‘Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.2’ do Instituto Jacob do Bandolim, página 96.

2.4.3 Estímulo nº1

No estudo ‘Estímulo nº1’, Jacob do Bandolim propõe um exercício de palhetada e digitação na primeira posição do instrumento.

Estímulo nº 1

Estudo Jacob do Bandolim

Exemplo 178: Trecho retirado do ‘Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.1’ do Instituto Jacob do Bandolim, página 50.

2.4.4 Já que não toco violão

No choro ‘Já que não toco violão’, Jacob do Bandolim inicia com uma ‘baixaria’ (vermelho) e propõe uma condução de baixos durante a primeira parte. Encontramos um arpejo de Mi Maior com sétima (laranja) e uma frase de ligação no fim da parte 1 (azul).

Exemplo 179: Trecho retirado do ‘Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.2’ do Instituto Jacob do Bandolim, página 56.

2.4.5 Ao som dos violões

No choro ‘Ao som dos violões’, Jacob do Bandolim inicia com uma frase de ligação, ‘baixaria’ (vermelho) e propõe uma marcação de baixos na primeira nota de cada tempo do compasso seguido de notas duplas e/ou bloco harmônico (azul). Faz outra frase de ligação no baixo na segunda linha (vermelho).

The musical score for 'Ao som dos violões' is presented in five systems. The first system (measures 35-38) begins with a treble clef, a common time signature, and a 'rall' instruction. A red box highlights the first measure (melodic phrase), and a blue box highlights the subsequent measures (harmonic accompaniment). The second system (measures 39-42) continues the melodic and harmonic lines. The third system (measures 43-46) includes a 'seco' instruction and a blue box around the harmonic accompaniment. The fourth system (measures 47-50) shows further melodic and harmonic development. The fifth system (measures 51-54) concludes with a double bar line, a key signature change to C major, and a 'rall' instruction. A box labeled 'Ao e 2' is also present.

Exemplo 180: Trecho retirado do ‘Caderno de composições de Jacob do Bandolim Vol.2’ do Instituto Jacob do Bandolim, página 56.

2.4.6 Amigo bandolim

No choro ‘Amigo Bandolim’, Cristóvão Bastos inicia com uma frase de ligação, ‘baixaria’ (vermelho) e toca blocos harmônicos seguido das melodias (azul). Na parte B da música faz uma condução de baixos e uma frase de ligação e segue na condução do baixo (vermelho).

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, and D major. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a red box highlighting the first four notes of the melody and a blue box highlighting the first four notes of the bass line. A repeat sign is placed above the first staff. The second staff continues the melody and bass. The third staff continues the melody and bass. The fourth staff continues the melody and bass. The fifth staff features a first ending (1) and a second ending (2). The sixth staff has a red box around the first four notes of the melody and a blue box around the first four notes of the bass line. The seventh staff continues the melody and bass. The eighth staff continues the melody and bass. The score concludes with a double bar line.

Exemplo 181: Trecho retirado da transcrição feita por Marcílio Lopes (2023).

2.5 PEÇAS DE AUTORES CONTEMPORÂNEOS QUE UTILIZAM RECURSOS TÉCNICOS DE BANDOLIM SOLO

O quadro 4 apresenta algumas obras de autores que utilizam recursos técnicos de bandolim solo. Cabe ressaltar que nem todos são bandolinistas, como exemplo o Cristóvão Bastos e o Cristiano Nascimento, pianista e violonista respectivamente, mas que compuseram para bandolim solo as peças colocadas no quadro.

Outras duas referências são os bandolinistas brasileiros: Luperce Miranda e Jacob do Bandolim que criaram duas tendências no Brasil a partir do modo que tocavam e de suas composições.

Outros autores e bandolinistas como: Hamilton de Holanda, Fernando Duarte, Daniel Migliavacca, Marilyn Mair, foram citados e tiveram trechos de suas obras ou seus arranjos analisados nesta próxima etapa do trabalho.

Quadro 4: Autores e peças contemporâneas para bandolim solo. Fonte: o Autor (2024)

Nome	Método ou Peça	Ano
Marilynn Mair	<i>The complete mandolinist</i>	sd
	<i>Nocturne 6</i> do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
	peça <i>Valse Isabel</i> do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
	peça ‘Estação Carioca’ do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
	peça <i>Étude Bleue</i> do método <i>The complete mandolinist</i>	sd
Luperce Miranda	Preludio em Re Maior	sd
	Improviso	sd
Jacob do bandolim	Aos sons dos violões	sd
	Feia	sd
	Vibrações	sd
	Na varando do seu Alfredo Trecho retirado do livro ‘10 Obras para	sd

	Bandolim'	
Cristiano Nascimento	10 obras para bandolim da peça 'A bandinha do pai João'	sd
	10 obras para bandolim da peça 'Na varanda do seu Alfredo'	sd
Cristovão Bastos	Amigo Bandolim	sd
Fernando Duarte	Arranjo de 'Lua Branca' de Chiquinha Gonzaga para bandolim. 12 peças para bandolim solo	sd
Daniel Migliavacca	10 peças para bandolim solo	sd
Afonso Machado	Método do Bandolim Brasileiro	sd
Hamilton de Holanda	Caprichos	2012

3 RECURSOS TÉCNICOS MENCIONADOS NAS ENTREVISTAS

A parte inicial do trabalho foi a identificação e análise de técnicas de bandolim solo utilizados por autores Italianos, Franceses, Alemães, a partir de métodos e partituras de repertórios dos músicos da época. Os autores sugeridos por Jorge Cardoso e por Almir Cortes: Sílvio Ranieri (1882-1956), Raffaele Calace (1863 – 1934), Carlo Munier (1858 – 1911), Gervasio (1725 – 1785), Fouchetti (1757 1789), Gabriele Leone (1735 – 1790), Pietro Denis (1720 – 1790) entre outros, demonstraram a partir de suas obras que já utilizavam de recursos técnicos para bandolim solo que reconhecemos na prática do bandolim na atualidade.

Nesta etapa seguinte a partir da pesquisa de campo, foi possível identificar recursos técnicos utilizados pelos entrevistados na construção de seus arranjos e composições no bandolim.

Jorge Cardoso fala da importância de se identificar a base, a linha melódica e ver qual é a nota “mais importante” no contexto, para se montar o acorde destacando a nota da melodia. Fala também a importância de saber fazer o bloco do acorde com a nota da melodia em destaque, quando é a nota estrutural do acorde.

Rafael Esteves relata que quando decide criar um arranjo no bandolim, busca fazer todo o possível pra que ocorra um som simultâneo com a melodia, seja por meio de um acorde, de uma nota pedal ou de um contraponto como se fosse um violão fazendo.

Daniel Migliavacca e Elias Barbosa falam que usam um pouco de cada técnica em suas performances: bloco de acordes, arpejos, frases que um violão faria com a função de preencher espaços vazios na melodia e *Duo Style*. Citam esta última como uma técnica bem usual e bastante explorada em seus arranjos e composições.

As entrevistas demonstraram que os músicos se utilizam das técnicas na grande parte das vezes de modo intuitivo, fruto de um aprendizado da tradição oral aprendido pela observação e pela interação com músicos que já utilizam estas técnicas no bandolim ou em outros instrumentos.

Veremos na sequência alguns trechos de peças de autores que escrevem para bandolim solo de 8 e/ou 10 cordas, e trechos de arranjos compostos para este trabalho com o intuito de reconhecer e demonstrar os recursos técnicos mencionados pelos entrevistados: Arpejos, *Duo Style*, Bloco Harmônico, Frases de ligação (Baixaria), Ornamentos, Baixo Pedal, Oitavas, Palhetada, Levadas, Harmônicos, Improvisação, Técnicas Estendidas e Performance e estética.

3.1 ARPEJOS

Exemplo de arpejos de Do Maior no início dos três primeiros compassos.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the melody, and the bottom staff is the piano accompaniment. The first three measures of the melody are highlighted with orange boxes, showing a C major arpeggio (C-E-G) in a descending pattern. The score is marked 'mf' and includes a piano accompaniment with chords and arpeggios.

Exemplo 182: Trecho retirado da peça *Nocturne 6* do método *The complete mandolinist* de Marilyn Mair, página 48.

No trecho destacado, o arpejo de Do Maior com a sétima maior (nota si) e sexta (nota la), faz a função de preenchimento do compasso com as notas do acorde. No estado original o compasso teria a nota mi na melodia e ocuparia o espaço preenchido pelo arpejo.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the melody, and the bottom staff is the piano accompaniment. The first measure of the melody is highlighted with an orange box, showing a C major arpeggio (C-E-G) in a descending pattern. The score is in 2/4 time and includes a piano accompaniment with various chords and arpeggios. The chords are labeled: C7M(6), Em, B7(b9), Em7, A7, Dm7(9), and G7(13).

Exemplo 183: Exemplo de arpejo na música ‘A Felicidade’ de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Arranjo: o Autor.

No primeiro compasso, as notas fa, la e re (retângulo laranja) preenchem o espaço vazio da linha melódica (retângulo azul) com o arpejo de Re menor. Na sequência é feito o arpejo de Sol menor (retângulo verde) com o caminho do baixo para o do# (seta vermelha).

Exemplo 184: Exemplo de arpejos no samba ‘A flor e o Espinho’ de Nelson Cavaquinho. Arranjo: o Autor

As marcações abaixo mostram trechos arpejados usando as notas do acorde de cada compasso. No acorde de F#7, as notas arpejadas são la# (3ª) e mi (7ª) (retângulo azul), no acorde de B7(9) as notas arpejadas são re# (3ª) e la (7ª) (retângulo laranja) e no acorde de E7(9) são re (7ª) e sol# (3ª) (retângulo verde).

Exemplo 185: Exemplo de arpejos no samba ‘A Rita’ de Chico Buarque. Arranjo: o Autor

Arpejos de Do Maior na segunda inversão (baixo no sol) e Fa# Maior com sétima na segunda inversão (baixo no do#).

The musical notation for Example 186 consists of two staves in G major. The first staff shows a sequence of chords: D, Asus7(9), and A7. The second staff shows D, F#m/C#, C, and F#7. The F#7 chord is highlighted with an orange box. The notation includes triplets and rests.

Exemplo 186: Exemplo de arpejo na música ‘Canção da despedida’ de Geraldo Azevedo e Geraldo Vandré. Arranjo: o Autor.

Arpejos de Do Maior na segunda inversão (baixo no sol) e Fa# Maior com sétima na segunda inversão (baixo no do#).

The musical notation for Example 187 consists of two staves in G minor. The first staff shows a sequence of chords: Gm7, A7, Dm, and Dm/C. The second staff shows E7/B, Eb/Bb, A7, Dm7, and Eb7(9). The Gm7 and Dm chords are highlighted with orange boxes. The notation includes triplets and rests.

Exemplo 187: Exemplo de arpejo na música ‘Chega de saudades’ de Tom Jobim. Arranjo: o Autor.

Arpejo de Sol Maior com sétima e nona (1a) no estado fundamental.



Exemplo 188: Trecho retirado da peça ‘Disparada’ de Geraldo Vandré. Arranjo: o Autor

No exemplo abaixo, os arpejos (retângulo laranja) preenchem os espaços vazios quando no trecho não há a melodia da música (retângulo azul).



Exemplo 189: Exemplo de arpejo no samba ‘Na linha do mar’ de Paulinho da Viola. Arranjo: o Autor

As notas si e re do acorde de Em7 (retângulo azul), preenchem o tempo de duas semicolcheias no trecho que não tem melodia. O mesmo ocorre com as notas sol e sib (retângulo laranja) no acorde C7(9) e as notas sol, mi, si, sol, mi e si (retângulo verde) no acorde de Em7 no último compasso.



Exemplo 190: Exemplo de arpejo no samba ‘Ole olá’ de Chico Buarque. Arranjo: o Autor

Os arpejos destacados abaixo preenchem os trechos em que não há melodia.

Musical notation for Example 191, showing arpeggios in a 2/4 time signature. The first staff has three measures with arpeggios circled in orange, labeled Am, Am7M, and Am7. The second staff has three measures with arpeggios circled in orange, labeled F#m7(b5), Dm, and E7. The third staff has two measures with arpeggios circled in orange, labeled Am and E7.

Exemplo 191: Exemplo de arpejo no samba ‘Pressentimento’ de Elton Medeiros. Arranjo: o Autor

Os arpejos destacados abaixo preenchem os trechos em que não há melodia.

Musical notation for Example 192, showing arpeggios in a 2/4 time signature. The first staff has four measures with arpeggios circled in orange, labeled A7M, A#°, Bm7, and E7(9). The second staff has four measures with arpeggios circled in orange, labeled Bm7, E7(9), A7M, and A6.

Exemplo 192: Exemplo de arpejos na música ‘Rosa Morena’ de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor

Os arpejos destacados abaixo preenchem os trechos em que não há melodia.

Musical notation for Example 193, showing arpeggios in a 2/4 time signature. The notation includes a double bar line at the beginning and end. Four measures of arpeggios are circled in orange.

Exemplo 193: Exemplo de arpejos na música ‘Samba lelé’ de Domínio público. Arranjo: o Autor

Os arpejos destacados abaixo preenchem os trechos em que não há melodia.

Example 194 shows two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the following chords: D7M, D6, C#m7(b5), and F#7. The second staff contains Bm7, Am7, and D7. Orange boxes highlight specific arpeggiated chords in both staves.

Exemplo 194: Exemplo de arpejos no samba ‘Diz que fui por aí’ de Zé Ketí. Arranjo: o Autor

Arpejo de Mi menor (retângulo laranja) entre as melodias apontadas (seta azul).

Example 195 shows a single staff of music in 3/4 time. A blue arrow points to a melodic line, and an orange box highlights a specific arpeggiated chord.

Exemplo 195: Exemplo de arpejo na valsa ‘Se ela perguntar’ de Dilermando Reis. Arranjo: o Autor

Arpejos de Mi Maior (retângulo azul) e de Re menor (retângulo azul).

Example 196 shows three staves of music in 4/4 time. Blue boxes highlight specific arpeggiated chords, and an orange box highlights another.

Exemplo 196: Exemplo de arpejo na canção ‘Se esta rua’ de Domínio Público. Arranjo: o Autor

Arpejos de La menor e Si menor com sétima em colcheias.

21 *Am* *Bm7* *Am* *Bm7*
mf a tempo

Exemplo 197: Exemplo de arpejo no Estudo N°1 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

Exemplo de arpejos no Estudo em Mi menor de Francisco Tárrega.

Bandolim

Exemplo 198: Retirado do livro ‘12 peças para bandolim solo’ de Fernando Duarte, página 16.

Nos quatro compassos do trecho do Prelúdio em La menor de Fernando Duarte, são tocados os arpejos de La menor, Mi Maior com sétima, La Maior com sétima e Re menor.

Exemplo 199: Retirado do livro ‘12 peças para bandolim solo’ de Fernando Duarte, página 18.

Exemplo de arpejos no Prelúdio da Suíte nº 1. Nos quatro compassos abaixo o trecho mantém um baixo pedal em re e faz a cadência (I – IV – V – I) com os acordes arpejados de Re Maior, Sol Maior, La Maior com sétima e Re Maior.

Prelúdio da Suíte nº 1

J. S. Bach

The image shows two systems of musical notation for guitar/bandolim. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Below the staff is a guitar/bandolim tablature. The first system shows two measures with arpeggiated chords highlighted by blue boxes. The second system shows two measures with an arpeggiated chord highlighted by a blue box. Fingerings are indicated by numbers 0-4 on the strings.

Exemplo 200: Exemplo de arpejo no Prelúdio da Suíte nº 1, retirado do livro ‘12 peças para bandolim solo’ de Fernando Duarte, página 32.

Exemplo de arpejo de Re Maior com sétima.

The image shows two systems of musical notation for guitar/bandolim. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. Below the staff is a guitar/bandolim tablature. The first system shows two measures with arpeggiated chords highlighted by an orange box. The second system shows two measures with arpeggiated chords highlighted by an orange box. Chord symbols are provided above and below the staves.

Exemplo 201: Trecho retirado do ‘Capricho brasileiro’ de Hamilton de Holanda.

Arpejos de Si bemol menor na primeira inversão (baixo na 3ª) (retângulo azul) e Sol Maior na segunda inversão (baixo na 5ª) (retângulo laranja).

39 $C7_{sus}(b9)$ $B^b m/D^b$

43 G/D D° A^b/E^b A^b/E^b

47 $C7_{sus}(b9)$ F E^b

Detailed description: This musical score consists of three staves in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first staff (measures 39-42) features a $C7_{sus}(b9)$ chord and a $B^b m/D^b$ chord. The $B^b m/D^b$ arpeggio is highlighted with a blue box. The second staff (measures 43-46) features G/D and D° chords. The G/D arpeggio is highlighted with an orange box. The third staff (measures 47-50) features $C7_{sus}(b9)$, F , and E^b chords.

Exemplo 202: Trecho retirado do ‘Capricho de índio’ de Hamilton de Holanda.

Trecho com o arpejo de Sol Maior no estado fundamental e na segunda inversão (baixo na 5ª) (retângulo azul) e arpejo de Do Maior na primeira inversão (retângulo laranja).

33 G C/E G/D C/E G C/E G/D C/E

Detailed description: This musical score shows a sequence of arpeggios in a key with one sharp (F# major or D minor). The chords are G, C/E, G/D, C/E, G, C/E, G/D, and C/E. The G and C/E arpeggios are highlighted with blue boxes, and the G/D and C/E arpeggios are highlighted with orange boxes.

Exemplo 203: Exemplo de arpejos na peça ‘Capricho de chocolate’ de Hamilton de Holanda.

Trecho musical tocado arpejado em semicolcheias com notas antecipadas. No exemplo destacado em azul, as notas fa# e do são tocadas antes do primeiro tempo do compasso ($F\#m7(b5)$) e no exemplo em laranja, o si e o re# são tocados antes do segundo tempo do compasso ($B7(b9)$).

$\text{♩} = 103$ $E m$ $B/D^\#$ $E m/D$ $F\#m7(b5)$ $B7(b9)$

Detailed description: This musical score is in 2/4 time with a tempo of 103. It shows a sequence of chords: $E m$, $B/D^\#$, $E m/D$, $F\#m7(b5)$, and $B7(b9)$. The $F\#m7(b5)$ and $B7(b9)$ arpeggios are highlighted with blue and orange boxes, respectively, to show anticipations.

Exemplo 204: Exemplo de arpejos no ‘Capricho de Donga’ de Hamilton de Holanda.

Trecho com os arpejos tocados em colcheias e no estado fundamental com exceção do compasso 7 que está na primeira inversão.

Exemplo 205: Exemplo de arpejos no ‘Capricho do Carmo’ de Hamilton de Holanda.

3.2 DUO STYLE

O *Duo Style* não foi uma técnica desenvolvida e concebida por um músico específico, mas era uma tendência, um braço da tradição francesa, pois o violino já se utilizava desta técnica, mas tocado com o arco.

Foi muito estudado e explorado por Giuseppe Pettine (1876-1966), italiano residente nos Estados Unidos que com seu método de bandolim em 1896 ficou conhecido nacionalmente como professor da técnica italiana do bandolim. Talento professor, lançou 6 volumes do livro *Tutor de bandolim* e criou uma escola de bandolinistas americanos como William Place Jr. (1889 - 1959), que ficou conhecido como ‘O Maior Virtuoso do Bandolim das Américas’ e também Alfonso Balasone (Albert Bellson, 1897 - 1977).

A técnica chamada de *Duo Style* no bandolim representa uma variedade de estilos e técnicas desenvolvidos entre o final do século XIX e início do século XX, por bandolinistas imigrantes italianos nos Estados Unidos (ADELSTEIN, 1901; SPARKS, 1995). A ideia básica é que um único bandolinista crie a impressão de um dueto. Isso geralmente significa tocar a melodia em tremolo e o acompanhamento em palhetadas únicas. Existem variações desta técnica como por exemplo, tocar a melodia em tremolo e o acompanhamento em pizzicato com a mão esquerda; fazer a melodia soando abaixo do acompanhamento; utilizar harmônicos para a melodia e o acompanhamento em tremolo, dentre outras variações que às

As tercinas indicadas pelo retângulo azul prolongam o som da linha melódica indicada pela seta. As semínimas (seta verde) são tocadas em staccato.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with several triplets. Two blue rectangles highlight specific triplet groups. An orange arrow points to a note in the first triplet, and a green arrow points to a staccato eighth note. Chords D, Asus7(9), and A7 are indicated above the staff. The second staff also has a treble clef and one sharp key signature. It features a bass line with triplets and staccato notes. Chords D, F#m/C#, C, and F#7 are indicated above the staff.

Exemplo 207: Trecho da ‘Canção da despedida’ de Geraldo Azevedo e Geraldo Vandré. Arranjo: o Autor.

As setas indicam os locais que as tercinas tem a função de prolongar a duração da nota da melodia e soar o efeito de um tremolo. Os blocos harmônicos e demais notas são tocadas em staccato.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with triplets and staccato notes. Chords Bm and A#° are indicated above the staff. Orange arrows point to notes in the triplets. The second staff also has a treble clef and one sharp key signature. It features a bass line with triplets and staccato notes. Chords Am6 and D7 are indicated above the staff. The third staff has a treble clef and one sharp key signature. It features a bass line with triplets and staccato notes. Chord E7 is indicated above the staff.

Exemplo 208: Trecho da música ‘Insensatez’ de Tom Jobim. Arranjo: o Autor.

Exemplo de uso do tremolo na linha melódica (retângulo azul) e do stacatto nos blocos harmônicos e nas notas da segunda inferior (retângulo laranja).

The image shows two staves of music in G minor. The first staff features a melodic line with a blue box highlighting a tremolo section over Am7(b5) and D7(b13) chords, and an orange box highlighting staccato chords Gm7 and Gm/F. The second staff shows staccato chords Em7(b5), A7(b5), and Dm7.

Exemplo 209: Trecho da música ‘O bem do mar’ de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor.

O mesmo arranjo do exemplo acima, mas com quiálteras de seis notas na voz superior. A voz inferior mantém os blocos harmônicos e as notas em stacatto fazendo parecer a performance de dois bandolins tocados simultaneamente.

The image shows three staves of music in G minor. The first staff features a melodic line with six-note tremolos (marked with '6') over Am7(b5) and D7(b13) chords, with an orange arrow pointing to the first tremolo. The second staff shows six-note tremolos over Gm7 and Gm/F chords. The third staff shows six-note tremolos over Em7(b5), A7(b5), and Dm7 chords.

Exemplo 210: Trecho da música ‘O bem do mar’ de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor.

Exemplo de tremolo e staccato tocados com semicolcheias. No início do trecho o autor indica a direção da palhetada.

Example 211 musical notation showing three staves of music. The first staff starts with a D_m chord and an orange arrow pointing to the first note. The second staff has $A7(9)$ and $A7$ chords. The third staff has an $E7M$ chord. The music consists of tremolo and staccato eighth notes.

Exemplo 211: Trecho retirado do Estudo N°4 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

Exemplo do efeito de tremolo e staccato tocado em semicolcheias. A primeira semicolcheia de cada tempo (seta azul) soa como o baixo ou a nota do acompanhamento, enquanto as três semicolcheias seguintes (seta laranja) fazem o caminho melódico com o efeito de um som contínuo.

Example 212 musical notation showing three staves of music. The first staff has chords G_m , $Cm6/G$, $D7(b9)/G$, and $Gm7M$. The second staff has $Gm5(\#5)$, A° , $D7/F\#$, and $Gm11$. The third staff has Gm/F , $Eb7M$, $Dm7$, and $Cm7$. A blue arrow points to the first note of the first staff, and an orange arrow points to the first note of the second staff. The music consists of tremolo and staccato eighth notes.

Exemplo 212: Trecho retirado do ‘Capricho do norte’ de Hamilton de Holanda.

3.3 BLOCO HARMÔNICO

A nomenclatura ‘Bloco Harmônico’ foi selecionada com base em dois trabalhos acadêmicos. O primeiro é a dissertação de mestrado do Fernando Duarte no item “Questões harmônicas” quando fala do impulso técnico do bandolim na virada do século XIX para o XX.

“(…) consolidam-se as técnicas de *duo style* (...) e o uso de *scordatura* (...) além do desenvolvimento do uso de blocos harmônicos e a inserção de virtuosísticos arpejos que possibilitam que o bandolim se faça compreender harmonicamente com eficiência, mesmo sem instrumentos acompanhadores” (DUARTE, 2016, p.30).

O segundo, é a dissertação do Eduardo Pereira da Costa: O bandolim contemporâneo de Hamilton de Holanda: Recursos técnicos para o bandolim de 10 cordas solo. Nela, o autor apresenta exemplos de melodias acompanhadas de acordes e nomeia com a expressão “bloco harmônico” as notas apresentadas e tocadas simultaneamente na vertical.

Em um primeiro momento, inicia uma frase “No caso de preenchimento do bloco harmônico com poucas notas(…)” e no momento de exemplificar escreve: “Abaixo vemos alguns exemplos de melodia com bloco harmônico nas três composições de HH” (COSTA, 2023, p.114).

Exemplo de bloco harmônico em um trecho do choro ‘Aos sons dos violões’ de Jacob do Bandolim. O trecho apresenta duas ou três notas tocadas simultaneamente, mas o acorde é apresentado em cada tempo como tríades e tétrades no estado fundamental ou em alguma das inversões.



Exemplo 213: Trecho retirado do ‘Caderno de Composições de Jacob do Bandolim’ Volume 1, página 16.

Exemplo de bloco harmônico em um trecho do choro ‘Na varando do seu Alfredo’ de Cristiano Nascimento. O trecho apresenta a formação do acorde no primeiro tempo (seta azul), seguido de seu arpejo (seta laranja) e no terceiro compasso outros blocos de acorde no primeiro tempo (seta verde).

Exemplo 214: Trecho retirado do livro ‘10 Obras para Bandolim’ de Cristiano Nascimento, página 12.

Exemplo de bloco harmônico em um trecho do choro ‘Amigo Bandolim’ do Cristóvão Bastos. O trecho apresenta os acordes na cabeça do tempo de cada compasso com exceção do segundo tempo do segundo compasso.

Exemplo 215: Trecho retirado da partitura ‘Amigo Bandolim’.

Exemplo de bloco harmônico em um trecho do choro ‘Lua Branca’ de Chiquinha Gonzaga. O trecho apresenta os acordes na cabeça do tempo de cada compasso.

Exemplo 216: Trecho retirado do livro ‘12 peças para bandolim solo’ de Fernando Duarte, página 22.

O trecho todo é tocado com bloco harmônico.

Moderato
sempre arpeggiando

Mandolin

Exemplo 217: Trecho retirado da peça *Après de Bériot* de Victor Kioulaphides.

Exemplo de bloco harmônico tocado em colcheia, semínima, semínima pontuada e mínima. Aparecem no tempo 1 do compasso, tempo 2 e no contratempo do tempo 2.

Senza misura, circa ♩ = 60

Mandolin

Exemplo 218: Trecho retirado da peça *Variations on a Basque Melody* de Victor Kioulaphides

Blocos harmônicos tocados no primeiro tempo do compasso.

Exemplo 219: Trecho retirado da peça *Valse Isabel* do método *The complete mandolinist* de Marilyn Mair, página 190.

Exemplo de bloco harmônico tocado em colcheias entre duas semicolcheias no tempo 1 e 2 do compasso.

Exemplo 220: Exemplo de bloco harmônico no samba 'A flor e o Espinho' de Nelson Cavaquinho. Arranjo: o Autor

O arranjo com trechos de notas duplas e bloco harmônico.

Exemplo 221: Trecho do samba 'A Rita' de Chico Buarque. Arranjo: o Autor

Exemplo de bloco harmônico utilizado na última colcheia dos compassos indicados.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is labeled 'D7' and the second 'G7'. Four specific harmonic blocks are highlighted with orange boxes: the final half-note chord of the first measure, the final quarter-note chord of the second measure, the final quarter-note chord of the third measure, and the final quarter-note chord of the fourth measure.

Exemplo 222: Exemplo de notas duplas e bloco harmônico no baião ‘Baião’ de Luiz Gonzaga. Arranjo: o Autor

Exemplo de bloco harmônico tocado no primeiro tempo do compasso (retângulo azul), no segundo tempo (retângulo laranja) e na última semicolcheia do segundo tempo como antecipação do próximo acorde (retângulo verde).

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff has chords Gm7, A7, Dm, and Dm/C. The second staff has chords E7/B, Eb/Bb, A7, Dm7, and Eb7(9). Harmonic blocks are highlighted with colored boxes: blue boxes around the first and second chords of the first staff; orange boxes around the first and second chords of the second staff; and green boxes around the first and last chords of the second staff.

Exemplo 223: Trecho da música ‘Chega de saudades’ de Tom Jobim. Arranjo: o Autor.

O trecho termina a melodia com as notas la#, la e sol e estão sustentadas pelos acordes Fa# Maior com sétima, Fa Maior com sétima e Sol Maior, conforme indicado abaixo.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows a melodic line. The second staff shows a harmonic accompaniment. A final harmonic block, consisting of three chords (Fa# Major with seventh, Fa Major with seventh, and Sol Major), is highlighted with an orange box.

Exemplo 224: Trecho retirado da peça ‘Disparada’ de Geraldo Vandré. Arranjo: o Autor

Bloco harmônico na cabeça do tempo (retângulo azul) e bloco harmônico antecipado (retângulo laranja).

Exemplo 225: Trecho retirado da peça ‘Feira de Mangaio’ de Sivuca. Arranjo: o Autor

Bloco harmônico acompanha a linha melódica do trecho musical destacado.

Exemplo 226: Trecho da música ‘Insensatez’ de Tom Jobim. Arranjo: o Autor

Bloco harmônico acompanha a linha melódica (retângulo azul) e faz a levada (retângulo laranja) com células rítmicas características da marchinha de carnaval (colcheia pontuada, colcheia e semicolcheia).

Exemplo 227: Exemplo de bloco harmônico na música ‘O abre alas’ de Chiquinha Gonzaga. Arranjo: o Autor

Exemplo de bloco harmônico (notas si, re e la no retângulo azul) e nota dupla (sib e mi no retângulo laranja).

Exemplo 228: Trecho da música ‘Ole olá’ de Chico Buarque. Arranjo: o Autor

Exemplo de bloco harmônico no primeiro tempo do compasso (retângulo azul) e na segunda colcheia do segundo tempo antecipando o próximo compasso (retângulo laranja).

The image shows two staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff has three measures. The first measure has a blue box around the G chord. The second measure has a blue box around the C#7 chord. The third measure has an orange box around the F#m(b5) chord. The second staff has five measures. The first measure has a blue box around the B7 chord. The second measure has the Em7 chord. The third measure has a blue box around the Gm6 chord. The fourth measure has an orange box around the A7 and D chords. The fifth measure has the D7 chord.

Exemplo 229: Trecho do baião ‘Qui nem Jiló’ de Luiz Gonzaga. Arranjo: o Autor

Bloco harmônico de Mi Maior com sétima na 2ª inversão (baixo na 5ª).

The image shows two staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff has four measures with chords A7M, A#°, Bm7, and E7(9). The second staff has four measures with chords Bm7, E7(9) (circled in blue), A7M, and A6.

Exemplo 230: Trecho da música ‘Rosa Morena’ de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor

Exemplo de bloco harmônico no primeiro tempo do compasso (retângulo azul) e no segundo (retângulo laranja).

Exemplo 231: Exemplo de bloco harmônico na música ‘Samba lelê’ de Domínio público. Arranjo: o Autor

O bloco harmônico marcado faz a marcação da levada no trecho sem melodia.

Exemplo 232: Exemplo de bloco harmônico no samba ‘Diz que fui por aí’ de Zé Ketí. Arranjo: o Autor

O trecho destacado é do acorde de Mi menor com a nota fa# (nona) na melodia.

Exemplo 233: Exemplo de bloco harmônico na valsa ‘Se ela perguntar’ de Dilermando Reis. Arranjo: o Autor

Arranjo com notas duplas e bloco harmônico.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a melody with two orange boxes highlighting double notes (dyads). The second staff shows a harmonic accompaniment with two orange boxes highlighting blocks of chords. The third staff continues the melody with three orange boxes highlighting double notes and harmonic blocks.

Exemplo 234: Exemplo de bloco harmônico e notas duplas na canção ‘Se esta rua’ de Domínio Público.

Arranjo: o Autor

Exemplo de bloco harmônico com as notas complementares na ponta do acorde.

The image shows a single staff of musical notation in 7/4 time. It features a harmonic block with several chords: Am7(9), A7, Dm7(11), Bm7(b5), E7(b13), and E7. Orange arrows point to the top notes of the Am7(9), Dm7(11), and E7(b13) chords. Fingerings are indicated by numbers 1, 4, and 2. A tempo marking of ♩=50 is present at the beginning.

Exemplo 235: Exemplo de bloco harmônico no Estudo N°1 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

Arranjo construído com o objetivo didático de iniciação à prática do bandolim solo. Percebe-se blocos harmônicos em mínima pontuada, mínima e semínima.

Fascinação

Marchetti / Feraudy

Bandolim

The musical score for 'Fascinação' is written for bandolim. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic line in the bass clef. The harmonic line consists of chords: G-B, C-E, F-A, and G-B. The second system also shows a melodic line and a harmonic line. The harmonic line consists of chords: G-B, C-E, F-A, and G-B. The melodic line in the second system features dotted eighth notes.

Exemplo 236: Exemplo de bloco harmônico na música Fascinação retirada do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 6.

O próximo exemplo segue com o mesmo objetivo didático e apresenta os blocos harmônicos em mínimas pontuadas, mínimas e semínimas pontuadas.

Noturno

Frederic Chopin

Bandolim

The image shows two systems of musical notation for a bandolim. The first system is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a treble clef staff with a melodic line and a guitar-style staff with fret numbers (0, 5, 3, 5, 5) and string indicators (T, B). The second system is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It also features a treble clef staff with a melodic line and a guitar-style staff with fret numbers (0, 1, 0, 6, 0, 5, 0, 3, 1, 0) and string indicators (T, B).

Exemplo 237: Exemplo de bloco harmônico na música Noturno, retirada do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 8.

Blocos harmônicos no primeiro tempo de cada compasso.

Minueto em Sol maior

J. S. Bach

Bandolim

The image shows two systems of musical notation for a bandolim. Both systems are in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system has a treble clef and a guitar-style staff with fret numbers (5, 0, 2, 3, 5, 5, 5, 0, 3, 0, 2, 3, 0, 5, 5) and string indicators (T, B). The second system has a treble clef and a guitar-style staff with fret numbers (3, 5, 3, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 5, 4, 5, 0, 2, 5, 2, 0, 0, 5, 4, 2) and string indicators (T, B).

Exemplo 238: Exemplo de bloco harmônico na música Minueto em Sol maior, retirada do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 10.

Blocos harmônicos tocados em colcheias no estado fundamental e nas inversões indicadas pela cifra acima do acorde.

The musical score for Example 239 consists of three staves of music in a single system. The first staff starts at measure 10 and includes chords: A m, D m, F/A, D m, A^b/E^b, E^b, B m/D, B^b/D, G m6/D, and D m7M. The second staff starts at measure 13 and includes chords: D m7M, B^b°, and B^b°. The third staff starts at measure 16 and includes chords: F m, D m, F m, D m, B^b m/D^b, B^b/D, E^b7M, B/C, A/C, G[#] m/C, G/C, and C7. The music features eighth-note patterns with various articulations like accents and slurs.

Exemplo 239: Exemplo de bloco harmônico no ‘Capricho do oriente’ de Hamilton de Holanda.

3.4 FRASE DE LIGAÇÃO – BAIXARIA

No trecho abaixo é possível observar uma voz que faz a melodia da música, enquanto a outra caminha pelas notas mais graves em graus conjuntos (retângulo azul) e em frases de ligação até a nota desejada (retângulo laranja).

The musical score for Example 240 shows two staves of music. The first staff starts at measure 51 and features a blue box around a group of notes with the marking 'sul te'. The second staff starts at measure 56 and features an orange box around a group of notes with the marking 'sul Sol'. Other markings include 'sfz espr.' and 'sul Sol'.

Exemplo 240: Retirado da peça *Variations on a Basque Melody* de Victor Kioulaphides, página 2.

No trecho destacado após tocar o sol, o autor faz uma cromática descendente de do até o la do próximo compasso.



Exemplo 241: Trecho retirado da peça *El malecón* de Victor Kioulaphides, página 3.

No primeiro exemplo de frase de ligação, o trecho inicia na nota mi até chegar no do# (retângulo azul). Na sequência, o autor parte de re até o sol (corda solta) e chega no fa bequadro (seta laranja) fazendo um cromatismo de sol, solb e fa (retângulo laranja). O trecho destacado em verde começa na nota 'do' e chega em sol# por grau conjunto.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 18 with a dynamic marking of *mf*. It contains several phrases: a blue box highlights a phrase from E4 to D#4; an orange box highlights a phrase from D4 to F4; and another orange box highlights a chromatic phrase from G4 to F4. The second staff starts at measure 22 with a dynamic marking of *p* and an orange arrow pointing to the first note. It contains a green box highlighting a phrase from D4 to G#4, and a dynamic marking of *f* at the end.

Exemplo 242: Trecho retirado do livro '10 obras para bandolim' da peça 'A bandinha do pai João' de Cristiano Nascimento, página 5.

O final da introdução destaca uma frase de ligação geralmente feita pelo violão de 6 ou 7 cordas como preparação para o início da melodia no compasso seguinte.

Chords: Gm7, A7, Dm, Dm/C, E7/B, Eb/Bb, A7, Dm7, Eb7(9)

The musical notation shows a sequence of chords and a melodic line. The final measure of the sequence is highlighted with an orange box, indicating a linking phrase.

Exemplo 243: Trecho da música ‘Chega de saudades’ de Tom Jobim. Arranjo: o Autor.

Exemplos de frase de ligação em graus conjuntos (retângulo azul) e cromatismo (retângulo laranja).

The musical notation shows a sequence of measures with various linking phrases highlighted. Blue boxes indicate phrases with conjunct degrees, and orange boxes indicate phrases with chromaticism. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. A *simile* marking is present in measure 15.

Exemplo 244: Trecho retirado do livro ‘10 obras para bandolim’ da peça ‘Na varanda do seu Alfredo’ de Cristiano Nascimento, página 12

Exemplo de frase de ligação que a nota chega antecipada cromaticamente do fa até o mi b.



Exemplo 248: Exemplo de frase de ligação no ‘baixo’ no samba ‘Juízo Final’ de Nelson Cavaquinho. Arranjo: o Autor.

Exemplo de frase de ligação com a utilização do arpejo de Re Maior com sétima nos dois últimos compassos do trecho.

Exemplo 249: Exemplo de frase de ligação no baião ‘Qui nem Jiló’ de Luiz Gonzaga. Arranjo: o Autor

Exemplo de frase de ligação arpejada (retângulo azul) com as notas do acorde de Si menor com sétima e Mi Maior com sétima e nona. No segundo exemplo, a frase inicia com o arpejo e finaliza em grau conjunto descendente. (retângulo laranja)

Exemplo 250: Exemplo de frase de ligação na música ‘Rosa Morena’ de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor

Exemplo de frase de ligação com cromatismo (retângulo azul) e arpejada (retângulo laranja). No terceiro exemplo a frase inicia com arpejo, sobe em grau conjunto e termina cromaticamente no fa# (retângulo verde). O último exemplo, o início é arpejado e termina de modo cromático (retângulo vermelho).

D7M D6 C#m7(b5) F#7

Bm7 Am7 D7

Exemplo 251: Exemplo de frase de ligação no samba ‘Diz que fui por aí’ de Zé Ketí. Arranjo: o Autor

Exemplo de uma pequena frase de finalização do trecho.

Exemplo 252: Exemplo de frase de ligação na canção ‘Se esta rua’ de Domínio Público. Arranjo: o Autor

Frase com uso do cromatismo no primeiro tempo para chegar na nota do (retângulo azul) e notas dos acordes correspondentes para chegar no próximo compasso (retângulo laranja).

Exemplo 253: Retirado do Estudo N°1 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

Nos três exemplos, a frase desce em grau conjunto e chega na nota desejada por semitom. No retângulo azul chega na 1ª inversão de Mi Maior com sétima, no laranja na 2ª inversão do Mi menor com sétima e a quinta diminuta e no verde na 1ª inversão do Sol Maior com sétima.

Exemplo 254: Exemplo de frase de ligação no Estudo N°3 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

No trecho destacado o ‘baixo’ chega no do# (1ª inversão de La Maior com sétima) de modo cromático.

Exemplo 255: Exemplo de frase de ligação no Estudo N°6 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

3.5 ORNAMENTOS

Exemplos de apojetura dupla (seta azul), breves (seta laranja), mordente (seta verde) e apojetura tripla (seta vermelha).

Allegretto grazioso ($\text{♩} = \text{c. } 90$)

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, 3/4 time. The tempo is *Allegretto grazioso* with a quarter note equal to approximately 90 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 23: *mf* *leggero*, *sul La*. A blue arrow points to a double grace note.
- Staff 26: *mf*. An orange arrow points to a breve.
- Staff 28: *f*. A green arrow points to a mordent.
- Staff 30: *gliss.*, *pesante*. A red arrow points to a triple grace note.
- Staff 32: *gliss.*, *mf* *leggero*, *sul Re*.
- Staff 34: *mp*, *sul La*.
- Staff 37: *mf*, *sul La*, *sul Re*.
- Staff 39: *f*, *rall.*. A red arrow points to a triple grace note.

Exemplo 256: Trecho retirado da peça *Balkonies* de Victor Kioulaphides.

Exemplos de apojetura dupla (seta azul) e simples (seta laranja).

35 Bm Bm/D C#m7(b5) F#7 Bm Bm/D
 41 C#m7(b5) F#7 Bm G#° F#m E7
 47 A C#7/G# F#m A7/E D6

The image shows three staves of musical notation in G major. The first staff (measures 35-40) has a blue arrow pointing to a double grace note on the first measure and an orange arrow pointing to a single grace note on the fourth measure. The second staff (measures 41-46) continues the melody. The third staff (measures 47-52) shows further chord changes and grace notes.

Exemplo 257: Trecho retirado da peça 'Feia' de Jacob do Bandolim.

Exemplos de apojetura breve.

33 F A7 Dm
 38 Cm7 F7 Bb/D
 42 Bbm6/Db F/C Dm Dm/C G7/B G7
 47 C/Bb Bbm6/Db C7 F F/A
 51 A7/C# A7 Dm
 55 Cm7 F7 Bb/D Bbm6/Db
 59 F/C A7 D7/F# G7 Bbm6/Db C7

The image shows seven staves of musical notation in F major. Each staff contains a sequence of chords and grace notes. The notation includes various chord types such as triads, dyads, and complex chords with slash notation (e.g., Bbm6/Db, F/C, Dm/C, G7/B, A7/C#). Grace notes are indicated by a 'y' symbol above the notes.

Exemplo 258: Trecho retirado da peça 'Vibrações' de Jacob do Bandolim

Exemplo de apoiatura breve.

Chords: G, G#° 5/8, D7/A, D7/F#, G6, G6, Em7, Am7, E°, G, G/B, G#°, D7/A, D7/F#, G6, G6, A7(9), D7, D7/F#, G6, G6, G#°.

Exemplo 259: Trecho retirado da peça ‘Estação Carioca’ do método *The complete mandolinist* de Marilyn Mair, página 90.

Exemplo de apoiatura breve e mordente.

Chords: D, F#m7.

Exemplo 260: Trecho retirado da peça ‘Eu só quero um xodó’ de Dominginhos. Arranjo: o Autor

Exemplo de apoiatura simples.

Chords: D7/F#, Em7, C7(9), B7(b9), Em7.

Exemplo 261: Exemplo de apoiatura simples na música ‘Ole olá’ de Chico Buarque. Arranjo: o Autor

Exemplo de apoiatura dupla.

Exemplo 262: Exemplo de apoiatura na valsa ‘Se ela perguntar’ de Dilermando Reis. Arranjo: o Autor

Exemplo de apoiatura simples.



Exemplo 263: Exemplo de apoiatura no choro ‘Três estrelinhas’ de Anacleto de Medeiros. Arranjo: o Autor

Exemplo de mordentes.

Exemplo 264: Retirado do ‘Capricho da hora’ de Hamilton de Holanda.

3.6 BAIXO PEDAL

Exemplo de baixo pedal com a nota sol (corda solta).

Exemplo 265: Trecho retirado da peça *Étude Bleue* do método *The complete mandolinist* de Marilyn Mair, página 17.

Exemplo de baixo pedal com a nota re (corda solta).

Exemplo 266: Trecho retirado da peça *Difecências* de Victor Kioulaphides, página 4

Exemplo do uso da nota sol (corda solta) nos espaços vazios entre a linha melódica, caracterizando o baixo pedal.

Exemplo 267: Trecho retirado da peça 'Disparada' de Geraldo Vandré. Arranjo: o Autor

Trecho curto com a repetição da nota sol em quatro colcheias (terceira corda, quinta casa).

Exemplo 268: Exemplo de baixo pedal em um breve trecho da canção ‘Se esta rua’ de Domínio Público.

Arranjo: o Autor

Exemplo de baixo pedal com a nota re (corda solta).

Exemplo 269: Exemplo de baixo pedal na música ‘Um tom para Jobim’ Sivuca. Arranjo: o Autor

Exemplo de baixo pedal com a nota sol (corda solta).

Exemplo 270: Exemplo de baixo pedal no Estudo nº9 do livro ‘Dez estudos para bandolim solo’ de Daniel Migliavacca.

Exemplo de baixo pedal com a nota ‘do’ (corda solta) no bandolim de 10 cordas.

Exemplo 271: Exemplo de baixo pedal na peça ‘Capricho brasileiro’ de Hamilton de Holanda.

Uso da nota re (corda solta) em alguns trechos indicados.

Exemplo 272: Exemplo de baixo pedal com a corda Re solta, no ‘Capricho brasileiro’ de Hamilton de Holanda.

3.7 OITAVAS

Exemplo do choro de Honorino Lopes com a melodia em oitavas.

Exemplo 273: Trecho retirado do acervo da Casa do choro.

Exemplo de oitavas utilizadas por Jacob do Bandolim nos últimos quatro compassos da parte B do choro Doce de Coco.



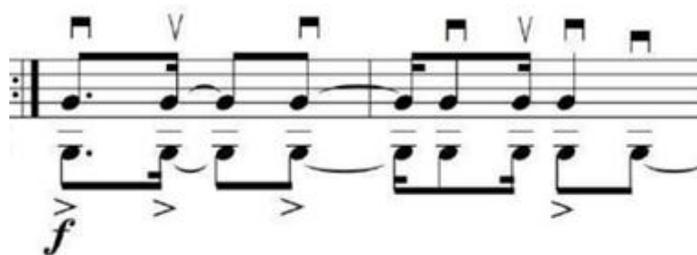
Exemplo 274: Trecho transcrito do álbum 'In memoriam: Jacob do Bandolim'. Arranjo: o Autor.

Exemplo de linha melódica tocada em oitavas.



Exemplo 275: Retirado da marchinha 'Jardineira'. Arranjo: o Autor.

Exemplo de trecho com a corda solta sol e a corda presa uma oitava acima.



Exemplo 276: Retirado do Estudo N°9 do livro 'Dez Estudos para bandolim solo' de Daniel Migliavacca.

Exemplo de oitavas na introdução de Brejeiro. As semicolcheias são tocadas em oitavas com a nota re.

Brejeiro

Ernesto Nazareth

bandolim

The image shows a musical score for the piece 'Brejeiro' by Ernesto Nazareth, specifically for the bandolim (mandolin). The score is written in 2/4 time and G major. The first two measures of the melody are circled in orange, highlighting the semicolcheias (half notes) which are played in octaves. Below the staff is a tablature for the bandolim, showing the fret numbers for each string (T, B, A, B) across four measures. The first two measures correspond to the circled notes in the melody.

Exemplo 277: Retirado do livro '12 peças para bandolim solo' de Fernando Duarte, página 30.

3.8 PALHETADA

O estudo da mão direita, a direção da palheta e as combinações possíveis de atacar as cordas do bandolim foram tópicos apontados como fundamentais para a execução do bandolim solo. Diferente do violão, o bandolinista utiliza a palheta e não os dedos e deve ter o conhecimento técnico necessário para tocar uma melodia acompanhada em suas formas diversas (*Duo Style*, Arpejos, Bloco Harmônico, etc).

Para o aprofundamento do estudo da palhetada, consultar a dissertação de mestrado de Vitor Casagrande: Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada.

No exemplo abaixo o autor propõe que cada variação seja feita com a palheta alternada, iniciando ora para baixo ora para cima. A partir do domínio inicial do exercício conforme escrito na partitura, o praticante pode executar o mesmo trecho com duas, três e quatro palhetadas para cada nota, seguindo sempre com a palheta alternada e com o início para baixo e depois para cima.

Cordas soltas

1º Pedal



Exemplo 278: Exercícios de palhetadas com cordas soltas.

Além do exercício de cordas soltas, Vitor Casagrande apresenta em seu caderno brasileiro para bandolim uma gama de exercícios para a mão direita a partir do estudo das escalas, arpejos, martelo, cromatismos, palhetada “percussiva”, tercinas, frevo, *duo style*, tremolo e sincronização.

3.9 LEVADAS

O recurso técnico da levada, pode ser utilizado como preenchimento de espaços entre a duração de uma nota melódica para outra, podendo variar conforme o gênero da música tocada.

Daniel Migliavacca exemplifica alguns recursos e possibilidades de se tocar o choro Receita de samba do Jacob do Bandolim de modo solo:

“Neste tipo de música acho que você pode atacar o acorde, tem um espaço grande, você pode encaixar uma levada”.

Para maior aprofundamento na utilização de levada no bandolim, consultar a dissertação de mestrado do Marcus Garret: Guia prático de levadas no bandolim.

Os trechos marcados abaixo, indicam o uso de bloco harmônico tocados com células rítmicas correspondentes ao gênero da música tratada, e tem a finalidade de criar o efeito rítmico e harmônico nos espaços em que não há melodia ou que a melodia tem uma duração maior.

C7M(6)
 Em B7(b9)
 Em7 A7 Dm7(9) G7(13)

Exemplo 279: Trecho da música ‘A Felicidade’ de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Arranjo: o Autor.

Exemplo de levada na música ‘Feitiço da Vila’ de Noel Rosa e Vadico. A célula rítmica e o acorde de Mi Maior com sétima preenchem o compasso com ritmo e harmonia.

Intro
 6
 10 A

Exemplo 280: Trecho da música ‘Feitiço da Vila’ de Noel Rosa e Vadico. Arranjo: o Autor.

Exemplo de levada na música ‘Juízo Final’ de Nelson Cavaquinho. A célula rítmica como o acorde de Mi Maior com sétima preenche o compasso com ritmo e harmonia.

Dm Eb

Exemplo 281: Trecho da música ‘Juízo Final’ de Nelson Cavaquinho. Arranjo: o Autor.

Exemplo de levada na música ‘Maracangalha’ de Dorival Caymmi. A célula rítmica com os acordes de Sol Maior com sétima e Fa Maior preenchem o compasso com ritmo e harmonia.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, one flat key signature, and 2/4 time. It contains a melodic line: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above the first two notes is an 'F' chord symbol, and above the last two notes is a 'G7' chord symbol. The G7 chord is circled in orange. The bottom staff is in bass clef and shows a harmonic accompaniment. It starts with a 'C7' chord symbol, followed by a series of chords: F, F, F, F, F, F, F, F. The last four chords are circled in orange.

Exemplo 282: Retirado da música ‘Maracangalha’ de Dorival Caymmi. Arranjo: o Autor

Exemplo de levada com a utilização do bloco harmônico e a célula rítmica característica da marchinha de carnaval (colcheia pontuada, semicolcheia e colcheias) conforme indicado abaixo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, one flat key signature, and 4/4 time. It contains a melodic line: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above the first two notes is an 'F' chord symbol, and above the last two notes is a 'G7' chord symbol. The G7 chord is circled in orange. The bottom staff is in bass clef and shows a harmonic accompaniment. It starts with a 'C7' chord symbol, followed by a series of chords: F, F, F, F, F, F, F, F. The last four chords are circled in orange.

Exemplo 283: Trecho da música ‘O abre alas’ de Chiquinha Gonzaga. Arranjo: o Autor

O compasso indicado faz a levada em ritmo ternário da música com o acorde de La menor.



Exemplo 284: Trecho da valsa ‘Se ela perguntar’ de Dilermando Reis. Arranjo: o Autor

Exemplo de levada no ‘Capricho de Raphael’. O autor usa a mesma célula rítmica com a configuração de uma mesma levada e acordes no campo de Re menor.

Exemplo 285: Trecho do ‘Capricho de Raphael’ de Hamilton de Holanda.

Exemplo de levada no ‘Capricho de Espanha’ nos compassos 40,41,44 e 45.

Exemplo 286: Trecho ‘Capricho de Espanha’ de Hamilton de Holanda nos compassos 40,41,44 e 45.

3.10 HARMÔNICOS

Os harmônicos foram citados por Jorge Cardoso como recurso possível de ser explorado durante a performance do bandolim solo. Encontramos também em métodos a explicação conceitual dos tipos e exemplos.

O trecho mostra alguns exemplos de harmônicos, os locais que são tocados e como soa.

84. Allegretto.
p.

Exemplo 287: Retirado do método *L'Art de la mandoline* de Silvio Ranieri, p.69.

Exemplo de harmônicos naturais.

Exemplo 288: Trecho do schottisch 'Implorando' de Anacleto de Medeiros. Arranjo: o Autor.

Exemplo de harmônico natural.

♩ = 103

Exemplo 289: Trecho do 'Capricho de Santa Cecília' de Hamilton de Holanda.

3.11 IMPROVISACÃO

O recurso da improvisação foi mencionado como uma etapa em que o músico já apresenta amplo domínio técnico do instrumento, melódico e harmônico, de modo que durante a execução do repertório é possível criar e testar caminhos de melodia acompanhada sem um prévio arranjo.

Paulo Sá comenta a importância de uma prática diária até atingir um domínio em harmonizar as melodias de forma espontânea. Esta seria uma forma de abordar o instrumento sempre pensando na melodia acompanhada, podendo variar as técnicas, a parte rítmica, fazer rearmonização.

Percebe-se principalmente bandolinistas de 10 cordas tocando desta forma, ou seja, buscam uma condução de baixos, arpejos, blocos harmônicos e formas de conduzir a melodia com a harmonia.

No bandolim de 8 cordas, Daniel Migliavacca fala sobre sua performance de bandolim solo como uma prática diária e natural, no sentido que não dissocia a melodia da harmonia, e sempre que toca ou cria arranjos, inclui as técnicas que possibilitam um resultado rítmico, melódico e harmônico simultaneamente.

Elias Barbosa também apresenta esta característica de criação de arranjos e de improvisação durante a performance no bandolim de 8 cordas. Durante sua explicação deixa claro que a partir do conhecimento melódico e harmônico que possui da peça, abre-se a possibilidade de a cada atuação buscar variações e novos caminhos de interpretação a partir do sentido musical que deseja expressar.

3.12 TÉCNICAS ESTENDIDAS

A utilização de técnicas estendidas foi um recurso citado por Jorge Cardoso e Fernando Duarte na entrevista.

Este recurso consiste em explorar no instrumento sons percussivos ou extraído a partir de palhetadas e/ou tremolos, a partir de padrões não usuais no repertório tradicional do bandolim. Para maior esclarecimento e entendimento histórico consultar a dissertação de mestrado “O bandolim hoje: questões interpretativas e notacionais” do Fernando Duarte, que aborda alguns aspectos mais atuais e descreve o termo assim como aspectos de notação e um contexto histórico do percurso do bandolim até a atualidade. Aborda exemplos de peças

escritas para bandolim desde o período barroco e exemplo de notações já utilizadas na música contemporânea para o instrumento tratado.

Os métodos mais antigos e mais representativos (Calace, Munier, Bickford) não utilizavam o termo ‘técnicas estendidas’, mas sugeriram por exemplo, pinçar as cordas graves com um dos dedos da mão esquerda enquanto realiza o tremolo. (CALACE sd; MUNIER sd; BICKFORD sd).

Cabe ressaltar que o próprio instrumentista pode criar uma técnica estendida, exemplo disto é Xavier Geerman que em 2018 fez uma performance de bandolim demonstrando algumas possibilidades de aplica-las.

(<https://www.youtube.com/watch?v=nS5yIK04ydU>)

3.13 PERFORMANCE E ESTÉTICA

Este item diz respeito a dois comentários extraídos na entrevista: aos desafios do bandolim solo de chegar em um som que pareça ligado e fluente e alguns resultados considerados deficientes pelo excesso de bloco harmônico em cada mudança de compasso.

Luis Barcelos comenta que “A grande dificuldade de tocar bandolim sozinho, não é fazer frases difíceis, fazer polifonia, não é nada disso, é você conseguir dar uma noção do legato”.

Esta fluência requer um desenvolvimento técnico e virtuosismo por parte do intérprete, para que a performance não pareça uma sequência de blocos harmônicos com acentuações repetitivas e monótonas.

Esta questão estética entendemos como importante mencionar, pois além de ter sido citada nas entrevistas, podemos observar entre os músicos a preocupação em uma performance fluente e que preencha os espaços vazios de modo coerente e sem a necessidade constante e obrigatória do uso excessivo de blocos harmônicos, a não ser que o contexto peça tal aplicação técnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática do bandolim solo é um fenômeno que vem sendo observado atualmente principalmente após a inserção da quinta corda no instrumento, o que possibilita uma gama maior de notas e possibilidades de formação de acordes, o que reflete na criação de arranjos para o instrumento.

No entanto, o bandolim de 8 cordas vem sendo muito bem representado por praticantes que buscam também esta performance solo, como Paulo Sá, Daniel Migliavacca, Elias Barbosa, e não somente nele, mas em outros instrumentos como por exemplo o cavaco com o Henrique Cazes que criou estudos para cavaquinho solo e frequentemente apresenta arranjos voltados para seu instrumento.

É fato que podemos ver esta tendência e que é percebida pelo meio musical. Marcílio Lopes comenta que apesar de preferir a formação tradicional do bandolim, reconhece que a performance solo tem sido um dos modos de se tocar no cenário atual.

Um dos objetivos deste trabalho foi averiguar se esta é uma prática nova ou se já se tocava bandolim buscando expressar elementos harmônicos durante a execução da peça, e caso fosse, entender como que os percussores das várias escolas do bandolim (italiana, francesa, alemã) a partir do século XIX faziam e expressavam estas técnicas e de fato qual eram estas técnicas.

Buscou-se compreender a relação do que já foi feito e escrito independente de estilo e época, com o que podemos ver e que está sendo tocado pelos bandolinistas no Brasil.

Foi possível observar que a prática do bandolim apresenta recursos melódicos e harmônicos pelo menos desde meados do século XIX, e além destes recursos foi observado que já trabalhavam com um bandolim pensando em acompanhamento quando apresentam exercícios de execução de dois bandolins, no qual o primeiro fazia a melodia e o segundo a harmonia.

Além disso, a imersão nos métodos da música clássica permitiu que entrássemos em contato com peças solo, o que demonstra que este modo de tocar sem músicos acompanhando já era uma prática corrente em épocas passadas. Os métodos demonstraram que já havia denominações para alguns recursos técnicos utilizados por aqueles músicos, recursos também encontrados na execução de Luperce Miranda quando se utiliza de tremolo e stacatto simulando a execução de dois bandolins e de Jacob do Bandolim, quando se utiliza de blocos harmônicos em determinadas passagens de seus arranjos.

Uma suposta ‘condução de baixos’, frases de ligação nos agudos ou nos graves, simulando um violão de 6 ou 7 cordas, ornamentos e arpejos, são técnicas utilizadas nos arranjos e nas composições de bandolinistas de 8 e 10 cordas como Hamilton de Holanda, Luis Barcelos, Paulo Sá, Fernando Duarte, Daniel Migliavacca, Elias Barbosa, dentre outros.

Isto demonstra que apesar do tempo, o que fazemos musicalmente hoje é o resultado da prática e da construção técnica de nossos antecessores, e que apesar dos estilos mudarem e soarem como novos e atuais, muito do que tocamos é imitação adaptada aos novos ou repetidos gêneros e estilos musicais que naturalmente se renovam.

O objetivo alcançado deste trabalho foi identificar e organizar estas técnicas de modo pedagógico, para quem estiver almejando iniciar esta prática ter um material de apoio que forneça de modo objetivo alguns recursos possíveis de serem utilizados em seus arranjos e/ou composições para bandolim solo.

REFERÊNCIAS

ADELSTEIN, Samuel. *Mandolin memories*. Nova Iorque: The Cadenza Magazine, 1901.

BACH, Johan Sebastian. *Six Suites à Violoncello solo. BWV 1007-1012 - Maître de Chapelle ao 1717-1723*. Werner Icking, Siegburg.

BASTOS, Cristóvão. *Amigo bandolim*. Partitura. Rio de Janeiro.

BICKFORD, Zarh Myron. *The Bickford mandolin method*. Disponível em: <<https://archive.org/details/bickfordmandolin01bick>> Acesso em: 20 fev. 2024.

BORTOLAZZI, Bartolomeo. *Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BRACONY, Alberto. 24 Estudos para Bandolim, Parte 2, Op.25. Disponível em: <<https://www.mandoisland.com/?p=4543>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Teórico e prático método bandolim. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm282396_theoretical_and_practical_mandolin_method.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

BRANZOLI, Giuseppe. *Theoretisch Praktische Methode für die Neapolitanische oder Romische Mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CALACE, Raffaele. *Metodo per mandolino*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CARATI, D. *Easy Mandoline Tutor*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CASAGRANDE, Vitor. *Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada*. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

CERCLIER, Jules. *Méthod de mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CORRETTE, Michel. *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer la mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

COSTA, Eduardo Pereira da. O bandolim contemporâneo de Hamilton de Holanda: recursos técnicos para o bandolim de 10 cordas solo. Campinas, 2023. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2023.

COTTIN, Jules. *Theoretische und Praktische Mandolinenschule Band 1*. Disponível em:<https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm524410_etude_fur_die_dritte_lage.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Method complete theorique et pratique de mandoline. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

CRISTOFARO, Ferdinand. Repertorio de música instrumental. Disponível em:<https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm523200_repertoire_de_musique_instrumentale.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

DAVIDE, Pancetti. Preludio e Fugato. Partitura. Transcrição.

DUARTE, Fernando Novaes. Análise e interpretação de recursos polifônicos nas obras de Jacob do Bandolim. In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Recital Conferência. Vitória: ABRAPEM - UFES - FAMES, 2014.

O bandolim hoje: questões interpretativas e notacionais. 2016. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ESCHLIMAN, Ted. *Scratching the Surface of Chord Melody Playing on the Mandolin* (jazzmando.com), 2006.

FLETCHER, William Jonas. *Fletcher's Standard Mandoline Tutor*. IMSLP. Disponível em:<https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

FRANCIA, Leopoldo. *The Virtuoso School for the Mandolin*. Disponível em:<https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm382559_the_virtuoso_school_for_the_mandolin.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GARRET, Marcus. Guia prático de levadas no bandolim. 2024. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GOLDBERG, Georges. *Méthode complèt, théorique et pratique de Mandoline*. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm520392_mandolin_method.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GRAZIANI, Walter Carlo. *Metodo teorico pratico per mandolino*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

HIRUMA, Kenpachi. *Mandolinenschule zum Selbststudium*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

HOLANDA, Hamilton de. *Caprichos*. Disponível em: <<https://hamiltondeholanda.com/caprichos/>> Acesso em: 01 set. 2024.

INSTITUTO JACOB DO BANDOLIM. *Caderno de composições de Jacob do Bandolim*, São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.

KOHLER, Ernesto. *Mandoline-Schule*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

LEONARDI, Salvator. *Methode pour Bandoline ou Mandoline-Banjo*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

LEONE, Gabriele. *Méthode raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

LEONI, Napolis de. *Methode raisonnée violin to mandolin*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MARCHISIO, George. *Modern Mandoline Method*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MARILYNN, Mair. *The complete mandolinist volume 3: the creative impulse*. 2022.

MARITON, Maurice. *École moderne de la mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

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

MONTI, Vittorio. *Petite Methode for Mandolin, Op.245*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MOZART, W. A. *Deh vieni alla finestra*. Partitura. Disponível em: <<https://musescore.com/user/102315/scores/382666>> Acesso em: 01 set. 2024.

MUDER, George. *Fantasia Für Mandoline Solo*. Disponível em: <<https://www.mandoisland.com/?p=4543>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

MUNIER, Carlo. *History of Mandolin Methods*. Disponível em:< <https://mandoweb.de/index.php/mandolinensschulen/history-of-mandolin-methods>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Metodo completo per la divisione. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Pratica facile e dilettevole, Op. 197. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Lo Scioglidita. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Method&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Scuola del mandolino. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

NASCIMENTO, Cristiano. 10 obras para bandolim. 2011 Les Productions d'OZ 2000 inc.

ODELL, Herbert. Forrest. Método Odell para bandolim, livro 1. Disponível em:< https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm161333_odell_method_for_the_mandolin_book_1.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ORFEO, Eugenio. *Methodo Theorico-pratico-completo para Bandolim*. Rio de Janeiro: Bevilacqua, 1908.

PETTINE, Giuseppe. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=jUVRyhnFay0>>. Acesso em: 06 ago. 2024.

Pettine modern school for mandolin01. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/552488666/pettine-modern-school-for-mandolin01>> Acesso em: 06 ago. 2024.

PIETRAPERIOSA, Jean. *Methode complete de mandoline ou banjoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

Methode de mandoline. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

PIETRO, Mario de. O primeiro passo como tocar bandolim. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm250751_the_first_step_how_to_play_the_mandolin.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

RANIERI, Silvio. *L'Art de la mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

RITTER, Theodor. *Neue Mandolinenschule*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. Receita de Choro ao Molho de Bandolim. Uma Reflexão sobre o Choro e sua forma de Criação. Rio de Janeiro 1999. Dissertação (Mestrado em Musicologia). – Centro Universitário – Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.

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

SANTOS, Tiago Augusto Silva dos Santos. O bandolim polifônico de dez cordas: composições, caderno de partituras e registro fonográfico. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SCHICK, Otto. Método para bandolim napolitano. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm214139_method_for_the_neapolitan_mandolin.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

Mandolinen Schule. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SIEGBURG, Werner Icking. Six Suites a Violoncello Solo sensa basso composées par Sr. Joh. Seb. Bach.1997.

SGALLARI, Giuseppe. Etude fur die dritte lage. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm524410_etude_fur_die_dritte_lae.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

SIVRI, Carlos de. *Méthode Élémentaire de Mandoline a 4 ou 6 Choeurs*. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm210213_methode_elementaire_de_mandoline.html>. Acesso em: 23 abr. 2023.

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

STAHL, William. *New mandolin method*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>.

Acesso em: 20 fev. 2024.

TALAMO, Raphael. *Méthode Complete de Mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

TOCABEN, Louis. *Complete Method for the Mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

VIVALDI, Antonio. Concerto para bandolim em C maior RV 425. Transcrição de Gek S. Low. Disponível em: <<chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://xenon.stanford.edu/~geksiong/music/Mandolin%20Concerto%20in%20C%20major%20RV425.pdf>>.

Acesso em: 01 set. 2024.

VORPAHL, Reinhold. *Neue Reform Schule for Mandoline*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

WALTER, Carlo. Graziani. Livro de instruções teóricas e práticas para o bandolim napolitano ou romano. Disponível em: <https://michaelreichenbach.musicaneo.com/sheetmusic/sm251833_theoretical_and_practical_instruction_book_for_the_neapolitan_or_roman_mandoline.html>.

Acesso em: 23 abr. 2023.

WINNER, Septimus. *Eureka Method for the Mandolin*. IMSLP. Disponível em: <https://imslp.org/index.php?title=Category:Methods&intersect=For_mandolin&transclude=Template:Catintro>. Acesso em: 20 fev. 2024.

ANEXO 1 – PERGUNTAS DAS ENTREVISTAS

1. Como e quando conheceu o bandolim? O que chamou mais a atenção sobre o instrumento?

2. Você faz alguma distinção entre os termos "acompanhamento", "levada" e "centro" ou utiliza as três formas aleatoriamente?

3. Quanto ao foco de estudo durante seu aprendizado de bandolim, houve alguma prioridade ou preferência entre melodia e acordes? Como foi o processo de estudo de harmonia aplicada ao instrumento? Procurava mesclar melodias e acordes, ou inicialmente "solo" e "acompanhamento" foram processos distintos?

4. Em sua opinião, qual expressão melhor representaria a técnica de realizar melodia acompanhada no bandolim: *chord melody*, tocar apoiado ou bandolim polifônico?

Quanto à denominação *chord melody*, concorda com a consagração do termo em inglês, mas gostaria que houvesse também um termo equivalente em português? Caso afirmativo, teria alguma sugestão?

5. Conte como foi seu processo de aprendizagem desta técnica. Como você a utiliza em arranjos, em *performances* de peças solo (sem acompanhamento de instrumentos harmônicos) ou acompanhado de regional? Como pensa a condução de vozes em cada um destes casos?

6. Destacaria algum material didático nacional ou internacional elaborado como tutorial desta técnica no bandolim?

7. Destacaria bandolinistas brasileiros ou estrangeiros que utilizam esta técnica em gravações e/ou durante *performances*?

8. Que sugestões daria para bandolinistas interessados em desenvolver esta habilidade, elaborar seus próprios arranjos e/ou compor peças baseadas nesta técnica?

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Entrevistado: Paulo Sá (01/02/2023)

Pergunta 01

Paulo: Conheci o bandolim através da música barroca, meu pai tinha coleção de lp's (na época não tinha CD), ele ouvia muito a rádio MEC. Morávamos no Rio, ele ia na rádio MEC e comprava os Lp's, pedia pra gravar fita K7 de coisas que ele ouvia, ele era colecionador, então eu ouvia não só música barroca, mas tinha música medieval, música renascentista e tinha os instrumentos que lembravam que era o 'Cistre', um instrumento medieval renascentista que lembra um pouquinho a sonoridade do bandolim.

Esta sonoridade me atraía, mas também era um tipo de repertório que eu ia vendo que não era só o Vivaldi (referência aos concertos do Vivaldi), meu pai ia trazendo outros repertórios e tinha Jacob do bandolim, Luperce Miranda, então comecei a perceber que o bandolim tinha uma versatilidade não era só aquilo que tinha da música antiga (barroca, medieval, renascentista) mas também a música brasileira.

Fui pesquisando por conta própria e vendo que tinha uma versatilidade de musicalidades, de sonoridades. Foi isto que me atraiu mais, não foi a questão melódica nem de gênero musical, mas o entorno mesmo. Aí fui vendo por conta própria, fui investigando, fiz correspondência (na época era correspondência mesmo de carta) com o Paul Sparks que escreveu o *The classical mandolin*, ele me pediu a foto do Jacob do bandolim (cortei do livro e mandei pra ele na época não tinha internet) então fui descobrindo que o repertório é amplo e que o bandolim tem esta capacidade de absorver qualquer coisa, qualquer tipo de repertório, isto pra mim foi essencial.

Daniel: Você gostava do repertório do choro ou gostava de música em geral?

Paulo: Gostava do choro também, sempre gostei do choro e aí o choro passou a ser um vício, só escutava choro, ficava ouvindo Jacob do bandolim, Luperce, principalmente o Jacob, mas como ouvia outras coisas também comecei a fazer coisas minhas (vou chegar aí no meio das perguntas).

Comecei quando tinha meus 12 anos, 12 pra 13 anos, mas antes já tocava flauta doce, gaita, violão, de vez em quando aparecia alguns instrumentos lá em casa (violino,

contrabaixo) todo mundo lá em casa tocava aí eu ia experimentando. Eu já tinha tido aula de piano, já lia bem partitura, quando conheci o bandolim já era alfabetizado em termos musicais.

Pergunta 02

Paulo: Faço distinção sim, comecei a fazer distinção porque academicamente a gente tem esta necessidade de definir, então a gente fala “levada”, “centro”, “acompanhamento”, e lá na escola de música, lá no departamento de música não sei se você chegou a ver, mas de vez em quando os acompanhadores de piano não gostavam de ser chamado de acompanhador, parece algo menor, mais desprezível, pejorativo. Aí mudaram para outro termo que nem sei qual é o termo. Tem estas coisas assim, e eu sempre ouvi que esta coisa do acompanhador, no instrumento cavaquinho acompanhando, violão acompanhando, volta e meia eu ouvia informalmente mesmo e academicamente que parecia alguma coisa que não estava bem resolvida. Então eu nunca pesquisei o termo “levada” e “centro” da onde é, da onde veio não sei, mas eu acho o termo “levada” mais interessante porque ele define mais um determinado tipo de ritmo que vai caracterizar um determinado tipo de gênero. Então você tem uma levada de maxixe (exemplo tocado no bandolim), aí você tem levada de samba (exemplo no bandolim). A levada pra mim soa muito mais como “faz uma levada de choro”, “faz uma levada de samba”, “uma levada de maxixe”, ela aponta mais uma especificidade. Já o centro, acho que é bom também, mas o centro é muito mais genérico, eu vejo assim estou entendendo isto. O acompanhamento tem esta coisa que eu evito de falar, o acompanhamento academicamente as vezes eu falo, eu costumo falar “melodia acompanhada”, como a gente costuma falar, mas dependendo do ambiente eu costumo evitar, aquela coisa do politicamente correto. Eu uso, pessoalmente não tenho problema de usar “pode deixar que eu mesmo vou fazer o acompanhamento aqui”, não tenho o menor problema de falar isto, mas sei que tem gente que não gosta. Não sei se você lembra que eu te levei uma vez pra assistir uma defesa de doutorado que apareceu no vídeo, o Yamandu Costa apareceu ele falando sobre acompanhamento. O acompanhamento, ele comenta isso, é um privilégio, acompanhar é um privilégio e que acompanhar é uma escola. Concordo plenamente com ele, o acompanhamento não é uma coisa simples e você tem que estar muito ligado na melodia, nas respirações das frases melódicas do instrumentista, esta coisa toda e fazer as ligas, as frases de condução. Então vejo que estas três formas (acompanhamento, levada, centro)

podem ser utilizadas distintamente. Por que acho importante esta pergunta? Pra você definir no teu trabalho o que você vai chamar porque você tendo um apanhado geral você pode ter uma referência “fulano usa isto, cicrano usa isto e eu aqui no meu trabalho vou usar este termo por isto, por isto, etc...”. Você vai ter que definir e adotar um termo.

Pergunta 03

Acho que a maioria dos bandolinistas, vou dar um chute aqui, de Jacob pra cá, vai haver a predominância mais na parte do solo mesmo, um maior interesse.

Antes do Jacob, você vai ver que tem....eu no mestrado e no doutorado fiz muita pesquisa na biblioteca nacional e encontrei vários métodos lá antigos do Francisco Neto, Rui Silva, tem outros menos famosos o tal do ‘Veco’, enfim, que fazem a parte de harmonia, eles desenham os acordes, é tudo desenhado, não tinha nem foto, uns desenhos assim com as posições dos acordes e não falam sobre melodia. Ou seja, isto fica claro que em algum momento do passado usavam-se acordes e as levadas possivelmente.

Daniel: Como se fosse um cavaco, talvez?

Paulo: Como um cavaco, exatamente. Mas eles não falam nada sobre isto, só mostram um desenho de cada acorde. Francisco Neto era um exímio solista, aquela valsa “A louca do Penhasco”, ou “A louca do Penacho” ninguém sabe exatamente qual era o título correto, era dele, você vê que era uma valsa...ele devia tocar rápido aquilo, é uma valsa que não tem grandes dificuldades técnicas, mas exige (tem uns saltos algumas coisas assim), enfim.

Então eu acho que pós Jacob a maioria dos bandolinistas adotou primeiro como predominante no aprendizado e foi meu caso também, a parte melódica. A parte da harmonia propriamente de choro ela veio atrelada, veio em um segundo tempo, em um segundo momento. Porque eu acho que sempre houve aquela coisa do bandolim mais solista e o cavaquinho mais de levada. Mas por outro lado eu acho que as experimentações (no meu caso), eu fazia (Paulo mostra um exemplo no bandolim tocando melodia e acordes de uma composição sua).

Eu tentava fazer estas coisas, com levada, melodia e acordes porque eu estudava muito sozinho, e existe um fenômeno que é um fenômeno musical/social na Europa, o sul da Itália, segundo o Hugo Orlandi que me falou quando eu estudava lá com ele, é mais solista, é

mais individualista e o norte da Itália é mais coletivo porque tem mais influência da Alemanha. Então surgiram no norte da Itália muito mais orquestras de bandolim e também coisas assim com acordes, mas muito menos que no sul da Itália. Então no sul da Itália, aquela coisa (Paulo exemplifica tocando arpejos e usando a técnica *duo style* na interpretação) de arpejos, arpejos de violino também (exemplifica também), isto tudo mais sul da Itália porque eram mais individualistas, tinha muito a escola francesa de bandolim que pegava muita coisa do violino e a escola italiano foi também enveredando por isto. Então o que eu quero dizer é que no meu caso eu passei mais ou menos por este processo de começar a tocar muito sozinho, de pesquisar e tal é uma coisa de temperamento mesmo, assim como tem os italianos do sul da Itália que são mais individualistas (no bom sentido) é mais por uma questão sociológica que eu não sei exatamente qual é, caberia um estudo mais profundo mas eu comecei a fazer muitas coisas assim (exemplifica no bandolim tocando melodias e acordes), tem uma harmonia que vai aqui, aí quando fui tocar estas coisas lá pro ...na época do Doutorado, fui fazer a pesquisa na casa do Zé Menezes em Guapimirim, foi aí que eu descobri este termo “tocar apoiado”, ele falou assim “você toca que nem o Garoto”.....eu falei “Garoto, mas isto é um elogio...rs, mas que Garoto, o garoto ali da esquina ou é o Garoto mesmo”. Aí ele disse “igual ao Garoto porque o Garoto tocava apoiado” e eu perguntei “como assim apoiado?” porque apoiado pra mim é apoiado igual o violão, se você faz assim (exemplo simulando tocar violão) você toca apoiado. Aí ele falou “a melodia e o acorde”, eu desconhecia, na verdade eu até hoje nunca ouvi o Garoto solando bandolim assim... em poucas gravações que tem gravação dele.... “desvairada” ...

Daniel: Paulo, você no começo nos primeiros contatos com o bandolim, naturalmente quando você ia tirar Jacob do bandolim você fazia a melodia, ficava mais preocupado com a melodia mas a partir de um determinado momento que você começou a explorar mais isto quando você foi pra Itália ou desde sempre você já ia, por exemplo ia tirar o benzinho e já ia “apoiando” fazendo a harmonia junto, até no começo quando você estava começando no teu estudo como você vê este processo bem no início.

Paulo: Eu já procurava fazer os dois (Melodia e acordes).

Daniel: no momento do solo você já buscava fazer a harmonia.

Paulo: Já buscava, já buscava porque acho que é uma necessidade como eu já tocava muito sozinho, era uma coisa de pesquisa, de busca. Busca é uma palavra mais forte, eu buscava por alguma coisa uma sonoridade e as vezes só a melodia ela fica muito isolada. O próprio “Noites Cariocas” (exemplifica tocando melodia e a harmonia) então eu sempre

procurei assim ver o bandolim, mas não era....eu tenho que voltar a forma como eu imaginava.... porque eu tive a sorte de ouvir muita coisa mais moderna lá com meu pai, aí os acordes mais esquisitos, isto me soava bem, assim algumas coisas faziam um choque interessante mais como efeito e tal. Eu cheguei a fazer está aí até hoje, quando eu tinha uns 17 anos, eu tenho uma folhas aqui, umas 30 folhas de partituras, já amareladas mas visíveis um dia eu te mostro, eu comecei a mapear acordes no bandolim, eu tenho lá coisas que eu falei “caramba”, aí outro dia eu estava vendo aqui né, a época que eu estava arrumando as coisas e tal aí tinha vários acordes interessantes (exemplifica) coisas que nesta época eu não tinha muito conhecimento, conhecimento suficiente de cifras, como é que definia, como o bandolim tem a coisa do baixo e muitas vezes eu não definia direito eu comecei a fazer as cifras do jeito que eu entendia. Tá lá eu teria que fazer uma revisão, mas é muita coisa de acorde que eu fiz.

Daniel: Você desenhava o bracinho do bandolim e os acordes?

Paulo: Não, eu escrevia mesmo na pauta, é porque nesta época eu já escrevia na pauta, tinha uns 17 anos, então assim, mas a coisa da levada, era secundária, o mais importante não era a levada naquele momento o negócio era a sequência de acordes e a construção dos acordes, sonoridades. Anos mais tarde assim eu tive um duo com um bandolinista chamado Marco de Carvalho que mora nos EUA, trabalhei muito com ele esse negócio de acordes mais modernos juntando o bandolim com o violão então eu comecei a experimentar e ver que dá pra fazer, o bandolim pode ser uma extensão do violão ou do piano, enfim.

Foram processos assim, a questão da melodia e dos acordes foi paralelo não foi separado, só que no caso dos choros não era melodia acompanhada de choro era melodia acompanhada das minhas coisas, de composições minhas.

A forma de compor, eu fazia as composições em cima do bandolim mesmo, música para bandolim mesmo, me concentrava mais nesta prática de criação, coisas minhas que era uma experimentação do que propriamente fazer as melodias acompanhadas do choro. Hoje eu faço, outro dia te mostrei (mostra o arranjo do samba de uma nota só).

Pergunta 4

Já de cara, bandolim polifônico eu acho um problema, o próprio Thiago na época eu falei, ficou aquela coisa, mas.... existe uma coisa academicamente que é a consagração pelo uso, então você pega por exemplo aquela célula, aquela síncope (semicolcheia, colcheia

e semicolcheia) aquilo ali é o paradigma do ‘tresillo’ aquela coisa toda e assim o Mário de Andrade começou a chamar ela, isto na década de 30, 40, chamava de célula característica. Este conceito de célula característica, este termo começou a ser usado, usado, usado e ele foi consagrado pelo uso, mas é um termo impreciso. Então eu vejo esta coisa do bandolim polifônico igual a “bandolim brasileiro” por exemplo, é um termo impreciso também, tem que pesquisar e tem que explicar direitinho.

Então bandolim polifônico é um termo que eu acho problemático porque a polifonia é uma coisa né, tem que explicar que polifonia é esta, porque na verdade a polifonia seria isto aqui por exemplo (exemplifica polifonia no bandolim). São notas que estão sendo sustentadas aí teria que entrar outras vozes aí é polifonia. Agora isto aqui (toca melodias e acordes) isto não é polifonia.

Então esta coisa da melodia acompanhada, bandolim polifônico eu não usaria.

Tocar apoiado eu acho que também não é...tocar apoiado eu acho muito impreciso e assim não dá conta.

O *chord melody*, aí vem a consagração pelo uso, eu acho que já está consagrado aí eu concordo com esta consagração. Eu concordo com o termo em inglês, confesso que nunca pensei, *chord melody* ficou sempre como.... mas eu posso pensar, vou pensar nisto aí neste segundo momento....

O idioma Inglês tem a facilidade de sintetizar as coisas “melodia acorde” é “acorde melodia” é uma junção, mas no português não funciona. Então teria que ser uma coisa que.... vou pensar em uma sugestão.

Pergunta 5

Paulo: Esta é a parte mais complexa, porque tem muita coisa de intuição, eu acho que não existe uma técnica consagrada além do mais agora você tem o bandolim de 10 cordas aí o bandolim de 10 cordas ele dá um ensejo de você utilizar as cordas graves como condução principalmente. Eu estava com dois bandolins de 10, um já devolvi e o outro está aqui que o cara vem pegar ele, é um amigo meu que morava na Bélgica e agora está morando no Cazaquistão, a mulher dele é diplomata e tal. Ele tinha encomendado um bandolim agora está aqui.

Então muitas coisas são intuitivas, tem momentos de intuição e tem momentos de você resolver problemas devido as limitações do instrumento. Vou pegar aquele exemplo do

“Samba de uma nota só” (mostra o trecho do refrão primeiramente a melodia e como resolveu e fez o arranjo nesta parte, usando acordes, melodia e arpejando as cordas com notas do acorde).

Eu preenchi, tive que preencher e tem um problema se eu fizer assim, pra cada cabeça de compasso dar um acorde, fica muito estranho, fica chato, enjoativo aí revela uma falta de criatividade.

Daniel: Eu vi que você dá uma atrasada, mas fica lega, a gente fica esperando aí identifica “ah isto aqui eu conheço”, aí outras notas que você foi preenchendo.

Paulo: Este é um recurso que eu achei interessante utilizar porque é uma forma de (mostra um exemplo) aqui tem que pensar bem, tem coisas que são viáveis no instrumento.

Vídeo 2

Paulo: Então o processo de aprendizado desta técnica foi intuitivo e também pensando como que funciona esteticamente (esta palavra estética é um problema também) mas musicalmente como funciona no bandolim. Então coisas como você fazer um (Paulo dá um exemplo no bandolim utilizando melodia acompanhada do refrão de samba de uma nota só), aqui uma condução de voz na corda Sol do bandolim pra dar uma noção harmônica.

Então uma coisa assim de você estar pensando como é que vai funcionar isto aqui e tal.

Quando eu não sei a harmonia direito vou ter que consultar como é a harmonia original do samba de uma nota só, como o Tom Jobim....procuro sempre ser o mais fiel possível.

Aí começo a destrinchar, de repente vou montar a melodia (Paulo mostra alguns lugares no bandolim que pode fazer a mesma melodia em alturas diferentes) esta é a ideia pra criar patamares (Exemplifica mostrando como faria a primeira vez, a segunda vez que passa pela melodia e a terceira, demonstra como pensou cada etapa utilizando melodia acompanhada, faz notas além da melodia, usa nota pedal, faz no agudo, muda o timbre pra mais metálico).

Então é assim, ficar pensando onde você criar contrastes, a verdade é esta, então é uma criação artística mesmo porque não tem nenhuma regra....

Daniel: As vejo que pra preencher um espaço você usa um arpejo, uma nota pedal, você vai usando estes recursos.

Paulo: Exatamente, e o processo de construção e o que nós todos conhecemos que é de experimentação, você vai experimentando, “pô, isto aqui deu certo”, aí você toca de novo “ta faltando uma coisinha aqui”, aí você vai lá e põe. Então talvez mais lá pra frente no teu trabalho aí você possa estruturar algumas regrinhas que elas estão aí no ar, tem que registrar como por exemplo esta sustentação de notas no bandolim, os problemas e como resolvê-los, as regras seriam acho que mais ou menos por aí.

Então assim, como é que resolvo em cada caso aí no bandolim solo e no regional (refere-se ainda a pergunta 5).

Com o regional, dá pra fazer também, por exemplo, vou pegar aqui o Assanhado do Jacob do Bandolim (exemplifica no instrumento e toca as melodias acompanhadas pela harmonia). Dá pra fazer com o regional também, porque vai ter a levada e é só eles se ajustarem, vou fazer e vai ficar aquela coisa. Por exemplo numa apresentação sem ensaio que vai ficar como uma roda de choro se eu fizer isto aqui (o modo que tocou o Assanhado anteriormente com harmonia e improvisos entre uma parte e outra) vai pegar todo mundo de surpresa.

Estas coisas assim (toca novamente uma parte do assanhado) o cara do pandeiro vai ter um infarte (risos), mas estas coisas (ornamentos, improvisos, melodia acompanhada quando o solista está acompanhado por um regional) dá pra fazer. Então depende muito de qual regional estamos tocando, se for uma regional de uma geração mais “pra cá” (refere-se à geração mais jovem), eles vão se amarrar, vão entrar na onda, já um regional um pouco mais tradicional aí acho que vou fazer no máximo (exemplifica tocando mais a melodia da música). É muito do momento, mas assim, em termos de elaboração de arranjo obviamente que o solo dá pra você explorar muito mais coisas, muito mais detalhes, já em roda dá pra fazer dependendo do caso, dependendo do momento e geralmente estas coisas, vou arriscar aqui um comentário também, vamos chamar de *chord melody*, o *chord melody* quando ele é tocado ao vivo ele já é pré-determinado, já é pre-feito, raramente ele vai ser construído na hora.

Aí se acontecer é num trequinho ou determinados trechos, pra você considerar que é um *chord melody* acho que tem que ter uma extensão grande de melodia acompanhada, um trecho grande. Se for tocar este (refere-se ao samba de uma nota só e toca a melodia toda apoiada em acordes) dá pra fazer, estou fazendo e não estou colocando mais as frases e tal porque aí pode embolar. Mas é possível, é possível fazer com o regional também, mas eles

vão ser sempre pré-determinados, são frases já prontas. Tem que ter a harmonia toda na cabeça pra se fazer e assim geralmente a melodia vai estar na ponta e tal. Então o que eu acho, eu acho que essa coisa do *chord melody* pra ela virar uma coisa fluida e o cara fazer isto como se fosse um improviso ele tem que está treinando isto todo dia, só que tem que ser uma rotina e o que está acontecendo é que o pessoal de bandolim de 10 cordas é que tá caminhando pra este lado aí.

Esta coisa mais de improviso porque é uma prática né, a prática você precisa desenvolver, é uma habilidade, ela pode estar dentro do contexto de arranjo que aí o cara lá faz uma coisa elaborada e também de tanto o cara fazer arranjo algumas coisas vão sair automaticamente no improviso, é uma questão de construção de vocabulário mesmo.

Pergunta 6

Paulo: Não conheço, na verdade eu nunca procurei. O Hugo Orlandi uma vez me falou que ele não acreditava em métodos, ele falou pra mim. Fiz uma pergunta pra ele uma vez e ele disse “não acredito em métodos” (risos) Mas eu acho importante que tenha um material, acho importante ter o material e esse trabalho acho que está vindo em um momento muito bom porque é o que está acontecendo aí, está tendo cada vez mais isto e você não tem nenhum tutorial que tem um caminho, uma direção. Mesmo que você tenha, mesmo que seja uma coisa assim mais limitada no bom sentido eu acho melhor.... por exemplo: eu faço intuitivamente aqui, construo, pensando vou construindo, mas é melhor você ter um mapa para Copacabana, chegar na praia, sei lá, do que você abrir uma porta para o infinito, eu abri uma porta pro infinito aqui, entendeu?

Você pode fazer isto, pode fazer aquilo, mas e aí....

Daniel: Perfeito, acho que entendi o que você falou, por exemplo se eu pegar dois modos de fazer, duas técnicas utilizadas para construir um arranjo de bandolim solo, sustentação e arpejo, você focar em duas possibilidades de utilização e aprofundar naquilo também.

Paulo: Exatamente, e é isso exatamente que é última pergunta. Não conheço nenhum tutorial.

Daniel: Eu já vi mas não era no Brasil mas era um bandolinista que faz uns *chord melody* mas nunca vi explicando assim por exemplo, “olha aqui eu estou fazendo isto...” o que estamos conversando, o modo de pegar um cara que gostaria de fazer um arranjo e ele ter uma

referência, poder utilizar 3 técnicas e saber identificar o que está fazendo e dar nome aos processos e as técnicas que utiliza. Isto eu não vi alguém explicando, mas tem um bandolinista que faz vídeos tocando temas de jazz e utilizando *chord melody* nos arranjos.

Paulo: Tem umas coisas assim, o tipo de palhetada por exemplo (exemplifica tocando o Voo da mosca com arranjo próprio e com bastante ênfase na palhetada).

Então o que eu fiz aqui, cara não teve nenhuma coisa que eu fiz aqui pensando tecnicamente “ah vou usar esta técnica aqui, vou usar esta técnica acolá”, não tem. Ela tem uma coisa mesmo de qual é o critério que eu estou pensando aqui, primeiro que ela flutua, é o vôo da mosca, a mosca vai pra tudo quanto é lugar, depende da mosca se for aquela mosca que fica parada no ar lá um tempão (risos), então assim, é o vôo livre da mosca, é a mosca de asa delta, tipo assim. Ela não tem métrica, vou fazer uma coisa sem métrica é mais reflexiva do que propriamente rítmica porque todo mundo vai tocar do modo convencional, e eu prefiro ouvir o Jacob do Bandolim tocando isto, não quero ouvir mais ninguém tocando isto, só o Jacob. Porque se for pra ouvir só assim então eu prefiro ouvir o Jacob.

Lógico que assim, estou exagerando, tem bons bandolinistas que tocam super bem, mas como é uma música muito longa, não tem altos e baixos só na melodia. Se for tocar neste estilo teria que fazer muita dinâmica e geralmente não é o que acontece. Então aqui ó (toca a melodia do início do voo da mosca) o critério é sustentação de notas. O recurso mesmo de criar uma massa sonora. Parte B desta valsa poderia fazer (faz utilizando a harmonia e palhetada de modo que a melodia fique apoiada). Então é pra criar blocos, fazer como você estava falando, isto aqui eu posso pegar e fazer um determinado tipo de palhetada (exemplifica com palhetadas de baixo para cima nas 3 primeiras cordas), pode usar esta ou está aqui (exemplifica com palhetadas de cima para baixo nas 3 primeiras cordas).

A técnica neste caso aí, ela tem que estar apurada, você tem que ter ferramentas técnicas para você poder fazer, porque isto aqui é um *chord melody* só que meio arpejado.

Daniel: Com bastante palhetada. Você faz um arpejo?

Paulo: Isto, você vai caindo com a palheta e subindo (demonstra com palhetadas para baixo partindo na 4ª corda e na sequência palhetadas para cima partindo da 1ª corda e assim sucessivamente).

Daniel: Esta é uma técnica interessante que o músico poderia definir e explorar no arranjo. Claro que não precisa utilizar a música toda.

Paulo: Este é um caminho. Este trecho aqui cabe aquela técnica. É um quebra cabeça que você vai... cada música é um caso ela vai apresentando coisas favoráveis ou não pra um determinado tipo de técnica, aí tem que ver como é que vai ser esta construção.

Pergunta 8

Então primeira coisa é ter conhecimento dos recursos que o bandolim pode ter em termos de palheta em termos de arpejo, que tipos de arpejos que pode ter.

Daniel: A pergunta “que sugestões você daria para os bandolinistas interessados....” seria esta a resposta.

Paulo: Exatamente, por exemplo aquela técnica que o Luperce fazia muito no “Quando me lembro”, tem que estudar estas técnicas todas.

Daniel: É o que chamam de *duo style*.

Paulo: O *duo style* tem este nome porque nasceu nos Estados Unidos. Algumas pessoas dizem que vem da Itália, do bandolim clássico, mas o *duo style* como está registrado aqui no livro do ‘Adelstein’, bandolinista alemão que percorreu o Japão, é uma biografia do bandolim. O Carlo Munier começou a usar porque um bandolinista americano fazia isto, então foi uma invenção dos EUA.

Tem várias formas deste *duo style* (demonstra duas formas e sugere modo de estudar o *duo style*, quais cordas palhetar).

Então tem que treinar estas técnicas todas pra poder dominar, e assim as vezes a melodia vai estar aqui na ponta (faz o “samba de uma nota só” usando *duo style*), poderia fazer um arranjo assim né? Sei lá, pode fazer uma brincadeira assim também.

Tudo depende do espírito que você quer dar para a música e como é solo ou em qualquer acompanhamento aí tem que combinar o arranjo com o grupo.

Pergunta 7

Paulo: Estou me lembrando de um bandolinista americano que conheci, o nome dele é (vou me lembrar daqui a pouco e te mando), é o melhor em termos de *chord melody*, é o que eu recomendo, eu o conheci lá em San Diego em um festival. Ele estava tocando lá e eu perguntei qual a palheta ele usava e ele respondeu que se me mostrasse ficaria com vergonha, que eu ia rir da cara dele. Era uma palheta deste tamanho (faz um gesto demonstrando que

a palheta era muito pequena). Aí eu perguntei “porque” e ele respondeu “é porque me dá mais agilidade”.

Então você vê que a palheta é uma coisa muito pessoal, ela depende de cada músico.

Entrevistado: Jorge Cardoso (05/02/2023)

Jorge: Bom, maravilha Daniel, fico muito feliz, o tema é riquíssimo, é um tema que sem dúvida vai contribuir bastante pra quem vai pesquisar também sobre o tema, novas pesquisas deem continuidade porque eu acredito que estes temas nunca estão acabados, nunca termina a pesquisa, conclui uma fase aí, lança porque também tem aquela... (travou o vídeo).

Esta coisa da continuidade é que é bacana, é legal, eu até torço pra que tenham novas pesquisas com o meu mesmo tema, é algo até que eu acho um pouco improvável, especialmente pela especificidade da coisa, muito específico, mas enfim é uma face do negócio.

Eu dei uma olhada nas perguntas que você fez, achei bacana e pra não ficar muito longo vou deixar você conduzir pra também não ficar um texto gigantesco, pra não incomodar.

Pergunta 1

Jorge: Daniel, eu comecei tocando a princípio violão, porque na minha escola tinha aulas de flauta doce e violão, eu era bem criança digamos assim em torno de 10 anos de idade, 9 anos e eu achava incrível aquela coisa né, meu pai, acho que mais pra família do meu pai a família toda tinha esta pré-disposição pro canto, pra....enfim. Meu pai é um sujeito piadista gosta de contar piada, é uma pessoa muito pacata, mas enfim este caráter familiar foi puxando e tal e mamãe era muito administradora, mulher mais centrada, digamos era a chefe da família digamos assim, era muito inteligente, muito ativa formada em administração e eu sou o filho mais velho né.

Então eu sou arquiteto e músico, minha irmã é enfermeira, meu irmão é médico, psiquiatra, então assim, cada um foi pra um lado, mas todo mundo é muito musical, todo mundo gosta muito de música, de festa, minha mãe sempre foi muito de fazer festa reuniões familiares e desta célula vivencial digamos assim familiar eu fui....sempre gostei muito de desenho, antes de tocar eu desenhava, desenhando, desenhando eu chamava atenção porque todo mundo “olha, este menino tem um gosto rapaz...” então eu fazia umas coisas diferentes, enquanto todo mundo desenhava casinha com cachorrinho, não sei o que, eu desenhava uma guerra, desenhava o meu próprio retrato, então as pessoas achavam curioso esta minha forma de encarar a coisa sempre numa certa contramão pra idade, pro convencional né.

Então fiquei conhecido como o garoto que desenha, né, o menino que desenha e tal, qualquer coisa peça para ele. Então estas habilidades em mim sempre foram despertadas desta forma então eu comecei a pedir pra minha mãe na época um violão, porque eu achava lindo violão. Ela disse “não, não Jorge, você vai beber...você vai fazer isto, não meu filho”. A situação era muito complicada naquele tempo, meus pais se separaram eu tinha mais ou menos uns 10 anos de idade e minha mãe foi pai e mãe praticamente pra dar toda força. Esta história minha de vida pessoal influenciou diretamente nas minhas escolhas.

Então meu pai contrariando a minha mãe que me deu uma flautinha doce a princípio e eu fiz algumas aulas e tal, mas não conseguia era tudo na base do ouvido porque a turma era gigantesca no colégio a professora não dava conta de ensinar todo mundo e eu estava lá com a flautinha.

Aí meu pai me deu um violão, eu fiquei encantado com aquela coisa linda do jeito que eu sonhava que beleza e tal, mas eu não sabia né. E o mesmo problema da flauta doce eu não conseguia fazer então eu observava, a observação foi, meu professor inicial. Eu observava como se tocava, então o que que eu fazia, eu ligava a televisão, via programas de música sertaneja, programas do som brasil na época na Globo, programas do Rolando Boldrin, que era um sonho que eu tinha gigantesco de poder participar do programa dele pra agradecer pessoalmente a ele, mas infelizmente não foi possível ele morreu antes, mas enfim, então eu comecei trabalhando de forma muito precária. Aqui em Fortaleza eu cheguei a fazer um mês de conservatório, mas foi de certo modo insuficiente porque em um mês você não aprende muita coisa né? Então fui aprendendo mesmo assim precariamente sozinho e pela observação comecei a criar na minha mente regras pessoais que eu utilizava pra poder colocar alguma coisa funcionando de uma forma lógica né e de uma forma também agradável de se ouvir que não seja uma coisa absurda e eu fui fazendo o convencional, o trivial, pegava aqueles caderninhos de partituras e aí que a questão da harmonia, inicialmente era a harmonia, a base.

E eu observava na minha inocência que quando um violão estava fazendo um acorde assim tipo o Do maior, aquele do maior fazia uns acordes bem próximos, sempre aquela mesma galera, aí eu comecei a chamar no meu entendimento de “família do Dó maior”. Faz parte do Dó maior, aquela família o Dm, o G7 mas eu não sabia porquê. E eu pegava o violão e quem afinava o violão era um mestre de obras que tinha na minha rua, era um sujeito que cantava com a voz do Nelson Gonçalves assim um sujeito rude, ele era um sujeito amabilíssimo, me via com o violão e dizia “quer que eu afine?” aí afinava e cantava, aí pra mim era uma beleza, eu conseguia.... aí depois eu fui observando como é que afina aí fui

aprendendo. Tudo muito rudimentar, muito lúdico, uma brincadeira e sem regularidade, sem orientação, totalmente.... então comecei a ver o Re maior, Sol Maior, mas muito precário. Aí quando eu estava mais ou menos com 15 anos eu inventei de comprar um cavaquinho que é um instrumento menor aí fui começando a entrar na aventura dos instrumentos de corda curta digamos assim.

Antes do bandolim teve o violão e o cavaquinho, foi uma parte muito curta, mas que foi fundamental pra eu fazer o que eu faço no bandolim.

Porque eu no violão, eu passei um pouquinho do que eu sabia pro cavaquinho, é o que eu entendia, e a outra afinação comecei a usar palheta comecei a ver como é que funcionava como é que segurava e tudo muito precário, eu tocava de uma forma muito... então uma pessoa amiga disse “olha esse menino poderá tocar bandolim, bandolim é um instrumento que dá mais recursos, não quer não um bandolim?”, aí eu disse “Eu acho lindo bandolim mas aqui em Fortaleza eu não sei nem onde é que vende”. Naquele tempo década de 80 era tudo diferente né.

Não tínhamos internet, não tínhamos nada, enfim eu não sabia de nada eu era uma criança, se você não me levasse pra um canto eu não saberia nem andar.

Então estas limitações eram muitas, então minha mãe me deu de presente um bandolim no meu aniversário de 15 anos, meus 15 eu disse “quero um bandolim”, ela deu, fui com ela escolher comprei um “Gianinizinho” tenho até hoje, guardo com muito carinho, e este bandolim eu ia lá tocar e aguardavam, tocava o famoso Brasileirinho pra fazer a diversão da turma da rua morava em um bairro de periferia, então todo mundo...a gente se reunia na rua não tinha esta violência toda, então a garotada brincava e tudo mais, a rua era a extensão da casa, era um astral diferente de hoje, hoje a gente vive praticamente...a tendência da realidade é fugir, se esconder, a reunião está mais difícil de acontecer, isto é lamentável.

Mas aí neste percurso todo eu comecei a fazer o que eu fazia antes passar do que eu sabia do violão para o cavaquinho para o bandolim.

Então uma prática que eu fazia dentro do teu tema, então eu precisava tocar e tocava sozinho, eu não tinha quem me acompanhasse e por exemplo eu pegava uma música e tinha que solar uma música no violão as vezes de uma forma bem simplória, mas eu queria fazer um baixo né. No violão como é que acontece, você sola a música e faz um baixo pra fazer uma segunda voz. Aquilo acontecia de uma forma bem lúdica, muito simples, eu lembro que tinha uma música americana na época (toca no bandolim a melodia e a harmonia da música). É uma música assim, achava muito bonita esta música e fazia no violão, pegava e ia

fazendo, fazendo, fazendo e eu me lembro que na calçada mesmo no bairro onde eu morava a galera da rua sentava na calçadinha o pessoal cantava e eu fazia estas gracinhas e isto foi fazendo parte das minhas recordações, momentos engraçadíssimos que aqui a gente no Nordeste o pessoal muito...como é que se diz muito brincalhão gosta de piada então é tudo misturado. Então um ritual de muita lembrança boa, não é que eu esteja saudosista, que seja saudosista, mas também toca choro fica saudosista, mas acaba se tornando estas lembranças, então muito interessante fez parte da minha vida.

O tempo foi passando, fui crescendo, fui tocando e aquela coisa, fui gravando e a coisa foi se tornando mais séria.

Mas antes mesmo eu conheci pessoas que me apresentavam músicos, então você vai tomando pé de mais informações, aí o que acontece, a gente começa a ver que o solo e o acompanhamento têm nome né.

Tem uma nomenclatura, existem setores, existem estudos, existem.... enfim ela se confunde com a música. Os rótulos eles atendem a quem quer comercializar a quem quer mostrar algo novo...você fala *chord melody* é um rótulo né, pra você vender e faz parte da cultura americana vender, ele vai fazer o seguinte, eles são práticos, “eu quero dirigir trator pra plantar milho”. Como dirigir trator para plantar milho na plantação de não sei onde? “Opa, consegui rapaz, finalmente um manual” ...Então é assim que eles fazem, eles vendem tudo.

Aí vem americano aqui e lançou método do bandolim brasileiro, feitos por americanos, porque a gente não escreve, as vezes as pessoas nem tocam, não tem nenhuma visão, mas eles querem fazê-los tem a visão do empreendedorismo coisa que culturalmente a gente é diferente.

Nossa cultura vai por outros caminhos por outras regras né. Na minha tese de doutorado, é uma tese na área da educação, fiz na faculdade de educação e eu falo da potencialidade do choro como material educativo na educação musical, formação porque tem a ver com a nossa cultura.

Então é um estudo muito além do que meramente um entretenimento, aprender nota musical, tocar um instrumento, diz muito da nossa cultura, diz muito da nossa raça, diz muito das nossas limitações até dos nossos preconceitos, preconceitos mesmo, até na forma de chamar o choro né, o choro chamar de tango brasileiro o Nazareth e tal, o choro como maxixe, o choro como outra coisa. E hoje o choro continua mascarado de vários outros gêneros, bossa nova, não sei o que. Aquilo vai se tornando sempre um rótulo com o intuito de alguma coisa até mesmo de mascarar o que é o choro, de colocar o Pixinguinha tocando atrás

de uma samambaia pra não mostrar que ele é negro. Mostrar só o lado bom da coisa, o lado bom digamos assim né, discriminatório.

Então assim, todo este percurso tem a ver com os rótulos e os rótulos atrapalham, por exemplo quando eu fui definir o bandolim na minha dissertação de mestrado a pergunta inicial era “o que é o bandolim no Brasil” porque o bandolim na Itália ele tem aquele fundo alombado, nos Estados Unidos tem aquele formato de violino, aqui nós temos a mini guitarra portuguesa. Dentro deste panorama a gente observa que o bandolim tem vários nomes pra modelos iguais e modelos iguais com nomes diferentes, então assim uma confusão imensa pra você entrar na nomenclatura, colocar ele em uma tabela de instrumentos. Então as nomenclaturas, elas são a tipologia é um tema complexo que você tem que resolver né pra tua pesquisa pra dizer o que é isto, quais são os nomes o que é que se entende de cada um, quais são as implicações históricas o que é que isso tem a ver com isso, quem são os personagens, porque isto foi criado, o que é que se relaciona com o meu tema. Todas estas perguntas você tem que ter bem delineado para a pessoa que leia entende perfeitamente o que você está abordando, porque senão fica superficial, fica fora da realidade né.

Como você é um personagem como eu estava dizendo ali, um personagem músico da atividade você já vê com olhos especiais daquele pesquisador que não é músico, esta é a facilidade. Acho que pra primeira resposta já está de bom tamanho.

Pergunta 2

Jorge: Quando comecei a dar aula de música, eu comecei há muito tempo então assim né, quando fui à Brasília em 1998, transferi, transferi através do correio e pedi pra fazer a transferência pra Brasília, eu passei em São Luiz do Maranhão, eu sou de Fortaleza e graças ao meu finado amigo conseguiu politicamente que eu me transferisse pra Brasília e lá morei por 17 anos, eu queria estudar música, ter uma formação e tal. Lá comecei dando aula, queria estudar e acabei virando professor logo de cara e fui professor da escola do clube do choro de Brasília inicialmente que era a escola de choro Raphael Rabello.

O Hamilton dava aula de bandolim, meu companheiro de sala e eu de cavaquinho. Era praticamente a disciplina que mais tinha alunos, tinha mais de 40 alunos de cavaquinho, todos simultaneamente “cavaquinando” na minha cabeça (risos) e eu tinha que encontrar alternativas para ensinar este pessoal pra não tornar chata a aula e passar o que eu sabia. Então tinha que decodificar tudo que eu sabia pra eles, pra que eles fizessem o mesmo percurso.

Porque na nossa música é fundamental o ouvido. Tirar de ouvido é fundamental, a gente começou os músicos da minha geração todos acredito que boa parte ainda, ouvindo né. Você tem que ouvir pra tirar, foi o que eu fiz sempre, um dos relatos que te falei foi na base de ouvir e reproduzir, ouvir e ir reproduzindo. Pessoalmente também olhava, mas o ouvido mandava porque eu colocava o LP e tirava o choro né. Aí depois por exemplo o choro do Jacob (toca o início do Assanhado no bandolim), eu nunca pegava na época (toca uma parte do choro), isto aqui eu não conseguia fazer nem tecnicamente nem melodicamente não chegava na minha cabeça, foi aprendendo errado chegando na roda e corrigindo que eu fui aprendendo então eu tinha que passar estes antídotos. Então eu fui compartilhando a experiência com os colegas músicos, cheguei pro Hamilton na época “Hamilton como é que é isso cara que eu não tenho a mínima noção.... aí ele “Não cara tu vais devagarzinho, o que eles querem não é isto aqui, isto aqui é mais simples e tal” aí falava com Alencar 7 cordas, saudoso amigo que tinha as árvores harmônicas dele como é que ele me explicava lá a harmonia. Aí fui fazendo aquela coisa, não sabia nem o que era acorde dominante, ele dizia V – I, II – V – I, não sei o que, puxa pra cá, aqui já é outra coisa e tal. As tinha as dicas digamos assim que transformavam em algo mais consistente pro cara tocar. Fui fazendo isso, decodificando e achando os termos certos, então quando você estava no acompanhamento eu ia explicar por exemplo a levada do cavaquinho que também se chama centro, centro do cavaquinho, no Remelexo faz (toca a melodia do choro), enquanto o Jacob está fazendo estas brincadeiras tem um cavaquinho lá atrás que era do grande Pinguim do cavaquinho. Então me lembro que meu professor de bandolim, Arismar Pontes ele dizia “olha como ele fazia”, ele aprendeu esta batida com um grande cavaquinista lá do Sul que é o ...23:10 do cavaquinho lá de Santos aí ele ensinou pra gente que é isto aqui ó (toca a batida inicial do Remelexo no bandolim).

Eu passava isto para os cavaquinistas, mas eu observava que dentro desta levada de samba choro tinha outras sublevadas, levadas irmãs digamos assim. Então tem todo um vocabulário que se faz dentro desta prática (faz novamente a batida no bandolim) que está relacionada com o tamborim, que está relacionada com a própria levada arpejada do violão. Por exemplo: aqui a gente começa a adaptar no bandolim centros, em vez de ser com 4 cordas você faz centro só com duas cordas (exemplifica no bandolim na mesma batida), estou com duas cordas aqui, então você começa a ver que tem efeitos eu tocar com duas cordas, com 3 cordas, o bandolim tem 4 cordas duplas fica pesado você tocar com todas as cordas (exemplifica centrando com as 4 cordas), fica meio banjo né.

Pra você puxar mais para o timbre do cavaquinho e fazer as sequências harmônicas mais coordenadas talvez seja melhor você usar duas cordas, três cordas, é o que o Jacob fazia. Jacob começava no barracão e fazia assim (exemplifica) e depois no meio fazia (centra usando duas cordas). Pode ver que de vez em quando ele faz ele joga, ele sabe que tem um cavaquinho do lado dele fazendo esta coisa. Então é uma coisa coordenada. Se você ouvir o cavaquinho do Canhoto você tem a impressão que ele está fora.

Mas ele é um cara de uma genialidade tão grande de uma competência admirável, Dino, Meira e Canhoto quando o Dino fazia isto aqui ó (toca o início do Doce de Coco com os baixos), ele marcava o baixo como o Odeon do Nazareth é uma marcação de baixo (toca o trecho do Odeon marcando o baixo), o cavaco está (faz a levada no contratempo mostrando como o Canhoto fazia), ele toca sincopado nas brechas ou ele faz (faz a levada novamente com pausa de semicolcheia e toca três semicolcheias em cada tempo), o baixo no tempo forte, destaca o baixo do violão. Ou seja, é um trabalho de seleção de futebol sabe, enquanto um vai por aqui o outro vai por aqui, no final fica um desenho rítmico coordenado, é claro que se transformou num paradigma, se transformou numa regra, porque o músico de choro precisa ter referenciais e estes referenciais foram delineados pela profissionalização dos músicos nas rádios, na gravação. Você escuta um Waldir Azevedo, aquilo se tornou um paradigma do cavaquinho brasileiro até hoje, é uma coisa absurda o que o Waldir fez, tanto no solo como no centro. Tem centros dele que ele começa só fazendo (toca a levada no bandolim). Então estes desenhos do choro delineiam uma estética, aí você pega “é uma levada, é um choro, é um efeito”, então assim cabe a gente a estabelecer o que que é isso pra codificação do trabalho acadêmico. Mas você nota que existe isto aí, aí o que acontece, aí você pergunta “Jorge, e aí os termos “levada, centro, acompanhamento como é que isto é feito”? Eu quando dava aula, eu tentava fazer um curso superior, não conseguia em Brasília, não consegui até que um aluno meu lá da Escola de Música de Brasília, eu já era professor da escola de música concursado eu sou temporário de bandolim. Um aluno meu perguntou “porque você não tenta fazer no exterior”? “É legal, bacana, mas quem paga”? Aí ele falou “...não, legal, beleza, você me fala como é que é que eu lhe digo como é que é”.

Aí ele falou você começa a estudar, define que país você vai e tudo mais e tenta uma bolsa de estudos. Aí tinha um concurso pra conseguir a bolsa de estudos do governo italiano. Eu tinha que justificar dizer o porquê, então dizia lá “curso de bandolim” foi então que eu fui campeão venci esta bolsa de estudos e fui estudar na Itália, inicialmente era um ano

que aquilo foi me renovando e eu agradeço até hoje imensamente a embaixada da Itália que me concedeu a bolsa de estudos e consegui me diplomar neste instrumento na Itália em 2008.

Fiquei 4 anos, de 2004 a 2008, e lá pude ver na origem todo o aspecto do bandolim de concerto, me formei em bandolim clássico. Aí você vê que os professores, os italianos que saíram da Itália e foram pra vários países, na França e lançaram métodos lá, tem **esta coisa**.

Na França por exemplo os primeiros métodos já falam em acompanhamento com bandolim está tudo escrito, você pode baixar inclusive pela internet.

Tem Pietro Denis. Denis (1720–1790)¹ é um sobrenome francês, porque os caras publicaram em francês então os caras se “afrancesaram”, entendeu? A origem dos caras é até nebulosa ninguém sabe se de fato eles eram franceses. Porque é tudo nome italiano, “Pietro”, “Gabrieli Leoni” e outros mais, “Fuchecchi”, mas enfim, estes caras todos os métodos eram escritos a mão, tinha os Mecenas que pagavam e eles publicavam porque tinha que ter uma grana pra você bancar aquelas publicações e elas era feitas, tinha mulheres que estudavam bandolim, aristocracia, século XVIII, o bandolim se desenhava como um instrumento das prendas do lar né. Tinha uma filha que precisava casar a filha tinha que mostrar, juventude, beleza, talento, prenda toca piano, toca bandolim, saber uma língua, então estas prendas todas faziam parte, eram aulas particulares, eram aulas provavelmente bem supervisionadas e tudo mais, enfim. Tinha toda uma conjuntura, que com a Revolução Francesa se acabou porque aquilo ficou sendo associado a instrumento de aristocracia, de um bando de coisa errada que estava acontecendo, foi o bandolim junto. Então a história se entrelaça com esta coisa, então dentro deste aspecto você tem termos como: “Tremolo com acompanhamento” e tem uma música do Galacce que é isto aqui ó (toca no bandolim *duo style*). Tremolo com acompanhamento, tem várias técnicas, dentro deste aspecto o bandolim e o violino eles se uniram, foram motivos de polêmicas e tal, quem merece fazer parte de uma orquestra clássica, seria o bandolim que é mais antigo, enfim, tem toda uma questão, mas dentro do teu tema você tem este trêmulo com acompanhamento também chamado nos métodos de “Tremolo staccato”. Quando você faz assim tem arpejos de estudos nestes métodos que eu citei que o sujeito faz (Jorge exemplifica no bandolim fazendo trêmulo com arpejos), o sujeito faz a palheta fazendo este “slap”, na verdade este instrumento foi que puxou isto pra guitarra, a guitarra não existia nesta época. Então todas estas questões, o sentido da palheta tal e qual a definição de um violinista em um arco do violino. Então nós temos “bandolim polifônico” pode ser chamado ou técnica polifônica, tremolo staccato ou tremolo com acompanhamento,

eu estava procurando estes termos para te falar, mas tem mais. Se você fizer uma emersão nos métodos e eu sugiro que você faça, você baixa, abra uma pasta “métodos de bandolim” aí você vai e digita “mano island” um local que tem muitos métodos, tem um...por exemplo, o nome dos autores italianos: Sílvio Ranieri, Rafaeli Calacci, Carlo Munier, Gervasio, Foucati, Gabrieli Leoni, Pietro Denis, e outros mais. Tem vários, tem os alemães também, então se você pegar todos estes métodos e na parte inicial procurar onde que tem trêmulo com acompanhamento.

Tem os métodos italianos que fora para os Estados Unidos, dentre eles tem um cara que fez métodos só disto, chama-se Giuseppe Pettine. Este cara é fera vale a pena você correr atrás.

Pettine fez um método em Inglês só tremolo com acompanhamento, *duo style* que eles chamam. Tem o *duo style*, o estilo duo como te falei ele criou um módulo justamente pra vender o peixe dele. Estes caras não precisavam vender, inclusive curiosos que estes caras que faziam no século XVIII métodos, eles botavam uma trava no método, a pessoa que copiasse não ia conseguir ler. Quando você comprava, pagava você recebia um antivírus ´pra desbloquear. Então era muito interessante como se dava toda esta história, tudo isto eu vi na Itália, tem muito mais coisa. Aí você fala, “...mas isto Jorge se limita ao universo do bandolim, é”, não, isto é o universo musical, por exemplo Bach, vamos citar o material pra violino, é a mesma afinação, Bach já compunha, a sonata e partitas de Bach é uma obra prima, quando ele faz isto aqui ó (toca Bach utilizando melodia e bloco de acordes) e por aí vai. Quer dizer, isto aqui é polifonia e tem mais eu não toco de cabeça tudo eu tenho um livro completo que eu acho que é um material que vale a pena...estou até com ele aqui “Sonatas e partitas de Bach”, você acha gratuitamente na internet, tem as Sonatas para Violoncelo também que é repertório obrigatório dos bandolinistas também (toca a primeira sonata), coisa linda, então assim quando você começa a dissecar o negócio, colocar uma lupa no negócio você vê que não é um pré-requisito de uma época, não é um pré-requisito de um instrumento, não é um pré-requisito de um rótulo, isto é música. O homem começou a estabelecer rótulos de acordo com as exigências mercadológicas, históricas, de época, de estilo, entendeu?

Pergunta 3

Jorge: Eu não tinha o conhecimento do que era aquilo, o que era acorde dominante, o que era um campo harmônico, não sabia o que era isso. Fazia com base nas

minhas associações, assim como na minha família tem meu irmão, tem minha mãe, tem meu avô, nos acordes eu chamava assim. Era uma nomenclatura, mas o ouvido guiava né, sabia sempre que o dominante tinha aquele som né. Era uma pergunta e uma resposta era uma coisa assim, tinha todo um desenho lúdico na cabeça. Mas depois eu fui colocando número nas funções, estudei harmonia com o Yahn Guest, estudei assim cursos rápidos e vi que existe todo um trabalho fascinante de se estudar os acordes relativos, as cadências, e na Itália tive a disciplina de harmonia, tenho meu piano aqui, aqui tinha que fazer as cadências, eu pra ter o diploma de bandolim tive que ter o diploma do piano complementar senão nada feito, não me dariam a credencial, então eu tinha que estudar a técnica do piano pra poder fazer as cadências e entender como funciona. Mas eu acredito que todo o músico de instrumento melódico tem que ter obrigatoriamente um instrumento de harmonia, eu já tocava violão, eu na minha cabeça já estava desenhado quando eu pegava o piano era só tentar transpor o que eu já fazia, foi o que eu fiz, sempre né, traspor inicialmente do violão para o cavaquinho, do cavaquinho e violão para o bandolim depois esta galera toda transpor isto pro piano, eu não tinha técnica tinha que malhar muito, todo dia tinha que ir lá e fazer aquelas escalinhas...então assim, tinha que cronometrar porque tinha um tempo, porque até uma hora não rola, tem que ser duas horas no mínimo pra você conseguir um certo desenvolvimento. Isto vale pra tudo né, você tem que ter uma regularidade, foi assim que a coisa foi se desenrolando.

Pergunta 4

Jorge: Eu escutei muito “tocar armado”, com as armações que eu acho que é a mesma coisa que você está falando, são só terminologias pra dizer a mesma coisa, são vários nomes pra uma coisa só. Porque a essência do negócio tem vários nomes, porque nunca se teve um consenso de dizer “o nome é este” até o Hamilton de Holanda uma vez me mandou, ele queria gravar um vídeo na pandemia, ele me chamou e disse “qual o nome certo?”, ele fez esta pergunta. Ele estava preparando não sei se ele lançou, acho que ele não lançou não, então conheci o Sincinato em Brasília na década de 90, primeira vez que fui em Brasília em 93 por aí, 94, conheci o Sincinato e ele tocava, tocava bandolim, aliás, cavaquinho afinado em bandolim, então quando eu o conheci ele tocava bandolim neste modelo aqui inclusive. Na década de 50 ele tocava todo armado digamos assim (exemplifica como Sincinato tocava), lindo né. Então ele fazia isto como se fosse um violão e vários choros dele desta forma. Ele

faz (toca um choro com melodias e acordes), uma obra prima, uma coisa linda e ele tem várias músicas assim, aí Jacob conheceu, eram amigos, muito inteligente. Tem vários temas do Jacob que são polifônicos, tem um que eu estava estudando com um aluno meu, eu não toco mas eu vou ver se eu localizo aqui pra tocar pra ti pra te mostrar. O nome da música do Jacob é “Já que não toco violão”, já ouviu? O Déo Rian gravou isso aí, deixa eu ver se tem aí. Só pra te mostrar.

Tem uma boa dele “Estímulo número 1”, ele fez este aqui para o meu saudoso amigo o Dr. Veloso que era o médico dele. Ele compôs em 1968 e colocou assim “exercício de digitação, palhetada e leitura na primeira posição do bandolim, composto especialmente para o neuro bandolinista...(risos) sacanagem “...Dr. Arnaldo Veloso da Costa por Jacob Bittencourt”. Olha que bonito ó, isto é um estudo pedagógico de bandolim rapaz, todo professor de bandolim deveria ensinar para os alunos, mas quem ensinou isto aqui foi o Jacob, e Déo Rian me falou “Jorge, já observou que tem uma numeração nos compassos, sabe o que é isto aí, me perguntou o Déo.

Eu disse “Déo, já sei o que o Jacob queria fazer, queria ensinar células, pedaços, mostrando como é que ele idealizou a composição. Estas células vocês podem multiplicar estas células com várias outras e estudar isto separado, olha a cabeça do cara. Eu interpretei desta forma, mas eu acredito que seja isto. Olha que lindo isto aqui (Jorge toca a peça).

Isto aqui é uma aula, olha que coisa linda que estava na cabeça do Jacob, a ideia que este cara tinha, ele faz isto aqui ó (toca uma parte do Estímulo 1), isto aqui é polifônico, uma beleza rapaz, quer dizer “Estímulo nº1”, isto aqui tem que estar na tua pesquisa, tem que mencionar esta coisa, esta preocupação do Jacob em ensinar em agradecer que ele estava sendo hospedado por este senhor que eu conheci, né. E era um sujeito, uma figura, você precisava ver o Veloso era uma figuraça. Está aqui, “Já que eu não toco violão” é o número 2 (caderno de composições do Jacob do Bandolim volume 2), deixa eu ver qual é... só um instantinho.

Daniel: E o pessoal está usando “bandolim polifônico”, o Thiago usou no trabalho dele, o Fernando Duarte escreveu um artigo falando do bandolim polifônico do Jacob, é um termo também que não sei se o Hamilton de Holanda usa também.

Jorge: Foi, ele me perguntou, ele me perguntou isto aí, ele me perguntou o que é que eu achava, ele disse assim: “Você acha melhor *duo style* ou *chord melody*...” ele me fez esta pergunta. Aí eu disse assim “olha, eu acho bandolim polifônico melhor”, mas eu não sabia que a turma estava usando não.

Daniel: Você que deu o pontapé, mas você vê o Thiago Santos fez um trabalho agora de mestrado...bandolim polifônico, o Daniel Migliavacca quando ele cita alguns momentos também é pra demonstrar este modo de tocar bandolim solo né, então é um termo que também está correndo...

Jorge: Pois é, é como eu disse é apenas um termo pra especificar uma coisa, agora sim é claro que na história do Jazz, dos músicos de Jazz, se você observar a história dele cada um tem uma novidade tem um estilo, eles tinham que vender aquilo como a última coca cola do deserto, né. Se você ver o Mont Gomer é só oitavas né (toca exemplificando), por aí vai, ele fazia só pela onda tocava com o polegar. Aí você pega um *chord melody* que o sujeito tocava em acordes né (exemplifica tocando *chord melody* “all of me”), você vem improvisando em cima, fazendo o baixo, você vai extraindo os pedaços da música em partes e o cara tenta fazer tudo em uma tacada só entendeu? Quando você escuta o Joe Pass, um disco dele que ele toca só os standards, ele toca isto aí “all of me”. Mas ele faz o diabo nesta guitarra, os caras são incríveis eu sou...é um negócio sem palavras sabe?

Então assim, dentro deste aspecto delimitar o negócio é perigoso, eu acho que a gente como pesquisador a gente vai sempre comendo pelas beiradas dizendo “oh, tem assim, tem assado, é chamado disso, aqui esta mesma coisa é chamada disso, mas esta mesma coisa aqui está sendo chamado disso aqui também, mas por aqui já está chamando...”. Este trabalho de recortar é o trabalho do pesquisador, identificar as semelhanças e as diferenças e as vezes até os equívocos “ó isto aqui seria um equívoco”? Eu acredito que sim, eu acredito que não, mas segundo fulano, tipo papo de fofoqueiro (risos). Pesquisador é um fofoqueiro, segundo fulano está dizendo que é assim, mas já este aqui no século XVIII já fez assim. Quem vem primeiro o ovo ou a galinha, então você começa a contextualizar, mas vai jogando a coisa né. O título também é perigoso você delimitar “o bandolim é polifônico...” isto gera também questionamentos “mas por que é polifônico? Por que você está dizendo isto?”. Aí você vai ter que ter bala na agulha pra dizer e as vezes responder uma pergunta dessas significa escrever uma tese.

Então as vezes é melhor você usar uma poesia no título do que você dizer “2+2 é 4”. “A é, me mostre como”, entendeu?

Pergunta 5

Jorge: É importante isto, quando você tem a linha melódica e a base você tem que saber o que é que você tem que destacar daquilo, por exemplo no Pérolas do Jacob do bandolim (Toca a parte B do choro e demonstra que algumas notas são “coadjuvantes) “ó, a nota aguda é a mais importante”. Tem uma técnica pra tocar isto também, pra você destacar aquilo que te interessa, o que interessa ao público ouvir, senão você mistura tudo, faz uma salada de frutas. O próprio Lupercé faz (exemplo de *duo style*), tem horas que você chama mais atenção ao arpejo do que a linha né e por aí vai. Mais Jacob aqui “Já que não toco violão” (toca do início).

Isto aqui é o Odeon invertido, o Odeon vai pro grave e ele vai pro agudo, é muito interessante, são composições...este aqui do Jacob também (toca “Ao som dos violões”) fez inspirado em Nazareth. Tem outra dele que é “Primas e Bordões” (toca do início). Olha que bonito, este aqui ele fez inspirado no Sincinato, Sincinato é a técnica dele.

Pergunta 6

Jorge: Os materiais se complementam, sabe não existe um material só que ensine tudo não. Em bandolim uma vez um aluno meu entrou em polêmica comigo, mas disse que não tem eu gostaria que tivesse de fato, não tem. Minha irmã mora na Itália e sempre que aparece uma novidade lá eu peço pra ela comprar pra mim, mas até agora não apareceu, por exemplo, o grande caminho é você observar os métodos, baixar os métodos pra fazer um cruzamento, porque um diz uma coisa, tem muito da postura de quem toca o tipo de palhetada. Por exemplo eu ensino no meu curso as palhetadas, eu mandei fazer aqui uma palheta gigante aqui ó...(mostra em vídeo uma palheta grande) pra ensinar o sentido da palhetada, como é que funciona como é que é a técnica tal, usar uma técnica de arpejo (demonstra um exemplo), isto faz parte da forma de tocar bandolim, a gente não toca só com uma palhetada, o que acontece é que geralmente boa parte dos bandolinistas que não passaram ainda por esta reflexão tocam só com uma forma de palhetada, uma técnica só. Você tem que tocar com várias. Assim como no violão clássico tocar bandolim aqui ó (toca mais próximo do cavalete) estou tocando metálico (toca o mesmo trecho com a palheta na “boca” no instrumento) é diferente.

Então assim, dominar estas técnicas por exemplo os harmônicos, fazer harmônicos, tem as técnicas estendidas (batuca na caixa do bandolim), por aí vai. Esta coisa da polifonia e acompanhamento tem este instrumento aqui que é o bandolim de 10 cordas que eu vivi lá em Brasília o momento do surgimento dele pelas mãos do Hamilton. Quando o Hamilton mandou fazer o primeiro bandolim de 10 cordas, antes de encomendar, quando ele estava encomendando ele me chamou “quer fazer também?”, me perguntou eu faço um você faz outro, vou fazer com madeira mais simples e tal o que você acha? Eu não imaginei que aquilo ia dar em tudo isto, aí eu disse “não mestre, não vou nesta não, eu mal estudo este aqui, estou tocando mal pra caramba este aqui, aí ele disse “não cara, vamos fazer...” bom você que sabe, aí ele trouxe, chegou o bandolim. Então acompanhei todo este...ir atrás de corda não sei o que e coisa e tal e tudo mais, entendeu?

Qual era a necessidade de se aumentar corda? Eu quero que faça esta pergunta. A necessidade de se fazer um trabalho solo, bandolim solo é uma questão de coragem é uma questão de você assumir pra si a responsabilidade você não tem ninguém pra lhe apoiar ali é só você, o instrumento né e o público. Então você tem que cativar o público, você tem que ter carisma, tem que ter material pra mostrar, você tem que ter polifonia, você tem que ter tudo ali. Não é só um elemento. O violonista quando entre com o violãozinho dele sozinho e vai tocar em um estádio como, sei lá um estádio lotado, o sujeito bota aqui o violão e toca um instrumento que tem 10 vezes menos o som que tem o nosso bandolim, nosso bandolim tem mais som, mas os bandolinistas não têm coragem de chegar sozinho e tocar, não tinham até então. Hamilton começou a mostrar esta coisa sozinho, pegar e enfrentar plateia e tocar... mas isto não é novidade os grandes bandolinistas do passado também já o fizeram, a gente vê pelo material escrito deixado. Na Itália rapaz a quantidade de bandolinista que deixou isto escrito não está no gibi. Tanto que eles tocam isto os bandolinistas nos concertos, os da Alemanha, os da Rússia, os da Itália todos eles tem o repertório deles e tem bandolinistas que compõe concertos para bandolim solo, concertos para scordaturas que eles chamam né, desafinação colocar afinações específicas, tocam com o instrumento afinado, sabe, fazendo polifonia, fazendo tantas coisas então tem compositores aí que... tem um cara que eu não sei nem pronunciar o nome dele, ele faz concerto um cara até jovem ele faz concertos, afinado demais, tem as técnicas estendidas, é preciso você focar nas técnicas estendidas também né, o Paulo Sá é um craque nisto. Você tocar um bandolim com a haste, fazer percussão, tocar com a palheta de borracha, você variar os materiais, você tocar aqui, aqui, acolá explorar elementos não convencionais né.

Pergunta 7

Jorge: Eu acho que com a internet a gente está tendo acesso a muita coisa boa do Brasil e fora, tem músicos do exterior que tem feito isto, tem nossos colegas, por exemplo você a produção que a Universidade a UFRJ tem feito com o mestrado né, vê o Vitor Casagrande tem um trabalho muito bacana que eu tive a felicidade de participar também o caderno de palhetada ele pega as técnicas dos bandolinistas e coloca ali os exercícios dele é um negócio muito interessante, você vê a diversidade de contribuições pra se chegar em um objetivo. Sobre a questão de fazer, o Migliavacca também fez, o Thiago Santos fez também, você deve estar sabendo, são materiais que mostram também a questão da polifonia do acompanhamento, porque quando você faz... por exemplo você lê Teleman pra violino, 12 caprichos de Teleman, os caprichos de Paganinni, cada capricho daqueles exige uma habilidade uma tonalidade uma coisa né. Estudei por 2 anos as cadências de Munier, é cadência interpretativa, cada cadência daquela ele tinha um trêmulo com acompanhamento, eu tenho aqui, é difícil, não vou nem pegar não que....você faz tremolo com duas ou três cordas, então tocando este material tem os concertistas né que tocam o material do presente e do passado, tem a Katerina (rever o nome 1:04:56) da Alemanha, agora ela casou com Mike Marshall, mora nos Estados Unidos. Este ano é o ano do bandolim na Alemanha, é interessante citar isto na sua pesquisa, é o ano do bandolim então eles fazem um trabalho muito bacana que enfrenta crítica também que o pessoal da música clássica não aceita perder espaço pra nada, cada um quer defender o seu, está certo, assim é muito interessante mostrar esta luta porque é uma construção cultural, construção coletiva. Quando você escuta do passado os músicos como Luperce Miranda fazer o “Quando me Lembro” (toca a parte do *duo style*) esta era uma espécie de número que ele guardava com muito carinho e não passava pra ninguém, não ensinava isto até o ...tentou que ele ensinasse e ele “negativo nada disso”. É um bandolim polifônico o Prelúdio em Re maior dele também e outras coisas mais que ele fazia, ele fazia por exemplo isto aqui é polifonia também (toca um exemplo), ele faz o arpejo e o baixo. Então assim os caras pensavam nisto pensavam em fazer isto tem o Luperce, tem o Jacob no passado, Hamilton já citei tem o Daniel Migliavacca tem o Thiago Santos eu também faço, modéstia parte faço minhas, tenho algumas peças minhas também que fazem isto, tem umas inéditas minhas que não lancei ainda porque eu sou pior do que não sei nem quem eu gravo disco a cada 10 anos, uma tartaruga perde feio. Não mostro o que eu faço tem muita coisa pra ser lançada, mas também roda esta questão musical e didática também, porque

eu tenho uma preocupação com a intenção na verdade que meus alunos possam tocar, possam também fazer que este repertório seja possível de se aprender de se estudar aquilo pra se conhecer também. O que você perguntou como é que faz, a técnica também, ela se mistura com aprender o instrumento nunca é uma coisa só, são de vários fatores.

Pergunta 8

Jorge: Buscar se divertir sobretudo, buscar estudar diariamente com muita disciplina, regularidade não adianta estudar hoje bem passar dois dias sem tocar...não, não é assim.

Tem que cronometrar pega a agendinha eu sempre deixo aqui uma agenda você pega esta agenda e anota aqui, hoje eu fiz isto hoje eu fiz aquilo, 20 minutos daquilo, 30% daquilo ali foi técnica o restante foi...sabe. Ah não tive tempo tive que atender o telefone, mas a tarde volta e enfim...controlar isto e fazer aquilo como uma... aí você tem que conhecer quem é que faz isto o que é que está sendo feito, pega o celular, se grava, é um processo de aprendizado, tem duas coisas que se estuda importantes de se citar: uma é a parte técnica é aquela coisa de você fazer o mecanismo e a segunda parte como que se apresenta isto que é a performance. Tudo na mesma coisa, não adianta você estudar com a cabeça baixa aqui e na hora de se apresentar você tocar assim, tem que tocar mostrando aquilo, interpretando. Então assim, esta preocupação profissional todos os instrumentos passam por este processo. Conhecer o passado do instrumento, conhecer a história, os nomes que eu citei aqui foram vidas dedicadas a esta questão a esta causa: Carlo Munier, Rafaeli Calati, os grandes da Itália se espalharam pelo mundo né?

Estes caras ensinaram os americanos a tocar, é porque aquela técnica que eles fazem vem tudo da Itália, depois eles fizeram a onda deles, conhecer os músicos da Rússia também, tem músicos maravilhosos na Rússia fazendo diabo se você ver você não acredita, rapaz a gente não tem acesso a isto o Putin não deixa a gente acessar isto né? A língua é ingrata, eu baixo método de russo e boto o google tradutor pra traduzir pra ver o que eles fazem, como é que eles tocam, como é que esta menina de 10 anos, criancinha faz isto no instrumento. Eles estão imersos em um processo educacional superior ao nosso eles têm uma educação um sistema de educação muito séria na Rússia, eles valorizam o Professor, valorizam tudo o que fazem, é tudo muito organizado, muito sério, muito solene. Então você vê uma estrutura que a gente não tem ainda mas vale a pena observar como pesquisador como

músico a gente observa e anota no caderno de campo e questiona isto e joga a batata quente pra quem realmente precisa fazer alguma coisa. A situação hoje está difícil como é que um músico vai começar tem que pagar conta vai tocar bandolim vai fazer *chord melody* vai se dedicar vai viver dignamente como é que ele vai se profissionalizar como é que ele vai fazer concurso público quando não tem condição, quando a gente vive nesta bagunça nesta nossa pouca vergonha que a gente vive da política brasileira e outras coisas mais e outros absurdos que não cabe nem dizer. Mas a gente está interligado a todo este sistema de coisas, existe nunca um pedaço de coisas separado do todo, entendeu, é isto.

Entrevistado: Fernando Duarte (08/02/2023)

Pergunta 01

Fernando: O bandolim, eu tive meu primeiro contato com o meu avô que tocava bandolim. Ele tocava muito amadoristicamente, tocava vários instrumentos: piano, violão e tocava bandolim também.

Tenho a impressão que era o instrumento que ele gostava mais, bandolim, ele tinha o costume de depois do almoço ficar tocando bandolim ali, não era muito repertório de choro, era mais umas valsas coisas assim mais lentas neste aspecto melódico, bandolim como aspecto melódico mesmo.

E aí eu fui no meu caminho, não comecei pelo bandolim, toquei violão, toquei guitarra, tive uma breve passagem pelo cavaquinho e aí quando comecei a me interessar pelo bandolim já tinha o instrumento em casa, já tinha esta referência do bandolim.

Pergunta 02

Fernando: Não sei se eles tem uma definição oficial, na minha cabeça eu penso....a levada pra mim é aquela célula rítmica é a clave ali, por exemplo “levada da polca” (exemplifica cantarolando), tudo bem aí tem a questão de onde você faz a palhetada pra baixo e pra cima, vai depender do andamento também né, mas a levada seria mais a célula, você pode fazer no instrumento até “mutar” as cordas e fazer só com a mão direita aí seria só a célula rítmica característica.

O “centro”, quando penso em centro, penso no instrumento em grupo, fiquei até pensando nisto quando você mandou as perguntas, não sei se isto tem alguma base em algum lugar, mas quando penso centro você imagina que tem alguma coisa de um lado e uma coisa de outro ou uma coisa em cima outra em baixo e ele está no centro, então você imagina que tem por exemplo: um solista e outro acompanhamento, uma baixaria, um violão, alguma coisa assim e o bandolim ou o cavaco no centro executando esta levada e também pode ter outras coisas ali no meio quando você está fazendo....mas o centro penso principalmente na questão do grupo, neste contexto de acompanhamento rítmico, harmônico, fazendo levada num grupo.

Acompanhamento, imagino que é um termo maior que abarca mais coisas. O acompanhamento caberia por exemplo no bandolim fazer uma frase que seria do violão pra

fazer uma baixaria, fazer uma frase de repente uma parte fazer melodia junto ou fazer uma segunda voz tudo isto estaria dentro do acompanhamento, então você poderia fazer o acompanhamento pra uma pessoa cantando, aí não seria um centro, seria um acompanhamento que inclui a levada, contraponto, polifonia o que for, inclui várias outras coisas. Imagino que é mais ou menos por aí que eu entendo.

Pergunta 03

Meu foco primeiro era melodia, tirar as melodias, agora como eu vinha do violão, da guitarra, rapidamente passando pelo cavaco eu já tinha essa dimensão também, já tinha essa preocupação, já sabia que isto existia também não que eu já conseguisse aplicar mas eu lembro que lá no começo eu tentando fazer uma espécie de *chord melody* assim uma coisa muito simples mesmo sem ter referências auditivas disso mas por influência da guitarra realmente mas o foco principal era a melodia simplesmente, depois eu fui ter a preocupação de aprender os acordes.

Pergunta 04

Isto que você fala “realizar a melodia acompanhada”, eu costumo usar “bandolim solo”, mas não acho nenhum desses termos bons, nem bandolim polifônico, nem bandolim solo...acho que nenhum destes termos mata a questão sabe? Quando penso assim “*chord melody*” penso em uma técnica específica de bloco de acordes o tempo todo, que não é o que a gente faz o tempo todo é uma das técnicas que a gente usa quando a gente toca ne? Acho um bom nome, acho que seria legal ter um nome em português pra isso, mas acho que não é só isso, quando em um arranjo de bandolim solo você faz um baixo, isto não é *chord melody* mais, é outra coisa que você está juntando, *chord melody* é o bloco.

Já este “tocar apoiado” ou “tocar armado” eu entendo isto menos do que um arranjo para bandolim solo, em um lugar da melodia você vai lá e faz um acorde junto, dentro de um grupo, dentro do regional, né, sei lá...em Benzinho do Jacob do Bandolim tem duas ou três vezes que ele faz o acorde junto, este tocar apoiado ele não se sustenta sozinho sem o grupo ele é um ponto que você ...esta nota está na ponta e eu vou tocar em cima ou vou “armar” o acorde” ou vou apoiar esta nota.

Então acho que em termos de autonomia do arranjo o tocar apoiado é o que está mais abaixo desta escala de autonomia, é só em algum lugar ou outro.

E o bandolim polifônico eu acho este termo bem problemático porque polifonia, assim, tudo bem eu também não sou especialista nos termos, mas entendo polifonia de duas formas: uma coisa é esta forma mais simples “ah, flauta é um instrumento monofônico, o acordeom é um instrumento polifônico que é capaz de fazer mais de um som”. Neste sentido o bandolim é polifônico obviamente e quando você está fazendo levada você estaria fazendo polifonia também, você estaria fazendo vários sons ao mesmo tempo. Só que polifonia dentro da música tradicional é aquela técnica que a gente sempre remete ao Bach, ao barroco, de sobrepor melodias, de você ter melodias que são autônomas, independentes uma da outra e que se sobrepõe e a gente não faz isto no bandolim praticamente nunca né?

Isto é muito raro, exemplos muito simples ali no “estímulo nº1” do Jacob aquela coisa de “segura uma nota no grave aí faz outra vai subindo” é uma polifonia simplíssima. A gente não tem como no instrumento executar uma melodia muito complexa em um lugar e ao mesmo tempo uma outra melodia complexa em outro lugar. Então acho que este termo “polifônico” ele não é muito preciso, eu vejo muita gente falando assim “a diferença do bandolim de 10 pro bandolim de 8 é que ele é polifônico” ...eu digo “gente, isto não faz o menor sentido”. Em um sentido, neste de polifônico e monofônico, todo bandolim é polifônico e no sentido mais tradicional da polifonia, do barroco, acho que a gente não é capaz de fazer isto no instrumento, nunca vi alguém.... sim a gente pode simular uma polifonia mais ou menos o que eu procuro naquele trabalho do Jacob do Bandolim, naquele artigo. Ele procura simular estas polifonias, fingir que tem duas melodias ao mesmo tempo, o Lupercé faz isto no “quando me lembro” esta técnica de *duo style*, você simular, mas é uma polifonia muito simples, é semínima, arpejo, sei lá.

Pra ser sincero acho que nenhum destes termos é bom pra o que a gente quer né? Na verdade, o que a gente fala, os nomes que a gente dá pras coisas eles são submetidos a prática da realidade, ninguém fala “É um arranjo pra piano solo” porque piano você já imagina que vai ser aquilo né, é que o bandolim você não imagina que vai ser aquilo, então o ideal pra mim seria chamar de “bandolim”, é um “arranjo pra bandolim”. As é pra bandolim solo? Se eu falei que é pra bandolim é pra bandolim, se eu falasse arranjo pra violão e bandolim, seria arranjo pra bandolim e violão.

Outro dia eu vi o trabalho de alguém que eu não conhecia, trabalho lá do Promus “Miguel Friedman Garcia”, você deve conhecer lá da UFRJ que fez um trabalho de mestrado

profissional que é “10 peças para violão e bandolim”, ok, não precisa dizer se é polifônico ou se é monofônico.

Daniel: Já demonstra que você está usando todas as possibilidades e recursos do bandolim. Você pode utilizar todas as possibilidades.

Fernando: Exato, por exemplo se você fizer 10 peças para bandolim, só bandolim, uma pode ter polifonia, outra pode ter *chord melody*, outra pode ser só melodia, outra pode ser uma série de acordes arpejados, então esta questão do termo eu acho difícil mesmo, acho que a gente não tem um termo que... mas assim esta limitação pela prática sabe? Porque quando você fala “um arranjo pra violão” é um arranjo pra violão, você não fala se é *chord melody*, se é violão solo, né? Você fala “arranjo pra violão”.

Acho que o ideal seria se a gente chegasse neste nível da prática de falar só “bandolim”, “arranjo pra bandolim”.

Daniel: Interessante esta tua visão, o Jorge Cardoso estava comentando uma coisa que este nome tem também uma coisa de marketing que os caras pegam e dão um nome e aí fica um negócio, ia ficar bonito “usando *chord melody*” mas achei bem interessante isto que você falou, o “bandolim” já significa que você pode utilizar todos os recursos possíveis dentro do universo do instrumento.

Fernando: Você chega em uma loja e tem lá “Pixinguinha pra piano”, você sabe que é pra piano, em algum momento vai ter polifonia, pode ter lá a transcrição do contraponto do Pixinguinha pra duas mãos, em outro momento pode ser fazer uma levada em uma mão e outra.... piano, né?

Pergunta 05

Fernando: Quando comecei a tentar isto, fazer isto no bandolim eu já tinha a referência da guitarra, então eu lembro que eu fiz uma oficina rápida de *chord melody* com o Nelson Faria, de guitarra, aí tinha uma apostila lá com várias frases tipo II, V, I harmonizado em *chord melody* então eu fui tentando passar aquilo eu lembro que baixei também uma apostila com várias frases de *chord melody* pra guitarra, guitarra jazz aí fui tentando passar alguma coisa pro bandolim, mas eu acho que, o que sempre sugiro pros alunos, é que a gente tem este costume que vem do violão, que de quando a gente estuda acorde, estuda assim: “oh, acorde de Do com baixo em Mi, Do com baixo em Sol, Do com baixo na fundamental”, fazendo as inversões e tal. Mas sempre acho que pra gente que toca bandolim é mais

interessante pensar no acorde que está na ponta e não no acorde que está no grave, você tem que saber fazer o Do com o sol na ponta, Dó com o mi na ponta, dó com o Si na ponta, isto já é 80% do caminho pro *chord melody*, né, você saber fazer o bloco do acorde com a nota que ta na melodia na ponta se for a nota estrutural do acorde melhor ainda, se não for você vai dar um jeito ali né. Mas acho que foi meio por aí, meu processo de aprendizagem foi tentando o raciocínio que eu já estava começando a elaborar na guitarra porque também na guitarra eu nunca cheguei a ser um grande guitarrista cheguei a fazer um curso técnico, me formei no curso técnico, mas nunca fui um jazzista na assim né. Lembro que quando fiz a prova pro curso técnico de guitarra, eu toquei um arranjo de guitarra solo *chord melody* de “Pedacinho do céu”, então eu já estava um pouco no meio do caminho assim né. Então foi isso foi meio por aí de algumas referências que eu já tinha da guitarra, referência mais no raciocínio né, não da linguagem, mas na forma do raciocínio mesmo. 17:18

Pergunta 06

Especificamente não conheço, sei que o Ian Cury foi meu aluno aqui em Brasília que está agora lá na Berkley ele fez recentemente um curso online de bandolim e que eu vi em um trailer que ele faz alguma coisa não sei se ele explica alguma coisa de bandolim solo assim, mas ele está tocando se não me engano neste vídeo o “Benzinho” do Jacob do Bandolim, fazendo o acorde junto, então não sei exatamente como é este material. Eu sei que o Dudu Maia tem um material de acordes que fala um pouco de condução de baixos, mas não seria exatamente isto. Acho que específico de como fazer um arranjo pra bandolim solo realmente.... bom a gente tem uns livros daqueles mais antigos o Pettini tem alguma coisa assim de *duo style* que fala um pouco disso, mas também não é de como fazer né, não é de como elaborar um arranjo, é mais uns exemplos de técnica.

Pergunta 07

A cara, o Hamilton né, o Hamilton é o cara, você tem vários outros que fazem, mas a referências destes é o Hamilton. A gente tem esta literatura de bandolim erudito né, de peças pra bandolim solo, a pouco tempo eu vi aquele Vladimir Cosma, se não me engano ele

fez trilha sonora de cinema, ele fez 24 caprichos pra bandolim solo que o Vincent Beer Demander gravou.

Assim não é *chord melody* mas é bandolim solo ele explora estas ideias de polifonia destes recursos que são recursos que a gente vê lá nos métodos do século XVIII que tem este tipo de coisa arpejada com melodia na ponta, este tipo de recurso.

Mas com certeza um bandolinista que faça isto a referência é o Hamilton sem dúvida.

Pergunta 08

Respondendo esta pergunta, mas ainda nas anteriores um certo material didático são os caprichos do Hamilton de Holanda, mas queles caprichos, eu acho, o Hamilton é um cara que faz muito pelo bandolim, além dele tocar o tanto que ele toca, ele divulga muito o instrumento e trabalha muito pelo instrumento é o cara que levanta a bandeira mesmo né.

Mas uma coisa que eu acho que poderia ser um pouco diferente naqueles caprichos, eu acho que se ele tivesse feito aquilo que ele fez (lançado o disco, com as partituras com esta proposta de estudo) e ele tivesse gravado com bandolim solo, só bandolim acho que teria um efeito diferente, porque no disco tem bateria, tem gaita, tem baixo, tem não sei o que, então perde um pouco o foco do bandolim solo embora as músicas possam ser tocados em bandolim solo, algumas não me lembro exatamente de todas mas acho que ele até toca algumas em bandolim solo, mas se ele tivesse gravado o disco daqueles caprichos só com o bandolim acho que seria um material didático perfeito embora ali o objetivo dele declarado é explorar o bandolim de 10, é um material de referência para o bandolim de 10 cordas. Tem o material do Daniel Migliavacca que fez lá na UFRJ de bandolim solo. Acho que o material do Daniel é massa, é maravilhoso é bem legal, mas você já tem que tocar, já tem que tocar bem pra chegar ali naquele material.

Eu to fazendo agora o meu “bandolim pra iniciantes” um método, que é um livro simplíssimo pra quem ta iniciando mesmo eu vou fazer uma reedição porque ele esgotou eu vou fazer uma edição pela Musimed. Aí o Bohumil med que é o editor lá, ele pediu pra eu acrescentar alguma coisa nova nesta edição e eu fiz 10 estudos pra bandolim solo muito simples, pra quem ta começando mesmo que tem esta ideia muito simples de polifonia de uma melodia acompanhada da mesma forma assim... didático mesmo, com o intuito didático.

Então eu acho o que falta pra gente é esse material didático com o foco didático mesmo pra um cara que está começando, um cara que não sabe ler partitura bem, um cara que tem dificuldade, sabe aquele material com a partitura grande com a bola grande, sabe, pra ajudar mesmo...sabe, que lá fora a gente tem muito. Eles têm uma padronização do que é o nível avançado, o nível médio, então você pega lá um material de Marlo Strauss que eu gosto muito, você pega lá “9 caprichos artísticos para bandolim nível médio”.

Nível médio todos eles sabem o que quer dizer, quer dizer que o cara já sabe fazer...sei lá...primeira, segunda, terceira posição com mudança pro dedo tal, já tem mais ou menos um padrão na Europa, facilita muito pro cara né, o cara diz “nível médio eu sei fazer” então, esse tipo de trabalho pra você ver que você tem compositores o Vincent Beer Demander que eu falei agora que gravou os caprichos do Cosma e o Marlo Strauss eles são caras que tem peças ultra complexas e outros materiais que são simples que é pro iniciante. O Marlo Strauss tem peças que eu acho lindas que são infantis, ele tem uma série de não sei é Prelúdios ou são caprichos com a temática que são de circo aí tem o palhaço, o elefante, cara é super legal é super simples de tocar, super fácil de tocar.

Ali ele usa também algumas coisas de técnica estendida algumas coisas que você vai usar uma afinação diferente, dá uma batida no tampo, sabe, são peças super simples, não precisa ser difícil de executar pra você colocar este tipo de pensamento em jogo em um arranjo, sabe? Colocar pra um aluno isso né. Isto acho que falta um pouco pra gente. Sempre falta pro bandolim um material didático básico. Quer dizer, falta tudo pra gente né...(risos) mas material didático básico. Temos bons músicos, boas gravações, maravilhosas, mas material didático falta de todo tipo. Todo tipo de material didático falta pra gente, né.

Daniel: Este material que você está lançando, ele vai sair estes 10 arranjos?

Fernando: Vai sair cara, não sei quando. Era pra ter saído o ano passado, na verdade o livro está pronto, vou te dar uma fofoca (risos), o livro tá pronto, só tá faltando o Hamilton que ficou de fazer um prefácio que eu tô esperando ele fazer. Porque este livro originalmente vem com um CD... CD não existe mais vamos fazer isto virtual e a gente tá na dúvida destes estudos solos, eu acho que o ideal seria ele vir em vídeo, acho que facilitaria muito pro aluno ver alguém tocando além dele ter a tablatura, ver alguém tocando. Então a gente tá meio neste processo, mas como eu tô na reta final do doutorado também, espero defender agora em junho então ficou meio parado este projeto agora, antes de junho acredito que não vou mexer nisto, mas acredito que até o fim do ano sai.

Vou dar uma sugestão que eu não gostava muito de ouvir não quando eu estava estudando, mas é a única que tem, é ouvir cara, é ouvir e tirar. Às vezes eu acho isto um pouco desmotivador pra quem está começando porque não consegue ouvir e tirar não é tão simples assim “ouve aí e tira”. Isto não é tão simples, mas infelizmente é isto porque a gente não tem muito material.

Sugestões que eu daria: ouvir e tirar, procurar em referências de outros instrumentos eu acho que é válido, você entender o raciocínio, entender as possibilidades e ter um bom conhecimento do braço do instrumento e das montagens dos acordes, de todas as possibilidades de inversão, você quer fazer um La menos faz com a tônica na ponta, com a segunda, terça, quarta, quinta, fazer este tipo de estudo assim e ir fazendo, ir jogando.

Acredito que hoje a gente tenha como a gente falou os caprichos do Hamilton, tem os estudos do Daniel Migliavacca, agora eu não sei o quanto isto circula também né. Eu sinto, por exemplo, meus alunos aqui em Brasília, aqui na escola de música são alunos que, se você for pensar em um cenário nacional são alunos muito privilegiados no acesso a informação, sabe. É gente que gosta, a maioria dos meus alunos são adultos que trabalham tem uma vida e se dedicam ao bandolim, então tem vários que são músicos profissionais tem outros que tem outra profissão mas é gente que tem acesso a internet que leem em mais de uma língua mas mesmo assim se você falar assim que tem um método...” puxa tem um método de bandolim do século XIX” ...assim, você fala Daniel Migliavacca fez um estudo mas o aluno diz “cadê, onde é que tá isso, mas tem o áudio”, é uma coisa meio assim, não sei isto o quanto efetivamente circula este material.

Então é isto, é ouvir, pegar referência em outros instrumentos também e tentar aproveitar este material que a gente tem, o ideal seria que isto circulasse mais, mas eu vejo uma certa preguiça dos bandolinistas, eu acho os bandolinistas uma classe meio preguiçosa (risos). Aqui em Brasília tem muito aluno de viola da gamba, cara é um instrumento muito específico. Eles têm associação nacional, fazem encontro, viajam, editam livros, fazem tradução de métodos e eu tenho certeza que tem mais bandolinista do que viola da gamba, mas a gente não consegue. Mas neste sentido a UFRJ é um polo, o Paulo Sá é um polo de atração né, e junto isto tudo e é por aí que vai passar o futuro do instrumento.

Entrevistado: Vitor Casagrande (09/02/2023)

Daniel: Apresenta a ideia do projeto e como surgiu a necessidade de fazer o guia prático proposto.

Vitor: Maravilha, acho de grande valia, porque a gente acaba fazendo meio que na experiência da gente e ouvindo uma referência ou outra quando vai fazer alguma coisa deste tipo né?

Daniel: É eu fui muito vendo como você faz no seu vídeo, o que você vai usando, qual a harmonia aí fui “catando” o bandolim está usando bastante agora, o pessoal está vindo e fazendo bandolim solo.

Vitor: Muito, principalmente o pessoal de 10 cordas né.

Daniel: Sim, o Pedro Galicia está fazendo o trabalho de bandolim solo pra 10 cordas e eu pra 8 cordas, os trabalhos vão se complementando.

Pergunta 01

Primeiro gostaria de agradecer o convite, pra mim é muito legal está participando fico feliz de ser assim reconhecido, é muito bom.

Olha eu tocava cavaquinho já tinha uns 4 anos mais ou menos assim e eu comecei a querer solar querer evoluir em algumas coisas de solo de cavaquinho e me apresentaram um choro, meu professor de cavaquinho na época me mostrou e aquilo veio como um desafio pra mim assim, eu queria tocar aquelas coisas mais difíceis e aí entrei em uma prática de grupo que ele me indicou lá e eu queria começar a solar umas coisas que eu tinha começado a gostar ali do choro e lembro que eu fui tocar algumas coisas do Jacob do Bandolim que me deram a partitura e não dava pra tocar, não tinha nota.

Aí eu falei “Puxa vida, vou ter que comprar um bandolim” quero tocar esse negócio que eu achei bom pra caramba essa música, aí minha avó me ajudou, comprou um bandolim pra mim e entrei meio que por acaso fui tateando, tocando do jeito que eu achava que era meio com a mesma técnica do cavaquinho. Depois fiz alguns meses de aula com um professor lá de Piracicaba, o Rafael Barros que me ajudou um pouco na questão do início ali, de como tatear o instrumento e depois quem me deu todo o Norte e me abriu a cabeça foi o Altino lá no Conservatório de Tatuí, o Altino Toledo. Aí ele corrigiu minha técnica a gente discutiu muita coisa e principalmente as questões de interpretação e tal né, foi o que eu acho que trabalhei mais lá. Então o início foi mais ou menos assim foi na necessidade de querer

tocar as composições do Jacob sem ter recurso tanto do recurso de nota quanto o recurso técnico na época pra adaptar qualquer coisa eu não seria capaz então acabei caindo no bandolim.

Pergunta 02

Vitor: Veja bem, elas podem ser iguais mas quando você fala pra mim por exemplo “acompanhamento de bandolim” eu não penso necessariamente no centro porque por exemplo se eu for acompanhar um cantor de seresta com um conjunto regional eu vou estar fazendo acompanhamento, mas eu vou estar fazendo contracantos, eu vou estar fazendo outros tipos de acompanhamentos que não a levada propriamente dita assim, uma levada rítmico-harmônica que seria o centro, eu diria que centro e levada pra mim seria mais ou menos a mesma coisa, eu classificaria como a mesma coisa.

Agora o acompanhamento em si abrange sim o centro e a levada, abrange qualquer outra coisa que seja dar suporte pra melodia principal eu diria, alguma coisa neste sentido, tanto no bandolim quanto nos outros instrumentos, pode fazer um acompanhamento só com melodias, sem levada né? E vai funcionar como acompanhamento também, mas eu acho que o centro como a gente aplica no choro vem da levada daquela coisa do cavaquinho que o bandolim também pode fazer.

Daniel: Interessante que eu estava falando com o Marcílio e ele disse “Violão faz centro?”, realmente a gente usa mais no cavaco e acho que tem uma passagem que ele estava falando do Jacob que ele fala “o bandolim fez aqui o centro”, então é bem característico e usado mais pra cavaco e bandolim. É difícil definir né, não tem um consenso, mas a gente tem uma noção ne?

Vitor: Música popular a gente tem muito pouco consenso muito pouca pesquisa assim e os termos vão sendo usados meio a bel prazer.

Pergunta 03

Vitor: Como eu já tocava cavaquinho de centro de samba, já acompanhava, já tinha uma noção harmônica razoável, mas quando comecei a aprender as melodias de choro eu não fazia ideia da harmonia que eu estava tocando. Eu até podia fazer ideia da harmonia de algum trecho e tal, mas não tinha isto assim, aí depois de um tempo não sei precisar quando

provavelmente uns 2, 3 anos que eu estava solando e que eu comecei a entender a importância de eu realmente saber a harmonia do que eu tô tocando ali pra saber onde estou pisando.

Acho que se você não sabe harmonia de uma determinada melodia é muito mais difícil de você guardar aquela melodia na cabeça por exemplo, a chance de você esquecer ela é muito mais fácil porque você olha e fala “puxa, esse pedaço como é que é mesmo”?

Quando você guarda pela harmonia você guarda um contexto fica muito mais fácil você lembra por causa de um contexto, aqui está indo pra um D7 então é fa# aqui e tal...agora se você não tem isto se você está só com a melodia decorada sem saber a harmonia eu acho mais difícil assim. O meu foi um pouco depois não foi no início não, e o lance de eu fazer o centro em si no bandolim eu comecei a desenvolver principalmente com o lance de acompanhar cantor, as vezes ia fazer algum trampo em um bar alguma coisa assim e aí tinha que tocar com o bandolim. Ao mesmo tempo fui estudando cavaquinho com afinação de bandolim pegando os acordes e lembro que uma referência grande pra mim foi o Pedro Amorim principalmente naquele disco do arranca toco que ele faz acompanhamento, algumas coisas.

Então peguei muito coisa de tentar fazer acompanhamento com duas notas, com três notas assim pra não embolar muito também. Acho que foi mais ou menos assim.

Daniel: Por necessidade (risos)

Vitor: Exatamente, a gente não tem referencial nenhum de bandolim fazendo acompanhamento na discografia da música brasileira, fazendo acompanhamento não, fazendo centro.

Fazendo centro tem uma ou duas gravações espalhadas, mas não tem, solo você tem, 99% do que tem de bandolim é solo agora acompanhamento como é que é tem algumas coisas agora do Hamilton, do Luisinho e tal algumas coisas que estão surgindo mais recentes, mas das coisas mais antigas não tem o bandolim está sempre como solista ainda mais no de 8 cordas.

Pergunta 04

Vitor: Eu ouvi o Deo Rian falar pra mim uma vez que o Jacob dizia que o Cincinato aquele bandolinista da velha guarda que depois foi morar em Brasília, um ótimo

bandolinista, “Cincinato tocava armado” e você escuta as gravações do Cincinato ele colocava muito acorde na melodia.

Cara nunca pensei a respeito sobre o tema e o nome *chord melody*, acho que é um pouco natural que a gente acabe buscando algumas nomenclaturas estrangeiras como por exemplo *chord melody* porque eles estão um passo na frente da gente na questão da pesquisa e da terminologia, isto é um fato. Então por exemplo no meu trabalho de mestrado eu coloquei o termo palhetada percussiva porque eu adotei este termo, mas é um termo que eu simplesmente adotei e se você vai falar com um gringo ele vai falar automaticamente “Ghost note”, entendeu? Então eles têm um termo e já está consolidado.

Quando você fala pra mim “bandolim polifônico” eu não sei se eu pensaria na mesma coisa de quando você fala *chord melody* embora possa ser, talvez eu seja ignorante, mas as coisas que eu já vi de *chord melody* é justamente isto, você ir harmonizando o tempo todo. Agora quando você fala *chord melody* automaticamente eu penso em acorde mesmo, você colocar um acorde, colocar outro acorde, não necessariamente ir harmonizando. Por exemplo: a gente tem peças de violino do Bach e a peça se basta por si, tem várias vozes caminhando ao mesmo tempo fazendo uma polifonia ali né e não é necessariamente um *chord melody* pra o que eu tenho na cabeça do que é um *chord melody*.

Não tenho uma resposta certa pra esta pergunta, mas eu não vejo problema nenhum da gente usar termos de outros locais pelo contrário na verdade pode até ser uma coisa positiva no ponto de vista que universaliza o que a gente está fazendo. Se você neste ponto de vista pra quem é de fora o cara pode entender talvez até um pouco mais fácil o que você está propondo com a tua pesquisa, embora eu também acho que seria interessantíssimo a gente desenvolver este tipo de terminologia em português com a nossa característica.

Daniel: São muitos pontos né, eu vejo *chord melody* qualquer pessoa, um guitarrista lá vai entender do que se trata, é mais universal. Mas enfim, isto é uma coisa que eu vou estudar mais.

Vitor: Tem que tomar um cuidado dependendo do que você usa de termos o povo vem em cima de você depois né...” você está falando isto aí, mas...” aí vem te questionar né, é bom estar bem embasado.

Pergunta 05

Vitor: Eu toco muito pouca coisa solo, eu sempre tive a sorte, coincidiu de eu ter bons acompanhadores comigo assim então acabou que eu sempre acabei tocando como bandolim de conjunto e acabei desenvolvendo pouco esta coisa do arranjo solo.

Mas eu fiz uma composição recentemente faz um ano ou dois anos mais ou menos que chama “Clarice” aí é uma peça pra bandolim solo mesmo que eu compus e eu compus tentando me inspirar um pouco naquelas melodias que funcionassem.... porque as vezes eu acho que a gente harmonizar uma certa melodia não quer dizer eu aquilo vai ficar bonito ou que aquilo vai soar bem. Então eu queria criar uma melodia que soasse bonito com aquela harmonização que eu estava fazendo então fui fazendo junto a harmonização e a melodia pensando tudo em conjunto.

Mas eu fiz vários arranjos pro bandolim trio, a gente gravou o disco agora e o disco deve sair ainda no primeiro semestre deste ano, então não é um bandolim solo mas são três bandolins solando ao mesmo tempo então é mais ou menos como você tem que pensar isto. Eu sempre penso assim, que a melodia é a parte mais importante da música, no meu entendimento e eu gosto sempre de dar uma ênfase na melodia, uma interpretação uma coisa na melodia. Então eu busco colocar complementos que vão dar sim um carácter harmônico que vão dar um colorido pra aquilo mas que me permitam ao mesmo tempo ter uma certa liberdade com a melodia. Porque quanto mais coisa você coloca quando você está tocando solo menos espaço você tem pra interpretação né, da melodia. Então se você está colocando um baixo ou outro, um acorde ou outro, você está mais solto. Se você colocar várias coisas você obrigatoriamente vai ter que tocar aquela melodia mais quadradinha.

Então é uma coisa em detrimento da outra. Então nas coisas que eu penso solo eu sempre penso como deixar aquela melodia soando bonita e criar o acompanhamento aí eu penso em uma uniformidade também sabe, tipo assim, se eu comecei a trabalhar com algumas notas de contracanto ali eu procuro meio que tentar manter aquilo pelo menos durante uma parte da música, uma parte completa alguma coisa assim da música, porque senão fica com um pouco de nota e um pouco de acorde aqui e lá não tem nada e depois tem aqui de novo....penso sempre assim “estou trabalhando aqui nesta região então vou ficar mais ou menos por aqui, se eu for ficar....vamos supor eu faço algumas coisas muito no grave depois eu venho pro agudo você vai ficar sentindo falta daquela coisa do grave, principalmente no bandolim de 8 cordas que não tem esta corda a mais pra você ter mais recurso pra trabalhar.

Então eu penso muito nisto assim e penso também nas facilidades técnicas do que está a mão, penso no instrumento, “poxa, aqui eu tô tocando uma certa coisa aqui que se eu colocar uma tônica em vez de uma terça vai ficar muito mais fácil pra eu fazer esta passagem aqui e vai funcionar também, né”. Então eu penso na execução também.

Pergunta 06

De *chord melody* especificamente não. Eu conheço o trabalho do Thiago que foi o bandolim polifônico de 10 cordas que foi de composições que ele fez para o bandolim de 10 cordas trabalhando esta questão da polifonia, mas como te disse não tenho pesquisa suficiente pra saber quanto gente pode comparar esta questão da polifonia em si com o *chord melody*, eu precisaria estudar mais pra falar sobre isto.

Conheço o trabalho do Daniel Migliavacca também que ele fez 10 composições pra bandolim solo e é pra bandolim de 8 cordas. Então assim, eu acredito que tem músicas ali que ele trabalha pouco com acordes, mas tem músicas ali que ele trabalha bastante assim, então acho que aquele pode ser um material também pra quem está querendo de repente se aprofundar um pouco nisto.

Agora se a gente pensar numa questão simplesmente de uma melodia pura, vamos supor um samba, aí você tem que harmoniza aquilo fazendo *chord melody*, eu desconheço vou meio na intuição.

Daniel: Vejo que o pessoal tem feito este trabalho de tocar *chord melody*, vejo no Instagram, pessoal posta, cavaco e bandolim.

Vitor: Cavaco tem bastante né? A galera faz muito assim, eu tenho uma certa resistência porque eu acho que a maioria das vezes.... você tem que estudar e pensar muito pra melodia ficar boa, porque na maior parte dos casos o cara simplesmente sai socando acorde meio por cima assim....e a musicalidade, você vai por aquilo e escutar como se fosse um disco? Ou você só está olhando e falando “que interessante o cara harmonizou ali, mas e daí....” como é que vai ser? Eu sempre fico procurando isto se eu vou conseguir colocar isto e escutar depois, vai estar bonito. Então acho que é um desafio, porque é um material que a gente carece muito.

Daniel: Estava falando com o Luisinho estes dias sobre a importância da condução das vozes pra não ficar só colocando acordes a cada compasso.

Vitor: É você ficar batendo acorde, né... (exemplifica cantando uma melodia e simulando uma acorde em cada início de compasso) fica.... (risos)

Pergunta 07

Vitor: Eu acho o Luis Barcelos um craque né, acho o Luisinho fantástico, o Hamilton é referência máxima né, a gente não tá falando necessariamente do bandolim de 10 cordas, mas acho que estes dois, puxa vida, não tem nem o que comentar a respeito.

Mas um cara que eu gosto muito de ouvir tocar tudo, mas estas coisas solos, é o Pedrinho, o Pedro Amorim, que é isto, quando ele posta um vídeo na internet ele tá tocando a melodia ali só as notas e do nada ele coloca um acordezinho ou outro e dá um colorido tão bonito, fica bonito aquilo sabe, a melodia continua valorizada que ele interpretou e do nada pintou um acorde ou outro. Eu acho muito bonito, muito bonito.

O restante acho que a gente carece, é difícil você pensar em fazer isto com o choro que tem muita nota. Você fazer uma composição pra isso é uma coisa, você pegar uma composição já pronta e fazer isto pra composição, entende? Você encaixar um *chord melody* no Noites Cariocas por exemplo você tocar sozinho e fazer soar agradável como se você tivesse ouvindo um piano tocar, é difícil, é bem difícil.

Eu desconheço, talvez tenha, acredito que até tenha, eu desconheço, mas os que mais vejo e admiro são o Luisinho, o Hamilton e o Pedrinho nesta linha assim.

O Luisinho gravou um disco com a Nina Wirti que é maravilhoso, o que ele tocou de bandolim ali é....tem que ser estudado entendeu? Quem se interessa por isso, porque é só ele de bandolim e é lindíssimo de um bom gosto extremo então acho que ele é uma excelente referência.

Daniel: Falei com o Fernando Duarte e ele falou um negócio que é legal, por exemplo eu posso pegar e vou fazer 10 composições pra quem está começando, fazer um arranjo simples, então ainda estou pensando, até não defini isto ainda, os professores estavam perguntando, ah, mas você vai compor, você vai pegar choros, vou pegar trechos de choros e dar sugestões como que a gente pode fazer no bandolim? Posso fazer, mas ainda não defini, então acho que durante estas entrevistas que eu tô amadurecendo mas fazer de um modo que é como você falou “ aqui não vou fazer acorde, aqui vou fazer melodia e em um determinado momento vou colocar duas notas um G7 vou colocar um si e um fa”, aí depois aqui vou fazer só outra coisa, sei lá usando a palhetada, aí vou usar ter material como embasamento, então é

legal que tem estes materiais pra gente ir se fundamentando mas buscar algo bem pedagógico, alguns trechos é isto que eu tô buscando. De choro que você falou é difícil né?

Vitor: Ouvindo você falar agora, o que eu mais vejo o pessoal fazendo (exemplifica tocando vibrações e colocando alguns acordes enquanto toca a melodia). Mas é o que você falou, fica chapado né? Então realmente você precisa pensar como é que você vai tocar isto como é que vai ficar esta voz do grave, você vai ficar só colocando os acordes?

Eu acho que carece muito, acho que vai ser muito legal este trabalho teu, acho que vale muito mesmo. E o passo a passo seria uma coisa grandiosa porque como eu falei eu vou fazendo isto com o conhecimento de música que eu tenho e pelo som que eu vou buscando pra tirar, mas é um negócio, pô quando você tem...tipo evita intervalo de quinta ou evita tal coisa ou faz não sei o que entende? Talvez fosse uma coisa realmente interessante.

Pergunta 08

Vitor: Eu acho que o referencial é sempre muito importante, nem que seja pra você fazer outra coisa você ter uma coisa de referência é muito importante, pra você saber de uma coisa que já foi feita então assim, eu recomendaria muito escutar o Luisinho, escutar o Hamilton as coisas que eles já gravaram solo e eu recomendaria muito escutar música erudita também. Eu para as coisas do bandolim trio por exemplo e pra essa música solo que eu fiz pra bandolim eu me embasei um pouco ali sabe?

E escutei outras composições também, choro da saudade, que tem coisa de bandolim solo com o Jacob tocando, primas e bordões. Então como é que é, como que o cara pensou, como que o cara resolveu aqui, como é que ele fez e tal mas o principal seria a gente escutar as referências que a gente tem e buscar estas referências, né. O que é que tem de bandolim solo e as vezes buscar estas referências em um outro instrumento, você não tem referência do bandolim, mas você quer que o bandolim soe como, é como um violão? É como um piano? Como é que você vai querer o resultado final daquilo ali, entende? Como um violino? E aí você vai tentando fazer dentro das possibilidades do instrumento isso assim...eu acho que o principal seria estudar as referências e estudar muita técnica que vai te exigir muita técnica pra tocar solo, limpeza de som, palhetada, vai te exigir muito assim e estudar muito harmonia né?

Que pra fazer arranjo e ter este conhecimento tem que saber muito harmonia assim pra saber os caminhos que você pode explorar.

Entrevistado: Marcílio Lopes (09/02/2023)

Pergunta 01

Marcílio: Quando eu conheci o bandolim cara, eu tinha começado vendo meus amigos tocando cavaquinho, aí comprei um primeiro cavaquinho e aí em uma noitada novinho lá em Cabo Frio, de repente apareceu lá um senhor tocando, ele era até canhoto, o nome dele era Percírio, eu fiquei meio chapadão no som do instrumento aquele brilho né, aquela coisa diferente do cavaquinho né? Ele tem um pouco mais de brilho por causa das cordas duplas aquela coisa toda. Aí comecei a tentar procurar aí o primeiro disco que eu conheci na realidade foi até aquele disco do Niquinho, não sei se você lembra “A flauta de prata e o bandolim de ouro” e foi uma referência pra mim.

Depois eu comecei a pegar os primeiros discos do Jacob isto eu estava de uns 14 pra 15 anos aí meu irmão acabou comprando um bandolim pra mim, um bandolim Del Vecchio meio queixo duro, mas foi com ele que eu fiquei um bom tempo, uns 3, 4 anos.

Uma coisa que rolou muito, tinha este senhor em Cabo Frio que eu tinha um contato muito esporádico, uma vez eu fui na casa dele e ele me passou uma música aí eu fui descobrir que ele era meio intuitivo aquele cara que pega as coisas e já vai tocando, entendeu? Não é o cara que vai tirar a música, então eu me lembro que ele me passou um choro, até foi o choro “camundongo”, aí quando eu fui pegar a gravação eu vi que tinha um monte de coisas que não eram, ele sabia alguns pedaços, mas as lacunas que ele não sabia ele inventava e estava tudo bem, ninguém notava nada, ele estava tocando pra um público bastante restrito.

Então tudo que eu fiz no bandolim foi uma coisa meio que intuitiva tentando ler muito sobre bandolim, violino, entender a palheta.

Você estava perguntando um pouco sobre harmonia eu me lembro que eu toquei um pouco de violão, depois tocava um pouco de cavaquinho aí na hora eu peguei o bandolim fui ver a afinação em um método lá aí perguntei “como é que é este negócio dos acordes”?

Eu me lembro que eu peguei um monte de acordes e escrevi que notas que tinham nesse acorde “aqui tem um dó, aqui tem um mi, aqui tem um sol... aí o Dó com nona...ah tem esse 7 aqui...”, eu fui pesquisando os acordes até entender quem que estava fazendo o que, entendeu, não tinha....a minha noção básica primária de harmonia foi essa de pegar os acordes e fazer uma tabela, que notas que tem em um acorde de C7, que notas tem em uma acorde de

C7(9), aí fui montando a mesma coisa no bandolim, tentando montar os acordes aquelas coisas todas que forma o bandolim.

Na verdade, o que eu ia falar disso é que foi tudo muito intuitivo, então eu fui aprendendo, pesquisando, pegava o material de violino e ia estudar, pegava o material de piano e ia estudar.

Passagem curiosa um choro, o primeiro do Nazareth que eu estudei tinha a partitura do Odeon lá em casa que minha irmã tocava no piano aí fui lá na partitura e tirei aquela melodia, aí fui tocar com um amigo bandolinista, isto já era até um pouco mais tarde, ele apareceu lá e de vez em quando a gente sentava os dois e ficava tocando, ele me acompanhava e eu acompanhava ele e aí ele falou “vamos tocar o Odeon” aí eu “vamos” aí quando eu puxei o Odeon ele disse “Peraí o que é isto aí?”(risos), eu estava tocando em C#m e ele disse “não meu filho, ninguém toca neste tom não”.

Até então eu não conhecia a versão do Jacob e nem frequentava roda com outros bandolinistas pra saber que tinha uma prática de tocar aquele choro a partir da gravação do Jacob, então eu levei um tempo tocando ele em C#m até que depois eu fui mudar. Até que me serviu, tem uns 10, 15 anos eu fui gravar com um violonista o Carlos Barbosa Lima até ele morreu ano passado eu gravei uma meia dúzia de músicas com ele, aí o arranjo era em C#m e ele usou também o piano como referência então eu já sabia eu ainda lembrava os caminhos do choro em C#m é curioso isso. Mas eu estava descobrindo, sem ter uma orientação, sem ter um professor, aqui você está no Rio de Janeiro você vai ali e vê o Deo tocar, o Joel tocar aí você vai numa roda e vê um tocar vai no bip e tem um monte de gente tocando, você vai aprendendo um monte de coisa, vai sacando o que funciona o que não funciona, esse cara tocou isto aqui é legal, este repertório é legal, isto aqui o cara tocou, mas eu não gostei. Então este tipo de circulação do meio né que um vai fornecendo, eu não tinha lá então ia dando cabeçada em um monte de coisas e dei muita cabeçada nesta coisa de repertório.

Pergunta 02

Marcílio: Centro e levada dizem respeito mais a um instrumento como o cavaquinho e o bandolim que tem uns padrões de acompanhamento.

Acompanhamento tem uma concepção mais ampla do todo, acompanhamento não é só o instrumento, é você com várias pessoas, um regional ou um naipe.

Agora levada e centro eu acho que são muito iguais, é aquele padrão rítmico que a gente executa no instrumento, ele faz parte de um acompanhamento, mas só que o acompanhamento ele é uma visão um pouco mais ampla, envolve o baixo, a relação dos instrumentos com a base.

Claro que os 3 se misturam muito, mas acho que levada e centro diz mais respeito mesmo ao instrumento ao padrão rítmico de cada instrumento, você pode falar de levada no violão, raramente você vai falar em centro no violão, mas levada você fala.

Você fala levada no cavaco e centro também, agora no violão levada vai, mas centro não rola muito, mas de fato se misturam mesmo estas noções.

Lembra que no.... qual disco....no vibrações, na hora que tem aquela volta da primeira no murmurando que o Dino faz o baixo, o texto que o Jacob escreve é “... reparem no baixo, no Dino, o bandolim não se “aguenta” e centra junto ao cavaquinho....”, então ele estava falando do centro de bandolim junto do cavaquinho.... é levada.

Pergunta 03

Eu sempre como te falei nas minhas primeiras pesquisas no bandolim que eu não sabia nada elas foram em relação aos acordes, em entender o que estava acontecendo, então pra mim sempre foi uma coisa muito parelha, melodia e harmonia. É claro que tem choros que as vezes você vai tocar muito mais a melodia porque a harmonia as vezes é um pouco mais complexa, você não sabe exatamente o acorde, o acompanhamento, mas você tem uma guia harmônica na cabeça, se o cara tocar o acorde errado na cabeça você vai dizer “não é este acorde” embora você não esteja passando a harmonia.

Eu acho que sempre foi muito conectado assim, e até um gato pingado de alunos que aparecem mais em festivais eu falo sempre de não perder a noção de onde você está harmonicamente, você tem que estar sempre consciente de onde está a harmonia, você pode não estar fazendo o acorde, mas você tem que saber onde você está na estrutura harmônica, se modulou, se o acorde é uma dominante, não pode se desvencilhar disto. É importante isto porque o cara evolui este ouvido harmônico na medida que ele toma consciência do que está acontecendo. Você começa com Benzinho daqui a pouco você pega um outro choro que tem alguma coisa parecida “isto aqui é a mesma harmonia”.

Estas gerações vão crescendo da mesma forma que a gente decora uma melodia e sabe um monte de samba de cor as harmonias também vão formando blocos de significados

na cabeça da gente, então quanto mais você exercita isto mais amplo é a sua expectativa do seu conhecimento do que está rolando ali.

Pergunta 04

Eu acho que tem um monte de ideias, *chord melody* talvez se misture com a ideia do Pedro Amorim de “tocar apoiado”, você está fazendo a harmonia junto da melodia. A questão é até onde isto vai, você pode fazer isto enquanto está fazendo um solo tocando a harmonia junto você apoia uns acordes ou outros sai daqui vai pra lá e até você ampliar este processo de poder abrir mão da outra harmonia, entendeu? É o que o Hamilton faz, chega uma hora que ele pode abrir mão da base porque já está tudo ali, ele foi incorporando tanto este acompanhamento, estes acordes todos que em um determinado instante o bandolim se basta ali, aí começa a embolar um pouco esta ideia.

A questão do bandolim polifônico eu acho que é uma coisa específica de um efeito do bandolim, efeito, o bandolim polifônico é aquele momento que você faz a palhetada dupla tipo aquela terceira parte do Luperce Miranda (quando me lembro), você escuta duas melodias, aquilo tem um termo em Italiano agora não estou me lembrando, podia falar com o Jorge Cardoso que ele lembra destes detalhes todos, mas este efeito...

Daniel: É aquela técnica que chamam de *duo style* que o Luperce fazia né?

Marcílio: Exatamente, (exemplifica no bandolim), este *duo style* que está virando.... eles fizeram uma enquete pra ver qual seria a melhor expressão aí o Hamilton parece que chegou com esta ideia de chamar de bandolim polifônico porque tem estas duas melodias caminhando, mas ela diz respeito a este efeito do bandolim com estas tercinas.

Eu acho que em suma o que você pode fazer é ir incorporando estes elementos dos acordes, ampliando estas conduções de acordes e num determinado instante o Hamilton incorpora um pouco de baixos também né, quando ele está utilizando principalmente o bandolim de 10 começa a incorporar um baixo.

Então em um determinado instante o bandolim é autossuficiente, melodia e acompanhamento estão tudo ali, aquele disco inteiro que ele toca sozinho e é bom demais, mas exige e o cara é um Pelé no bandolim, o cara é outro nível não dá nem pra ficar comentando que é meio fora da curva completamente o jeito dele tocar.

Então o meu grilo em relação até do bandolim de 10 cordas, eu estou usando, usando até mais pra questões de ouvido ele estava aqui em casa e eu comecei a incorporar,

mas é um pouco isto de o bandolim deixar de ser um instrumento pra tocar na roda pra ser um instrumento pro cara tocar sozinho e este decididamente não é o jeito meu de fazer as coisas. A minha música o que eu curto mesmo é fazer aquela música tipo Água de Moringa onde está todo mundo tocando, todo mundo fazendo o tempo inteiro, música de câmara mesmo, e esta coisa de pegar o bandolim e fazer tudo no bandolim, estou usando o bandolim em outra região mais grave, meio violão tenor, é assim que eu vou.....transformar ele em autossuficiente, definitivamente não é meu jeito, mas é uma tendência que está rolando, não sei se você já conseguiu sacar isto. O pessoal mais de bandolim eu está pegando 10 cordas só quer saber de das coisas de tocar sozinho de se acompanhar de fazer baixo, ta bom, cada um vai na sua.

Daniel: Percebo que os bandolinistas estão buscando este modo de fazer, mas sabe uma coisa que me incomodou foi que meu projeto passou e eu falando “arranjo utilizando *chord melody*, e eu fico assim meio grilado, porque ao mesmo tempo é uma expressão consagrada, só que ao mesmo tempo eu estava buscando uma expressão em português e é difícil. Até entrevistei o Jorge Cardoso e ele que me falou que o Hamilton chegou pra ele e disse “Jorge, o que você acha do termo *chord melody* ou polifonia” e foi o Jorge Cardoso que sugeriu a expressão Bandolim Polifônico.

Marcílio: É foi uma conversa deles, não sei, mas diz respeito àquele efeito (*duo style*) do Lupercé. Mas não tem uma coleção de termos estabelecidos, cada um vai usar de um jeito, é legal este tipo de estudo que você está fazendo de começar tentar amalgamar uma coleção correta de termos sobre os efeitos e estas coisas todas pra gente ter uma escola mais organizada, isto está faltando mesmo.

Pergunta 05

Marcílio: Como eu fico estudando muito esta parte de harmonia mais ou menos as coisas vão chegando meio juntas assim. Os acordes encaixando em geral quando tem um acorde é legal com aquela nota lá na ponta eu vou lá e coloco, mas isto tocando qualquer choro mesmo tocando um Jacob tradicional quando tem um acorde legal vou colocar na ponta eu boto na boa porque esta é a ideia de você ali criar um colorido diferente, é a questão do colorido. Neste aspecto eu acho que faz mais sentido esta ideia deste *chord melody* dela ser uma coisa que você joga com a melodia se apoiando na harmonia como o Pedro teria falado, mas não necessariamente dobrando tudo o tempo inteiro, isto acho que não né.

Como é que você imagina um violão, no violão o cara vai fazer um solo, ele tem uma ponta lá que ele vai se criando, vai criando algum contraponto no meio e um baixo, é basicamente a mesma ideia que a gente precisa trabalhar, amadurecer desta forma assim.

Eu penso um pouco isto assim, as vezes eu fico montando os acordes, mas repare que eu procuro estudando qualquer choro, eu procuro ir colocando os acordes na harmonia mesmo e fazendo e achando a sonoridade legais, inversões legais dos acordes, mas sem naquilo se transformar num solo entendeu? Aquilo vai ser parte na hora que eu estiver tocando, aquela harmonia pode rolar como pode não rolar ou pode acontecer outra coisa. Eu procuro o máximo possível enriquecer neste aspecto de colorido de colocar um tremolo aqui, um mordente ali, bota um acorde ali, isto tudo eu acho que nisto que vai o equilíbrio da parada.

Mas reconheço que existe uma tendência de o cara fazer assim geral, de transformar numa coisa mais fechadona no bandolim tentando...

Daniel: ...ser autosuficiente ne?

Marcílio: Exatamente.

Pergunta 06

Marcilio: Conheço não cara, por coincidência estou na banca (de suplente) de um cara que está fazendo uma pesquisa lá na Unicamp sobre estas coisas e sobre estes elementos na obra do Hamilton. Ele está selecionando estes efeitos que o Hamilton faz, isto aquilo, acorde aqui, acompanhamento, nota dobrada, aquelas coisas que ele vai construindo lá ne?

Eu lembro que eu fiz na Unirio aquelas provas de aptidão foi fazendo uma coisa de bandolim solo toquei aquele choro do Jacob que é um pouco isto né, “Aos sons dos violões” o Jacob mesmo já escreveu um monte de, é *chord melody* no tempo do Jacob.

E dá pra fazer exatamente solo, foi legal, foi muito bem. Ali, você poderia dar uma olhada uma hora tem um choro até foi o Cristóvão Bastos quem fez, porque o Cristóvão é meio doido ne, ele toca um pouco de tudo, violão, cavaquinho. Mas tem um choro dele que é legal porque ele harmonizou todo no bandolim, depois vou te passar também ele, esqueci o nome dele, este eu não toquei não sei se é porque ele tem a mão pequena, os acordes que ele escreveu ficaram meio....eu tinha que passar pra outro tipo de acorde.

Daniel: Ah ta, deve ter ficado exprimido, interessante, é tem muita coisa que eu não conheço e que já existe, esta é a ideia porque eu sei que já existe muita coisa e de certo modo juntar e ir trabalhando pra dar nome as coisas também e ir organizando. Pra mim quando eu quis fazer um arranjo eu não sabia como fazer aí fui ver o pessoal fazendo no violão e não estava entendendo aí aos poucos fui vendo e fazendo.

Marcílio: Você escreveu alguns já?

Daniel: Eu fiz na época o Feitiço da Vila, Dolente e Deixa do Baden Powel.

Marcílio: Tem um outro do Jacob que é um pouco assim de bandolim solo, que é o Primas e Bordões, ele precisa da base mesmo só na terceira porque na primeira e na segunda você toca ele limpinho não precisa de ninguém acompanhando, é legal e é bem resolvido assim as coisas, tem algumas coisas boas de olhar ali.

Daniel: Eu vou estudar eles porque aí vou ver o que o Jacob fez ver qual o nome daquilo aí de repente na hora de fazer um vídeo falar “fui usada a técnica tal, dá pra usar assim, podemos usar na música tal”, de repente pra cada vídeo uma técnica usando mais ou menos esta ideia de *chord melody*, vai pelo menos organizando na cabeça principalmente pra mim, tenho interesse em aprender estas coisas.

Pergunta 07

Marcílio: No bandolim de 10 tem o Hamilton e tem o Luisinho que é outra referência com certeza né. Na verdade eu até gosto mais do Luisinho porque eu acho que ele faz mais comedido, eu tenho certeza que ele tem aqueles dedos todos do Hamilton mas ele usa de modo mais econômico, eu gosto muito das coisas dele, como ele resolve, uns efeitos que ele faz. Deste negócio mesmo que você falou do Bandolim Polifônico (*duo style*) tem uma gravação é daquele disco que rolou do Wilson Batista sabe, de uma coletânea, tem ali um lugar que ele faz um negócio polifônico mas ele faz numa velocidade impressionante porque em geral você faz 1,2,3 (demonstra com a mão direita simulando uma palhetada), faz esta tercina com swip da primeira pra segunda, cara ele faz isto em um outro plano, é muito sutil, muito rápido mas é muito legal que ele faz 1 + 4 (repete a palhetada). O Hamilton também faz isto mas neste eu fui medir a velocidade, foi um trabalho que eu também fiz pra Universidade, pesquisando e medindo o tempo de cada um, e cara muito rápido a velocidade que ele toca. (exemplifica com o bandolim). Ele faz isto no meio da música parecendo que é a coisa mais fácil do mundo, mas é muito difícil.

Eu medi a frequência dele tocando e é muito rápido, muito legal.

Tem uma galera lá de Brasília: Ian Cury, Angeleas, Thiago Tunes, ele também faz umas coisas de bandolim solo muito legais.

De 8 cordas eu estava escutando não sei se você conhece lá de São Paulo, chama Rafael Esteves, ele tem o disco dele estava escutando hoje mesmo, chama Familiaridade.

Daniel: Nós fomos colegas na aula de composição do Maurício Carrilho.

Marcílio: É, ele fez aula com o Maurício. Eu estava escutando hoje e uma das peças que ele faz, ele faz meio solo de bandolim e é 8 cordas e é muito legal.

Daniel: Eu vi ele tocar guitarra baiana também, muito legal.

Marcílio: Mas este disco é só valsa mas um disco ótimo, bom, muito bom de escutar, tudo valsa diferente uma da outra não tem aquela coisa “monorrenta” da valsa. Valsa se você tocar uma atrás da outra é um inferno parece que não acaba nunca. Mas ele toca muito legal.

Daniel: Vou ver se consigo falar com ele pra ver se ele me dá umas ideias.

Marcílio: Legal, porque ele é 8 cordas né.

Pergunta 08

Marcílio: Acho que a coisa mais importante nesta Daniel foi aquilo que a gente conversou ali né, é a compreensão da harmonia, a harmonia tem que estar muito na mão ou na cabeça muito bem resolvida pra você poder ir criando estas possibilidades né. Na medida que você entende a harmonia, monta os acordes aí você chega ali no acorde e faz um polifônico, você faz uma nota dupla, você faz um efeito de um acorde glissando coisas que você pode criar além do que você poderia fazer na melodia mas faz com harmonia, mas você tem que estar com a harmonia bem resolvida na cabeça, senão não adianta você ter uma ideia “ah vou fazer aqui um negócio, mas qual é a harmonia, o que está acontecendo aqui”....aí não vai acontecer nada, entendeu?

Tudo você tem que fazer em função da conjuntura harmônica que está rolando ali senão não vai fazer sentido.

Então a primeira coisa, a segunda coisa que é importante é que todos estes movimentos aí é uma coisa de técnica mesmo envolve um trabalho de palheta muito forte, então a palheta tem que estar muito bem trabalhada pra estes golpes, porque você está tocando

a melodia, você vai botar mais notas, você vai botar um trabalho de palheta que vai aumentar bastante a distribuição daqueles ataques todos ali né.

Entrevistado: Luis Barcelos (10/02/2023)

Pergunta 01

Luis: Comecei na música não pelo bandolim mas com violão e cavaquinho, inicialmente não conhecia o bandolim, conhecia pouquíssimo aí tocava samba e quando me aproximei do choro (comecei com 10 anos, com 12 anos conheci o Professor Luiz Machado) e me aproximei do choro e comecei a conhecer o repertório, as gravações, os discos e aí que eu fui tendo uma relação com isto e naturalmente fui comparando porque eu tocava cavaquinho, tinha começado a criar um repertório de cavaquinho, canções e de choros solos (solo assim: melodia acompanhada) e aí que eu conheci o bandolim.

Então na época o que me chamou a atenção, acho que era um pouco, neste ambiente do choro, o bandolim nas cordas é o instrumento que tem mais expressividade eu acho.

Isto foi o que me chamou a atenção, que tinha possibilidades não só pela extensão pela tessitura mas de interpretação que eram muito amplas, por exemplo a questão da ornamentação, os vibratos estas questões do timbre, acho que tem uma coisa não de velocidade pela velocidade mas as possibilidades de tocar um repertório amplo, tanto as coisas mais expressivas quanto um frevo, um choro rápido que seja mais virtuosístico, acho que é um instrumento muito amplo, foi o que me chamou atenção na época né, quando eu estava neste contexto, isto que me aproximou do bandolim e eu acabei trocando então o cavaquinho pro bandolim por conta também da extensão eu queria tocar muitas músicas que já não conseguia mais tocar na extensão do cavaquinho.

Pergunta 02

Acho que acompanhamento eu diferenciaria de levada, centro eu não posso provar, mas me parece que é uma palavra que a gente utiliza muito neste ambiente do choro, até no samba não é comum por exemplo, “faz um centro” este termo, porque eu acho que é bem comum diferenciar o cavaquinista que é um centrista que nem falam do solista, mas o centro é o acompanhamento com levada, acompanhamento em bloco. O cavaquinho tinha ainda mais no início do choro um papel rítmico, você não tinha percussão, então quem fazia o

papel percussivo do conjunto era o cavaquinho, é uma batucada com acordes, é meio que isto. Agora acompanhamento é uma palavra muito mais ampla, por exemplo se você tiver uma peça a duas vozes, você pode ter um acompanhamento melódico, você pode ter um acompanhamento que seja contrapontístico você tem várias formas de acompanhar que não sejam com acordes. Então acho esta palavra (acompanhamento) bem diferente, mas centro e levada, na verdade esta palavra centro acho que não quer dizer muita coisa na minha opinião, ela é uma coisa do nosso ambiente, a gente se acostumou com ela. É que a gente não falaria “esse cara toca um cavaquinho de levada” (risos) é o que a gente diz “é um cavaquinista que toca, que faz um acompanhamento harmônico e rítmico harmônico né? É isto, mas centro eu não gosto muito desta palavra acho ela meia vazia assim, não quer dizer muita coisa não sei qual é a relação se é porque está no meio, não sei porque o “centro”, não sei porque isto (risos). Agora levada, levada porque você as vezes, por exemplo, até fora do bandolim você pensa a palavra “levada” tem um naipe, pode escrever uma levada em bloco cada um com uma nota, uma levada, um ritmo que acompanha, uma célula rítmica de acompanhamento cria uma levada de samba por exemplo ou então sei lá, uma levada de choro a sincopa que tem um bloco fazendo, é uma levada.

Mas acompanhamento é muito amplo, a gente acaba usando uma segunda palavra, um segundo termo pra qualificar o acompanhamento melódico, acompanhamento rítmico harmônico, você precisa qualificar porque é muito amplo.

Pergunta 03

Acaba andando sempre um pouco junto, mas a primeira coisa que eu tinha interesse digamos assim foi parecido com o que você falou, desde o início eu não tinha muito gosto por esta busca de formar os acordes, até em uma interpretação de uma canção ou de um choro que eu tocasse na época eu não me preocupava em fazer tudo....tem gente que sempre gostava de fechar a frase com acorde, porque eu tinha uma ideia uma coisa que eu gostava e que eu pretendia que era assim, eu queria tocar como se fosse um solista de sopro, sei lá, queria ser um instrumento melódico, puramente melódico. Então eu gostava muito de ouvir improvisação, coisas de jazz também por casa disso, eu tinha um interesse.... mas não era por uma questão cultural “eu sou do jazz, eu gosto do jazz”, não era isso, a relação do solista com a música, a questão da construção da frase, a linguagem, o tipo de linguagem da improvisação que é diferente, isto sempre me chamou a atenção, a construção melódica vamos dizer assim.

É uma composição né, um tipo de composição, então aquilo sempre me encantou talvez por isso no início quando eu comecei a tocar bandolim eu tinha um repertório pequeno porque eu ficava buscando muito isso, gostava muito desta parte, então eu demorei pra dar atenção pra vários outros aspectos, não só a harmonia, quer dizer, ela foi andando junto, óbvio que eu já tocava os acordes das músicas, mas não dava muita bola não me focava muito nisso.

A própria questão do timbre, da sonoridade, eu fui me preocupar mais com isto, prestar atenção bem depois, especialmente depois que eu troquei de instrumento.

No início então eu tinha uma preocupação mais melódica e eu acho que o que pode contribuir pra esta questão do 10 cordas, quando eu peguei o bandolim de 10 cordas, não quero dizer que por conta dele eu tenha criado este interesse, mas acho que as pessoas esperavam um pouco. Comecei nos meus trabalhos a ter sempre, tipo vou acompanhar algum cantor ou uma cantora sempre tinha um momento do show que “já que tem o grave essa parte A pode fazer só o bandolim de 10 e a cantora”, que tem um acompanhamento um pouco diferente do violão, começaram a aparecer coisas e arranjos já escritos pra 10 cordas, era um interesse até exterior mais dos outros do que meu inicialmente.

Aí foi me despertando isto tanto que depois tem o disco “Chão de Caminho” que eu gravei com a Nina Wirtti e foi meio que um resultado disto.

Daniel: Aliás eu estava escutando ontem no Sr. Brasil a apresentação que você fez com a Nina e estava muito legal. Em 2013, mas aí tinha um regional, tinha o Malmith mas teve um não sei se foi 2015.

Luis: Primeiro nós fomos e era trabalho da Nina aí fomos eu, Guto, Malmith o falecido Quaresma também no violão.

Daniel: É aí eu vi o outro que estavam só vocês dois.

Pergunta 04

Eu tenho muito desta dúvida também, porque eu acho, sei lá, tem uns termos que...por exemplo *chord melody* é muito bonito, o nome e tal, mas quando eu ouço este termo eu identifico muito mais a um solista por exemplo, muito comum um guitarrista que faz um improviso em que cada nota da melodia deste improviso ou cada nota da melodia de uma música está em um acorde, tipo “Jay Stephan” (exemplifica cantarolando e simulando com a mão como se estivesse fazendo uma acorde para cada nota da melodia). Aí o cara vai trocando

até mesmo dentro do mesmo acorde ele vai trocando voicing vai trocando a inversão. *Chord melody* tem muito mais haver com isto.

É uma técnica que pode ser que em um arranjo você use durante 10 segundos e acabou, entendeu? Então acho que as vezes é usado como.... dá uma banalizada, acho que não é isso. É engraçado porque quando você fala assim porque exemplo, eu tento comparar com outros instrumentos porque no bandolim soa uma coisa inusitada fazer isto, porque? Talvez por conta da tessitura dele, se você pegar a região da pauta onde o bandolim está, você vai ficar “pô” é inusitado, o instrumento não é tão grave assim por mais que tenha este Dó mas tocar sozinho e tal...mas você pensa assim, se fosse um piano, piano e voz, a gente não chamaria, não criaria um nome, sei lá, seria um acompanhamento, piano acompanhador. Agora este acompanhamento pode ser melódico, harmônico você pode especificar, entendeu? Passa um pouco por isso, eu acho que a coisa do bandolim é uma questão técnica porque ele tem uma dificuldade, obviamente um piano e um violão você tem mais facilidade de fazer soar, de evitar o silêncio, a afinação do bandolim dificulta muito a condução de vozes pra harmonia, pra você trocar de uma posição pra outra. Tem uma limitação (no melhor dos sentidos) técnica que faz com que a coisa fique especial, mas pra nomear tentando escolher uma palavra eu não sei eu acho que isto simplifica um pouco a estória e acaba não banalizando um termo, eu acho que *chord melody* banalizado, acho que generaliza muito ele, e ele é mais específico.

Bandolim polifônico, eu não sei, eu acho assim, pra mim a mesma coisa pode ter durante um momento ali você usar uma polifonia, agora, sei lá eu acho meio demais, desculpa, voltando a comparação, você não vê assim “ah, é um piano polifônico”, óbvio que é, mas isto é uma técnica musical que os instrumentos utilizam durante um tempo, o bandolim é harmônico, entendeu?

Se for pra dizer assim o Waldir Azevedo tocava um cavaquinho polifônico há 70 anos atrás, em alguns instantes o Jacob do bandolim tocava um bandolim polifônico, Luperc Miranda e tal. Não quer dizer que nossa técnica de agora vá usar polifonia sem parar, é uma técnica polifônica, é uma técnica de *chord melody* sem parar. Eu não gosto eu acho que generaliza um pouco demais, supervaloriza uma coisa que a gente usa em alguns momentos.

Por exemplo, quando eu toco bandolim acompanhando, assim de um modo geral, é bem comparável a um violão, a diferença é que a gente toca de palheta, percute a corda de palheta o que limita o movimento, como se fosse um dedo só do violão. Mas pra quem ouve, aí faz uma frase no baixo aí em alguns instantes, neste trabalho com a Nina eu tenho uma

polifonia, eu tenho algumas vozes paralelas ou então uma corda solta que fica soando enquanto eu tenho uma outra voz, um instante, um momento ne?

Não te ajudei em nada, nem sugeri um nome que a gente pode dar....(risos) Acho que é um acompanhamento, até gosto de pensar que é um tipo de acompanhamento criativo, um acompanhamento que participa do arranjo e que interage mais, que é contrapontístico, não é um acompanhamento tão neutro eu acho, eu escolheria talvez se eu fosse nomear, eu escolheria algo que ressaltasse isto que é um tipo de acompanhamento que o acompanhador que toca bandolim procura tecnicamente interagir com a melodia criando outras situações por estar sozinho. No bandolim tecnicamente a grande dificuldade é que as coisas não soam, não ficam soando.

Daniel: Estava falando com o Fernando Duarte e eu achei interessante o que ele disse eu nunca tinha pensado e é bem o que você falou, mas você não fica falando piano *chord melody* a não ser que você queira mostrar esta técnica, você fala “peça para piano” e já inclui tudo, então achei interessante isto, então posso falar “arranjos para bandolim” não precisa nem dizer para bandolim solo, aí as características que o instrumento tem vão limitar ele em certos pontos e privilegiar eles em certos pontos também, mas aí dentro desta mistura toda você vai ter várias técnicas que dá pra dar nome para elas.

Luis: Sim, melhor ainda né? Melhor ter várias.

Pergunta 05

Eu sempre fiz isto de forma muito intuitiva, agora o que me ajudou quando você minimamente escreve arranjo, lida um pouco com isto você acaba lidando um pouco com a ideia dessas vozes que interagem as vezes que cada uma faz um movimento, cada uma tem a sua voz, cada uma tá contando uma estória e que você tem que deixar uma soando as vezes pra que esta outra fale e troca, fazer isto em um acorde no bandolim quando você pensa assim você começa a enxergar esta possibilidade com o instrumento. O problema é que a gente está acostumado com as trocas de acordes as vezes muito automáticas, automáticas que eu digo é que tecnicamente vejo que isto aí...quando vejo alguém tocando sozinho e as vezes quando acho que não funciona, muitas vezes tem a ver com a troca, com esta troca que tem que ser mais rápida, tem que deixar tudo soando muito.

As vezes a gente tira o acorde muito cedo pra ir pro outro aí fica um espaço, você percebe todos os silêncios entre um acorde e outro aí perde o que eu acho que é a grande

dificuldade de tocar bandolim sozinho, não é fazer frases difíceis, fazer polifonia, não é nada disso, é você conseguir dar uma noção do legato, entendeu?

Ouvir como se estivesse ouvindo um piano com pedal, é muito difícil, estou falando de uma troca simples, mas quando você tem por exemplo igual aquele arranjo que a gente viu, você pensa vou manter o baixo aqui, vou trocar a voz do meio pensando em 3 vozes, vou trocar a voz do meio aqui, mas vou deixar o baixo preso enquanto esta outra voz anda.

Neste sentido se você pensa em uma voz como baixo o baixo não para num conjunto. Quando tem um contrabaixo e o saxofone vai fazer uma linha, colcheia e o baixo tem uma semínima, quatro colcheias pro saxofone e uma mínima pro baixo, tem que ficar soando. No bandolim você pensar isto. Tecnicamente você tem que sustentar aquele som enquanto você faz a troca no outro, isto é muito complicado pro bandolim. Se fosse uma guitarra até no violão as vezes é mais tranquilo, mas o bandolim é muito tenso e as vezes pra você fazer isto você acaba mexendo um pouquinho a mão e aí dá ruído, já dá uns trastejo estranhos, o bandolim é um instrumento todo barulhento né.

No meio da música você pega a digitação um pouquinho pra trás na casa e já trasteja, pra mim a grande dificuldade é esta tirar um som bonito e deixar esta sensação do legato a música toda, tem a ver com as trocas, tem que ser muito preciso tecnicamente.

Porque é um tipo de música que cansa muito o show que eu fazia com a Nina eu ficava exausto e eu usava uma corda pesada, eu acabava o show exausto, exausto, por conta disto era muito mais difícil pra mim.

Pergunta 06

Luis: Não sei, acho até legal registrar isto. Tem dois pontos, um ponto é que pode ser ignorância da minha parte porque sempre me relacionei com o bandolim de uma forma muito informal, não vou dizer a coisa de ser autodidata porque eu aprendi muito com todos os bandolinistas que eu tive contato, aula mesmo eu fiz em grupo lá na Escola Portátil com o Pedrinho Amorim, mas não tive outro professor, mas aprendi com todos, mas nunca tive muito contato com material didático. O material que eu tive contato foi o do Afonso Machado, mas já tocava algum tempo, então foi uma consulta de como ele pensa as coisas, exercícios técnicos, digitação, como que era o pensamento dele, mais relacionado com

acompanhamento de bandolim e harmonia, acho que o estudo que me ajudou e me ajuda é o estudo de harmonia, aí sim.

O material do Yan Guest, de harmonia que a gente aplica o pensamento ali, fora isto, não.

Pergunta 07

Luis: Tem muita gente que se dedica e toca muito bem, obvio né a gente tem que falar do Hamilton né que é um cara que se dedicou pra isso, desenvolveu muito a técnica inclusive a gente sabe quando você é de um ambiente e tem pessoas que vão abrindo caminhos você meio que...tem pessoas que vão abrindo caminhos, clareiras, vão asphaltando o caminho. Tem coisas assim de harmonia, de tipos de acordes, de conduções que a pessoa vai clareando pra todo mundo né, quando você chega já tem material basta você tirar um pouco e ouvir a pessoa tocando. Então obviamente tenho que falar dele.

O Thiago Tunes é um cara muito bom nisso lá de Brasília, gosto muito dele tocando o cara tem um som bonito uma técnica excelente, eu adoro o Thiaguinho tocando bandolim de 10 sabe.

Mas tem muita gente, tem o Jorge Cardoso, tem o Peron lá de São Paulo, tem uma desenvoltura muito boa de harmonia.

Bandolim de 8 tem o Migliavacca é um cara que faz isto muito bem, destacaria até o Jorge Cardoso, ia falar isto antes, acho que o Jorge faz isto no bandolim de 8 tem uma visão harmônica bem ampla, interessante pro bandolim de 8.

É engraçado que esta coisa deste jeito de tocar isto é até interessante falar a gente acabou prendendo, ficou muito vinculado ao bandolim de 10, eu até acho natural um pouco mas é natural porque eu acho que começou até comercialmente a se utilizar mais por causa do bandolim de 10 como se ele se sustentasse em um trabalho, tem mais grave então posso usar, equaliza mais grave e dá pra usar ele só com a percussão ou sozinho e funciona um pouco né.

Mas o de 8 também cara, fica super legal. Um cara que tem um pensamento para o bandolim que eu acho interessante e original é o Rodrigo Lessa, é um cara que eu gosto muito. Em poucos momentos ele utiliza o bandolim deste jeito, mas tem alguns momentos que ele usa isto no nó em pingo d'água, nos trabalhos solo dele, é bem interessante, eu gosto muito.

Acho que isto enriquece, mesmo que a gente não esteja tocando sozinho, trabalhar este tipo de harmonia, até das peças solos, encontrar uns caminhos de harmonia de campanelas, de coisas assim diferentes é bacana.

Pergunta 08

Luis: Estudar harmonia, estudar muito harmonia, acho que 70% é isto, porque a construção deste tipo de harmonização depende muito de uma desenvoltura assim né. Pra você tocar sozinho você precisa lidar com...mais uma vez desmistificando as coisas, no violão a gente trata isto naturalmente, ah fazer inversões, notas de tensão e aí este estudo de harmonia vai naturalmente descambando até no curso que eu faço de harmonia pra bandolim eu vou levando pra este caminho, ele vai descambando pra uma construção de acompanhamento que vai ficando mais melódica porque você começa a valorizar os baixos e você começa a valorizar uma voz principal uma condução da voz do agudo e vai tornando o acompanhamento mais interessante. Estudar harmonia neste sentido pra que você consiga usar os acordes bem a ponte de depois de dominar eles você começa a criar uma melodia dentro do acompanhamento, o acompanhamento vai ficando mais interessante, mais criativo. Fazendo isto a questão técnica, uma coisa bem legal de indicar é ouvir peças solo, acompanhamentos solos de outros instrumentos, inclusive de violão, necessidades técnicas, soluções em outros instrumentos, e agora que a gente já tem gravação, já tem coisas de bandolim bastante, tirar, entendeu?

Tirar uma peça pra bandolim solo, tirar uma gravação que tem acompanhamento de bandolim sozinho com a voz, é que em alguns momentos uma técnica que é bem interessante que é uma dificuldade que a gente tem, quando você quer tocar um baixo de um acorde e a ponta do acorde juntos você sabe a gente não consegue tocar ao mesmo tempo assim exatamente, simultaneamente de verdade você tem que...o baixo vira uma apojatura, então você vai solucionando estas soluções.

Por exemplo o que você falou do Luperce Miranda (*duo style*), quando você vai fazer algo daquele tipo você tem que saber como você articula a palhetada, se você estuda a peça “quando me lembro” legal do Luperce, você já fica com isto na gaveta, não é só pra aquela música, você pode usar pra outros momentos, então assim, aí você vai solucionando as coisas. Esta coisa da harmonia eu falei porque tem uma tendência como o bandolim tem...por mais que tenha 8 ou 10 cordas nem sempre pra um acompanhamento assim soa bem quando

you make a very open chord, sometimes I prefer to stay in this 3-string thing and such, if you don't move the arm it doesn't create a development like that, you don't generate an interest, like you're alone the music is in Sib and you're 8 measures playing the sib, it's repetitive. So you have to be constantly generating something and for that it's good you dominate the arm at the point of this sib being made in various positions with different tensions, with some movement, né.

Daniel: Legal

Entrevistado: Daniel Migliavacca (14/02/2023)

Pergunta 01

Daniel Migliavacca: Comecei quando tinha uns 12 anos, ganhei um cavaquinho e comecei a fazer aula, mas não tinha ainda nenhuma pretensão de ser músico. Aí fui estudando, primeiro aprendendo os acordes e tal, aí em determinado período comecei a descobrir o chorinho e tal aí comecei a tirar uns choros no cavaco e aí aquela ginástica porque principalmente o repertório do Pixinguinha e do Jacob né são aqueles choros que a gente vai conhecendo os primeiros ficava muito difícil no cavaco, né...por causa da extensão e tirando as músicas do Waldir Azevedo praticamente todas as outras não são músicas pensadas pro cavaco, até algumas músicas de flauta elas cabem mas eu comecei a perceber que era muita ginástica, tipo 1x0, solar 1x0 no cavaquinho era muito difícil. O Assanhado do Jacob, eu queria tocar estes choros e aí através de um amigo eu descobri, ele tocava bandolim, mas era até o segundo instrumento dele, aí fui vendo que no bandolim...aí eu consegui um bandolim em 2003, aí fui vendo que o bandolim ficava tudo na mão né, as coisas do Jacob eram tudo bem na mão e também com a questão da extensão que também o cavaquinho acabava ali no Re e tinha muita música que eu queria tocar e não dava. Aí por um período eu fui mantendo repertório nos dois instrumentos até que chegou uma hora que eu tinha que escolher um pra me dedicar mais, o bandolim acabou me interessando mais assim, era um instrumento que oferecia mais possibilidades de repertório, inicialmente de repertório, é o que mais me interessava. Aí eu fui ficando, mas eu nunca consegui fazer uma aula regular com ninguém, nunca teve um professor assim, eu fiz algumas aulas particulares com um com outro, em Curitiba não tinha um bandolinista, que tocava, que dava aula. Tinha o Cláudio Menandro que é um instrumentista, multi-instrumentista que toca vários instrumentos e que toca bandolim bem, eu fiz algumas aulas com ele. Depois eu fui fazendo aulas de harmonia, de percepção, aulas disto eu fiz, de teoria musical e aí fui aplicando do meu jeito. Aí, as oficinas de música que sempre tem em janeiro em Curitiba foi fundamental porque todo ano pelo menos em Janeiro eu fazia aula porque em um ano vinha o Izaías, no outro ano vinha o Ronaldo, no outro ano vinha o Pedro Amorim, no outro ano vinha o Joel aí fui fazendo aula com todos estes caras. Aula mais ou menos né, a oficina dura ali uma semana fica ali meio convivendo, mas foi fundamental, pra mim era o material que me alimentava pro ano inteiro vamos dizer assim. Aí fui indo assim na base do repertório e aí pegando muito material de outros

instrumentos principalmente de violão. Desde essa época eu ia percebendo que tinha muita coisa pro violão, eu achava coisas pra violino e praticamente não achava nada pra bandolim que não fosse os choros, só tinha isto pro bandolim, só choros. Principalmente choro do Jacob, até músicas do Luperce Miranda na época era muito difícil de achar hoje em dia está tudo mais fácil, mas não tinha, você queria tocar o repertório do Luperce eu conhecia 4 ou 5 músicas nem os discos eu conseguia achar. Aí depois foi aparecendo esse material, devagarinho foi indo e aí fui descobrindo algumas coisas de bandolim italiano, mas sempre sentindo falta né de um material.

O que acabou desembocando em compor estes estudos foi isto também cara, era uma vontade antiga, enfim já entrei em outra, mas a resposta desta primeira pergunta é isto começando bem assim cara as oficinas eu diria que foi o mais importante pra mim.

Pergunta 02

Daniel Migliavacca: São três termos que eventualmente podem designar a mesma coisa mas acho que não são exatamente a mesma coisa, porque eventualmente você pode usar a mesma palavra pra falar a mesma coisa mas acompanhamento acho que não necessariamente você está falando de um instrumento específico, você pode estar falando “o acompanhamento” de uma forma global, todos os instrumentos se juntam pra fazer o acompanhamento, então acho que acompanhamento é um termo um pouco mais amplo.

A levada pra mim tem um significado mais conectado com o ritmo, “qual a levada que você vai fazer, qual ritmo você está adotando”. Sendo mais específico, qual clave você vai considerar porque você tem várias claves do samba por exemplo, você vai determinar qual levada você vai fazer, a levada é parte do acompanhamento. Então não acredito que a levada seja exatamente o acompanhamento em si, a frase que você vai fazer também tem a ver com o acompanhamento, o contraponto que você vai fazer, o encadeamento de acordes que você vai fazer (você vai fazer a levada você vai ter o encadeamento de acordes), também faz parte do acompanhamento, então acho que o acompanhamento é uma coisa legal, a levada está mais relacionada ao ritmo em si, a clave.

Centro é um termo um pouco mais íntimo vamos dizer assim, acho que está mais relacionado ao choro porque o cavaco geralmente é o instrumento que seria o centro que é a conexão o centro do acompanhamento, é a conexão entre o baixo e o ritmo né. Então seria entre o violão e o ritmo você tem o cavaquinho fazendo este centro, ele dá um apoio rítmico,

mas também ele dá um apoio harmônico não necessariamente preocupado em fazer o acorde completo e tudo mais. Por isso que eu acho que seria centro, mas eventualmente a gente usa a mesma palavra pra falar a mesma coisa, mas se eu fosse realmente eu ir no significado pra mim seria isto.

Pergunta 03

Daniel Migliavacca: Como eu vim do cavaquinho, quando eu peguei o bandolim pra mim foi um pouco natural ir estudando a melodia, porque o cavaquinho eu comecei fazendo os acordes e depois fui indo pra melodia mas não foi um tempo muito longe de uma coisa pra outra, não demorou muito e aí quando eu fui pro bandolim foi meio parecido, eu já fui pegando as melodias mas também já ia pegando os acordes mas ainda não tinha uma visão de tocar as duas coisas juntas eu ainda estudava, vamos dizer que eu estudava mais a parte melódica, tinha muitas coisas que eu não sabia a harmonia também eu tinha uma ideia de qual era a harmonia da música mas durante muitos e muitos anos eu estudava a melodia, depois estudava a harmonia e tinha músicas que eu só sabia acompanhar outras que eu só sabia solar, algumas que eu sabia uma parte da harmonia que era aquela parte ali que geralmente eu ia fazer um improviso, foi um processo um pouco assim, meio aos poucos. Mas não tive um “gap” muito longo de ter muitas melodias e nada de harmonia, porque como eu vim do cavaquinho foi um pouco natural já ir meio transpondo estes acordes pro bandolim também porque também o meu processo no bandolim inicial foi de transposição do que eu sabia do cavaquinho pro bandolim.

E aí com o tempo de tanto ficar estudando as harmonias também das músicas que eu tocava, porque também tem essa, você vai tocar com as pessoas você começa a querer a saber a harmonia pra você saber acompanhar, pra você saber improvisar melhor, a questão do improviso me provocou saber a harmonia e uma coisa que é fundamental quando eu comecei a compor, isso aí mudou muito, porque a composição foi minha melhor escola de música, por causa da composição eu acabei estudando mais harmonia, comecei a tocar os choros com o filminho das harmonias o tempo inteiro porque eu ia compondo sempre pensando na harmonia, no começo, bem no começo as duas primeiras músicas lembro que eu fazia uma melodia e depois ia harmonizar.

Mas em pouco tempo já comecei a compor junto, fazer a melodia junto com a harmonia, chegou uma hora que qualquer melodia que eu tocar eu já imagino o acorde,

qualquer melodia. Então mesmo que eu não queira vai vir algum acorde na minha cabeça, talvez não seja aquele o escolhido mas vai vir algum acorde. Então com o tempo cara foi ficando mais natural isso que você falou é um exercício diário mesmo, quando vou tocar qualquer música eu tenho que tocar a melodia já imaginando que acorde que está rolando ali, porque se você quiser improvisar a qualquer momento você está pronto pra aquilo né, você não precisa esperar, terminar aquela sessão pra começar, pra você pensar, trocar a chave “agora vou pensar em harmonia”.

Então tentar pensar harmonia e melodia junto e este processo desembocou na maneira que eu estudo hoje, então tudo que eu estudo hoje eu estudo com harmonia, qualquer coisa, qualquer melodia, se eu for tocar qualquer música, eu estava estudando esta música aqui (pega o bandolim e toca a melodia de “corcovado” do Tom Jobim, depois toca a melodia acompanhada), já está ficando natural, qualquer choro (toca o “Bole bole” do Jacob do Bandolim, com melodias e acordes). E aí vai dando uma descoberta de acordes, por exemplo a gente não colocaria um acorde com nona aumentada aqui né (mostra no “Bole bole” no momento que toca o E7 tem um sol natural na melodia). Provavelmente o Jacob nem pensou nisto, aí aqui também (este B7 com nona e este sus aqui, quinta aumentada), então você vai descobrindo também uns acordes de pensar assim, a sonoridade das tensões aí vai até caindo um pouco por terra essa coisa de que o choro é só tríade, você vai vendo que não é bem assim né, é mais uma maneira diferente de pensar. Mas aí eu comecei a fazer assim, tudo que eu estudo, qualquer melodia que eu vou aprender já boto o acorde, já me habituei de tocar assim, estudar assim qualquer música não interessa a música que for.

Pergunta 04

Daniel Migliavacca: Começando pelo final, eu acho que, ouvindo você falar agora eu passei por um negócio parecido quando fui colocar no meu trabalho como que eu ia colocar a direção da palheta. Vou usar uma flechinha, vou inventar uma notação...eu optei por ir no que seria mais universal, então eu usei a arcada de violino, é um símbolo que já existe, é um símbolo que já é conhecido, é um símbolo que o programa de música já tem lá embutido, eu não precisar criar um negócio e assim é só uma adaptação daquilo e usando a mesma função, então talvez pensar um termo que seja mais universal e que as pessoas vão entender mais de cara e que vá cumprir a função, não sei, estou jogando aqui uma sugestão. Por isso eu disse começar pelo final, porque cara, não sei se destes 3 que você colocou aqui, não sei qual

é o melhor, porque *chord melody* usar termo em Inglês nunca é o mais legal, eu penso assim, se a gente pudesse ter uma palavra nossa seria melhor, mas talvez *chord melody* dê esta universalidade pra ideia.

Tocar apoiado acho que fica um pouco ambíguo porque tocar apoiado parece que você está se referindo a postura, apoiando a mão, o que é apoiado.

Tocar armado também né, é um termo legal, mas também acho que tem que explicar demais.

Bandolim Polifônico eu acho interessante, porém (o Thiago Santos que a gente fez o mestrado juntos fez), legal até como um nome artístico, artisticamente é interessante, acho que o Messias Brito fez o “Cavaquinho Polifônico”. Agora vamos pensar de forma prática na música, a partir do momento que você toca um acorde junto ali você não precisa dizer que é polifônico, você está fazendo ali um acompanhamento. Por exemplo pra explicar melhor, tem até a ver com a pergunta anterior, uma coisa que clareou muito na minha cabeça é que eu tinha uma ideia que o bandolim era muito diferente do violão por exemplo pra tocar solo.

Hoje já me dei conta, aí tem essa, comecei a estudar violão recentemente, aí comecei a estudar umas peças de violão solo e comecei a ver que por exemplo a gente tem esta possibilidade de fazer isto aqui né (toca três cordas simultaneamente com os dedos). Só que vendo as partituras de violão isto não aparece tanto e além do mais quase sempre quando aparece escrito simultâneo não se toca simultâneo (dá um exemplo, toca o baixo e as cordas agudas uma após a outra e não simultaneamente) só que não é assim que está escrito, está escrito assim (toca as notas do baixo e agudas simultaneamente), só que ninguém toca assim, ninguém.

Daniel Haddad: É a mesma situação da palheta.

Daniel Migliavacca: Então eu fui vendo que não tem uma grande diferença e porque que a gente não usa “violão polifônico”. É porque já está a ideia então não sei se precisaria distinguir assim como polifônico, acho que a partir do momento eu você fala assim “bandolim solo” você já está considerando uma ideia de acompanhamento porque aí entra outra parada que é também conforme fui fazendo os estudos fui pensando que o solo não obrigatoriamente tem que ter o acorde. Você pega as peças pra violino solo do Bach você tem o acompanhamento ali implícito né, você consegue escutar a harmonia ali acontecendo e é uma peça só melódica e é solo também.

Daniel Haddad: Ele é mais Jazzista este método que eu vi e ele fala *chord melody*, geralmente a gente tem a ideia de cada nota da melodia um acorde mas não necessariamente precisa ser, o *chord melody* pode ser também acordes isolados com menos frequência. Não existe um consenso pelo que eu percebi neste sentido do que seria o *chord melody* e o que a gente faz dentro do bandolim, do bandolim solo você usa várias técnicas, várias possibilidades, *duostyle*, são técnicas que você vai utilizando, arpejos...acho que esta seria a ideia do trabalho de dar nome aso bois digamos assim, separar, existe esta técnica, esta, esta outra, dar os nomes e daí dizer “vamos neste arranjo usar esta técnica”. Aí o cara que está começando fala “ah legal, vou usar esta” aí ele vai aprender a fazer aí assim vai ficar mais didático, acho que esta é a ideia. Até pra eu aprender a reconhecer, ver aqui ele está fazendo isto, saber identificar e dar o nome e de repente fazer um vídeo ou um arranjo pra cada priorizando igual você fez, por exemplo vou usar arpejos ou ligados ou alguma coisa assim dentro da peça e buscar isso aí.

Daniel Migliavacca: Cara, acho que você resumiu perfeitamente que o *chord melody* talvez não seja o melhor termo pra chamar a peça, o *chord melody* está embutido na peça ele é uma das peças utilizadas.

É o que você falou, concordo totalmente, o *chord melody* é uma das técnicas assim como o *duo style* dentre outras, então é uma das técnicas, agora se você vai fazer arranjo só usando *chord melody* aí faz sentido, então é um arranjo pra exercitar a técnica chamada *chord melody*, então você vai fazer só *chord melody* e não vai fazer mais nada. Agora acredito que a tua ideia é fazer arranjo pra bandolim solo e explorar tudo o que ele oferece, é isso que eu entendi.

Aí que realmente eu não chamaria *chord melody* mesmo, entendeu, aí bandolim solo, até destes três talvez bandolim polifônico seja o melhor, mas aí entra naquilo que eu te falei, é reforçar uma coisa, uma coisa meio ambígua. Então acho interessante que o Thiago Santos usou bandolim polifônico, mas eu senti aquilo, mas o trabalho dele mais uma forma artística, não é um termo tão técnico, acho que o teu trabalho está buscando um termo técnico então neste caso não chamaria nenhum destes três não cara.

Colocaria “bandolim solo” assim como coloquei no meu, e mesmo coloquei “bandolim solo” e coloquei cifra porque assim, pra facilitar a vida de quem quiser tocar e também outra coisa aquilo que você falou no começo, dá até uma agonia quando você toca uma melodia e não sabe que harmonia que está rolando ali. Então quando tem ali a harmonia

você vai tocar sozinho não vai fazer necessariamente aquela cifra mas ali dá um norte pro cara, pro cara entender melhor a composição e tudo mais.

Daniel Haddad: É excelente ter uma cifra, salva né. Mas esta coisa do...até fiz uma entrevista com o Vitor Casagrande e ele falou “o que você está achando das aulas?”, aí eu falei assim “Cara o legal da aula da gente estar se encontrando é que você faz amizade com a galera aí sai, tem uma confraternização”, mas eu acho que muitas aulas poderiam...a galera esta gastando muita grana com passagem com estas coisas e o legal mesmo, até o Vitor falou “gostei muito da pesquisa”. Só que nas aulas deu uma discussão ou outra porque tem o Pedro Luiz ele está fazendo comigo lá e ele vai fazer algo assim, mas como o bandolim de 10, mais ou menos na mesma linha de bandolim solo. Aí ele falou “bandolim polifônico” a galera ficou doida aí começaram a discutir “mas o que é polifonia”, ficou uma discussão tomou quase uma aula de discutir se o termo polifonia, bandolim polifônico seria realmente adequado. Porque aí você tem que fazer todo um estudo do que é polifonia, ou *chord melody*, o que é *chord melody* vou ter que definir, exatamente o que você falou, cada melodia um acorde ou pode ser ou pode não ser e aí pegar referência então acredito que tem todo um estudo de terminologia que é complicado. Ou “tantos arranjos para bandolim e ponto”. Porque o termo bandolim solo acho que está pegando este nome né pelo que eu percebi.

Daniel Migliavacca: É, que é o caminho dos outros instrumentos, violino solo, Partitas do Bach pra violino solo, ele não precisou inventar nenhum termo, você sabe que é pra violino solo.

Tem algumas que tem acordes, outras que não tem acordes, porque o acorde nada mais é do que um elemento ali na música. Cara, você pode tocar a mesma frase com acorde ou sem acorde e ter a harmonia embutida ali da mesma forma, se você fizer uma frase (toca uma frase com acorde e sem acorde). O sentido musical, o sentido harmônico vamos dizer, ele está ali do mesmo jeito, na própria melodia. Então você pode enfatizar isto ou você pode dar um colorido diferente, o acorde acho que ele tem uma função ali né. Basicamente ou é você dar um colorido que não é o som que a melodia sozinha não está conseguindo, claro eu fiz um exemplo muito básico ali de tríade que aí realmente botar um La menor naquele lugar ali é meio bobo né, porque poderia não ter. Neste momento específico se eu não colocar o La menor tudo bem mas ali se eu quisesse um La com sétima, não quero deixar ambíguo, não é la menor é la com sétima tenho certeza que eu quero o dominante, aí você bota ali, entendeu.

Aí o acorde começa a exercer uma função ali né, então, eu acho que pensar que...porque parece que como é uma coisa um pouco nova fica bandolim solo, nossa vou

encher de acorde, vou botar o máximo de nota que eu puder aqui neste compasso, vou botar trêmulo, vou botar todas as técnicas ao mesmo tempo, eu tenho que fazer umas coisas porque é bandolim solo, então assim, acho que não tem esta necessidade. Os outros instrumentos não tem, você pega peças pra violão solo você não vê este desespero de...claro que o piano você tem mais notas ao mesmo tempo você em 10 dedos pra tocar então você vai preencher mais, vai ter mais possibilidades de preencher.

Daniel Haddad: Mas uma coisa que eu gostei dos teus estudos que é uma coisa que eu sempre quando fazia aula com o Pedro Amorim, ele tocando sozinho, ele ia fazendo só a melodia aí de repente ele colocava uma acorde eu achava bonito, dava um brilho, aí ele voltava pra melodia. E nos teus estudos tem algumas peças que é só melodia aí de repente você coloca uma harmonia, mas eu acho que fica muito...me agrada muito acho que fica maravilhoso só a melodia também. Porque parece que você tem que...é isto que você falou né, tem que estar sempre preenchendo e não deixa a melodia...acho que fica num... não sei acho que tem uma personalidade nisto algo assim maravilhoso que eu particularmente gosto muito quando eu vejo um bandolinista tocando solo só a melodia, mas você vê que ele sabe e só quer fazer a melodia. As vezes por exemplo quando eu faço só melodia é porque eu não sei a harmonia e não pensei em nenhum arranjo, mas o cara pensa vou colocar só a melodia aqui ali não...

Daniel Migliavacca: Porque assim, as vezes você não precisa do acorde é isto que eu quero dizer, que o acorde em um arranjo solo ele é um artifício ele não é uma obrigatoriedade, acho que este é o resumo. Quer ver um exemplo, eu estava vendo agora tem umas peças do Radamés pra violão que eu adoro, ele tem 3 estudos de concertos, você deve ter ouvido, tem o “Alma brasileira, Tocata em ritmo de samba 1 e Tocata em ritmo de samba 2”. Aí eu estava ouvindo isto aí, no Youtube tem um vídeo lá que tem a partitura e o áudio que você vai ouvindo e acompanhando a partitura, sou viciado nestes vídeos aí. Você vai vendo ali tem vários momentos, é uma peça de concerto pra violão solo, tem vários momentos que só tem melodia, não tem acorde o tempo inteiro, só tem uma melodia as vezes no grave, um baixo e tem mais, tem peças pra piano solo que tem horas que é uma linha no grave que é só baixo, tem hora que tem uma melodia que é só um acordezinho apoiando e acabou. Então assim, não é o tempo inteiro, o tempo inteiro, senão acaba ficando assim aquela coisa toda hora na cabeça do tempo aquele acorde aí fica um negócio meio assim entendeu? Então alternar né o acorde, o arpejo, as vezes não fazer nada porque as vezes a frase já está resolvida, as vezes aquela frase ali não está pedindo o acorde, acho que isto também é uma

sensibilidade do arranjador. Isto que você falou do Pedro Amorim as vezes aquilo é encaixar bem o acorde, aqui não precisa já está explicado porque que eu vou colocar um acorde aqui, as vezes vai ficar bom, as vezes não botar fica estranho, ih está ficando vazio, eu estou vindo cheio de acorde e de repente aqui não tem, não tenho que botar.

E as vezes você não coloca nenhum acorde inteiro no caso do bandolim, as vezes você coloca duas notas e já preenche. O bandolim tem muito isso né cara as vezes você não precisa colocar o acorde completo, as vezes você coloca duas notinhas você já faz este apoio vamos dizer assim né, harmônico ali e resolve.

Pergunta 05

Daniel Migliavacca: Acho que depende do caráter da música, é tipo o tempero, parafraseando o Pedro Amorim que eu já ouvi ele falar isto sobre ornamentos né, acho que tem a ver. É o tempero ali cara, você não pode colocar demais nem de menos. Vou dar um exemplo de uma música que a gente toca (Toca o Receita de Samba do Jacob do Bandolim). O Duostyle aqui não vai caber muito, neste tipo de música. Se eu fizer o tempo inteiro (toca a melodia apoiado em acordes em cada tempo), vai ficar chato pra caramba. Então neste tipo de música acho que você pode atacar o acorde, tem um espaço grande você pode encaixar uma levada (toca exemplificando o que disse). Aqui já fiz 3 coisas: o acorde normal, a levada e o arpejo. Tem 3 elementos ali que já dei uma balanceada nas coisas que estão acontecendo. Então (toca novamente com estes 3 elementos), aqui já tem outra coisa, seria um contracanto né de duas notas ou poderia ser (toca novamente e faz uma linha de baixo), fiz uma outra frase, aqui já tem uma frase roubada do 7 cordas né, então este tipo de contracanto né, onde está um espacinho, então eu penso assim, vou tentando não pesar muito nem em uma coisa nem em outra.

Uma coisa interessante que eu também vejo isso é fazer...já fez uma transcrição de uma peça de violão por exemplo pra bandolim? Então, procure pegar as músicas do Garoto por exemplo (toca uma peça do Garoto), isto aqui é uma transcrição eu tentei tocar como ele fez lá, você vê que ele equilibra isto, ele está sempre equilibrando a hora que é o arpejo, a hora que é o acorde, a hora que tem um 'contracantinho' ali. Ele não vai botando acorde o tempo inteiro. Você pode botar né. Esta música aqui (toca o Inesquecível do Paulinho da Viola), se deixar ela vai ficar tudo assim (um acorde pra cada tempo da música), cheio de acorde o tempo inteiro, então eu gosto de tocar ela dando uma (toca a primeira frase), aqui

não vou fazer nem o acorde, só uma nota, também poderia fazer assim...é tipo equilibrando os elementos que você tem disponível, basicamente o acorde cheio, o arpejo e um contracanto, assim vamos dizer né. Aí se é uma música mais lenta pra você poder preencher um pouco mais, sei lá (toca o Molambo), aqui já cabe (refere-se ao *duo style*). Aí neste caso, também uma coisa que a gente não falou né, mas vou tentando pensar como se fosse um violão, se eu fiz um Mi com sétima aqui penso que vou resolver no la menor aqui fazendo a condução, mas pertinho e isto vai me obrigar a mudar a digitação. Este exemplo que eu dei aqui né (do Receita de Samba), olha como é que eu estou fazendo, to caindo com o dedo 4 (na nota re casa 5 da corda 2), ninguém toca isto, você não vê ninguém tocar só a melodia assim né, mesmo que o cara tenha a mão pequena ele vai fazer aqui com o dedo 3, eu imagino, a maioria das pessoas. Então isto também vai mudando a digitação né.

A primeira coisa é você fazer uma análise melódica que é assim, quais são as notas da melodia que são do acorde, aliás, antes disso de fazer a análise, se você sabe bem a melodia e você sabe bem a harmonia, vou usar esta aqui de novo de exemplo (do Bole, bole do Jacob) se você sabe que aqui é um G e que vai pra um A7 você tem certeza disto, já sabe o que é que é, então o que está acontecendo neste compasso de G né, você saber o que são estas notas, você tem aqui uma apojetura aqui no sol e estou acabando no mi né. Mi é a sexta então vai ser um G6 então você já não perde tempo pra montar o acorde, você já sabe que você vai montar um acorde de G com mi, mas vai ter momentos que as vezes vai aparecer uma nota estranha do acorde e aquela nota não é necessariamente uma nota que faz parte do acorde, as vezes é uma nota de passagem, então as vezes saber qual nota harmonizar é fundamental, então a análise melódica, você já deve ter estudado isto, o que é uma bordadura, o que é uma apojetura, e aí você vai sacando qual é a nota que você deve harmonizar, porque nem toda nota você vai harmonizar. Acho que isto é fundamental e aí com o tempo você vai vendo que o acorde nem sempre é bem-vindo, as vezes não é bom colocar acorde ali que não vai soar, agora não me ocorre nenhuma música assim. Ah, olha (toca a segunda parte de Garota de Ipanema do Tom Jobim), se você for harmonizar na hora que entra o acorde, fica este acorde aqui, ele é bonito, se você ficar aqui você é obrigado a resolver né, você pode ter uma escolha de harmonizar as duas ou harmonizar só a nota, porque ele apoia aqui, mas a nota da melodia mesmo é esta aqui, então este é um exemplo eu teria outros mas não me ocorre agora (mostra novamente o exemplo da Garota de Ipanema e mostra dois modos de harmonizar). Harmonizar as duas notas mas qual a mais importante de harmonizar na minha opinião seria esta aqui a nota da chegada, então é isto acho que esta análise melódica é fundamental pra

você entender onde você vai botar este acorde, como que você vai encaixar e também saber aproveitar as vezes uma notinha de tensão, uma notinha que está escondida acho que também tem isto.

Pergunta 06

Daniel Migliavacca: Cara, tem os meus estudos, tem do Thiago Santos pra bandolim de 10 que eu acho bem interessante, tem os caprichos do Hamilton, mas no caso o nosso bandolim de 08, então pra gente realmente não tem muito, isto foi mais uma motivação pra eu fazer estes estudos aí.

Tem algumas músicas por exemplo o Jacob do Bandolim tem uns 3 choros, Primas e Bordões, tem uma que eu acho uma das melhores composições dele que chama “Já que não toco Violão”, eu já li ela várias vezes, está no Inéditos Volume 2 mas eu não toco ela de cabeça, mas é uma música muito bem construída. Tem o Paulinho da Viola o Inesquecível, tem alguns choros assim que servem de norte pra gente né. Tem uma do Cristóvão Bastos que estou pra estudar esta música faz tempo que ele fez também pra bandolim solo e que chama “Amigo Bandolim”, só que ela tem um formato muito parecido com inesquecível do Paulinho né, uma ideia muito parecida.

Tem pouco, é mais alguns choros que a gente consegue...

Daniel Haddad: Os que o Jacob do Bandolim transcreveu do Ernesto Nazareth né.

Daniel Migliavacca: É, realmente não tem muita coisa, eu acho que pra bandolim solo, pra bandolim de 08 foi feito muito pouco, não foi feito nada no Brasil.

Daniel Haddad: Você deu um ponta pé inicial e é uma área que dá pra produzir né. É um negócio que não foi explorado ainda.

Daniel Migliavacca: Este teu trabalho aí é sensacional, você já vai ter 10 arranjos, e estes arranjos você vai pegar de que repertório, você vai compor ou vai pegar músicas conhecidas.

Daniel Haddad: Então esta é a discussão, me sugeriram até pegar música folclórica, só que a princípio vou pegar alguns choros só que tem questão de direitos autorais aí o Professor Bartholomeu Wiese disse pra eu compor as peças, o Paulo Sá falou pra eu compor umas duas ou três e pegar alguns choros também.

Daniel Migliavacca: Mas o direito autoral só de você fazer o arranjo você vai ter que gravar ou você só vai colocar no livro? Porque se você não vai comercializar você não vai precisar pagar. Porque se você for botar nas plataformas e não vai prensar o disco, o caro é prensar né, só botar na plataforma é barato vai pagar uns R\$ 20,00 por música.

Aí também você não vai fazer todas né, eu acho que seria interessante cara, dando uns pitacos você fazer isto que o Paulo falou de mesclar composições com músicas conhecidas porque você fortalece, você tem repertório também de... porque isto também é um negócio que eu tenho vontade de fazer ainda sabe cara, de escrever muitos destes arranjos que eu já fiz, escrever alguns, escolher alguns assim e escrever, porque eu acabo tocando cada vez de um jeito mas escolher alguns assim e botar no papel aí todo mundo tem aquele material pra estudar né.

Daniel Haddad: Este Inesquecível é coisa mais linda, se você tiver “Inesquecível pra bandolim solo” pô maravilha vou estudar o que você fez e ter esta referência, é como o violão fez “tico tico no fubá” do Izaías Sávio como que o Izaías Sávio fez o arranjo. Os caras já te bastante material o bandolim ainda não. Mas acho que é muito legal isto, eu pensei em pegar músicas já bem conhecidas que de repente gera este interesse.

Daniel Migliavacca: Não pegar só choro também, tentar pegar uma música do Tom Jobim que também, isto é, outra coisa, fazer o bandolim sair um pouco, não negar o ambiente dele mas fazer o bandolim ganhar novos espaços, já está ganhando mas mostrar que você pode tocar solo qualquer coisa, tocar bossa nova, pode tocar um tango, pode tocar qualquer música, acho que este é um caminho bem legal porque o violão já ganhou este espaço e o bandolim ainda é muito choro. Então acho que seria legal de repente você fazer um arranjo de uma música de outro ambiente, de MPB, entendeu.

E é uma pesquisa legal porque tem músicas que encaixam muito bem, tem músicas do Tom Jobim por exemplo que ficam muito boas, tipo essa aí “Corcovado”, fica ótimo, original. O Garota de Ipanema descobri recentemente todo mundo toca em Fa que é um tom bom de sax, mas você tocar esta música em Re maior no bandolim, ela fica ótima, os acordes soam bem, você consegue colocar a melodia na ponta, montar o acorde de um jeito legal.

Daniel Haddad: Vou estudar bem isto porque achei que tinha esta questão de direitos a princípio não vou comercializar, vou deixar disponível no site e deixar esta material disponível pra galera.

Daniel Migliavacca: Acho que só colocar no Youtube não precisa pagar não.

Haddad: Se for nesta linha era meu interesse pegar algumas coisas conhecidas e deixar ali uma referência e alguém vai olhar e falar “eu faria aqui” aí a galera vai criando outras né.

Pergunta 07

Daniel Migliavacca: O bandolim de 10, o Hamilton o cara que abriu muito esta possibilidade de tocar solo no mundo inclusive né tem feito concertos, gravou discos. Lembro aquele disco “1 byte, 10 cordas” que foi o primeiro de bandolim solo, aquele disco foi impressionante.

Depois do Hamilton não teve ninguém que se dedicou mais ao bandolim solo de 10, talvez agora o Thiago Santos que está entrando mais nesta parada mas o resto da galera vai usando o bandolim de 10 não só como bandolim solo não tem mais alguém assim. Tem o Carrapicho né que está sempre postando coisas, explorando o bandolim solo mas o resto da galera, não que eles não toquem mas não tem ninguém que se jogou assim né de gravar discos, de se dedicar.

No bandolim de 08, quem que a gente vê assim tocando mais solo direto não tem ninguém que tenha se dedicado, ainda a gente vê pouco mas eu destacaria assim pessoas que eu considero referências coisas que eu vi de bandolim solo acho que é o Hamilton mesmo e no bandolim de 08 são coisas muito pontuais como você falou do Pedro Amorim, tem alguma coisa do Pedro aqui tem alguma coisa do Jorge Cardoso aqui, tem uma coisa do Armandinho aqui, são coisas meio pontuais.

Daniel Haddad: Você tem feito né?

Daniel Migliavacca: Acho que eu tenho feito mais, talvez com o bandolim de 08 no momento assim. Não vejo muito...

Daniel Haddad: Eu vejo alguns bandolinistas mas é mais dentro do regional, o Vitor Casagrande mesmo falou que toca mais nesta onda de regional porque sempre acompanharam muito e tal, sempre teve bons acompanhadores então ele pensa mais deste modo que é do estilo também da pessoa. O Marcílio falou “cara eu adoro, aprecio mas não é muito o meu estilo eu gosto que tenha gente me acompanhando aí eventualmente eu coloco um acorde, faço alguma coisa”.

Daniel Migliavacca: Engraçado que tem muito cavaquinista, mais que os bandolinistas acabei de me dar conta disto, principalmente esta ideia do cavaquinho de 6 cordas que a galera está fazendo. Então o bandolim de 10 tem muita gente usando mas não necessariamente solo que eu acho que também é o que tem que ser né. Não é porque você coloca ali uma corda a mais que o instrumento deixa de ter a função dele. Mas eu acho muito legal isto é uma coisa que eu tenho agora um bandolim de 10 aqui que eu uso mais ele pra fazer arranjo, aí eu gosto pra poder visualizar uma extensão maior mas na hora de tocar mesmo fazer minhas coisas eu ainda estou curtindo o de 08 mas isto é uma coisa que me incentiva porque eu vejo pouca gente explorando vamos dizer assim que eu não sinto uma grande necessidade de pegar o bandolim de 10 ainda por causa disso que eu acho que foi o que moveu o Hamilton, acho que ele sentiu uma necessidade musical, pessoal, por isso que é tão legal, realmente partiu uma coisa dele, é uma necessidade pessoal dele. Não foi alguém que ele viu fazer ele teve esta questão pessoal. Então eu sinto isto um pouco com o bandolim de 8 cordas, eu curto justamente por não ter ninguém fazendo, eu curto mais cara e acho que vai ser sensacional se você começar a fazer também, tem que ter mais gente fazendo aí o bandolim vai ganhando espaço. Porque senão você fica nesta batalha de falar “Dá pra tocar solo também” aí ninguém da moral pro negócio ... aí você diz “Dá sim, olha aqui ó, tem um monte de gente fazendo, tá vendo”?

Daniel Haddad: Criar uma cultura neste sentido.

Daniel Migliavacca: É cara, acho demais. E o que te faz ficar no bandolim de 8 ainda?

Daniel Haddad: Eu não tive ainda esta necessidade neste sentido, porque eu acho que eu estou...por exemplo neste trabalho eu tenho um universo pra vencer ainda que eu vejo que preciso do que 8 pra vencer nele, estar trabalhando, estudando. Então eu acho que tem muito pano pra manga pra estudar no de 8, nem vejo aquela coisa de “ah, não toco nada o de 8 vou tocar o de 10”. É que nem assim você vai comprar uma roupa, aí quando você fala “cara, agora eu tenho que comprar aquela roupa” porque a tua furou ou rasgou e se torna uma necessidade real que te move. Eu estou gostando do de 8 cordas, tem todos os teus estudos pra eu estudar, tem muita coisa que eu vejo que eu tenho que vencer no de 8 e se um dia eu falar assim “cara eu vou...” se for uma coisa real eu vou pro de 10 não tenho nenhum problema com isso mas quem sabe eu continuo no de 8 pro resto da vida, tem que ser uma coisa real “agora eu quero explorar isso aqui, eu quero ter uma corda a mais”, mas por enquanto eu

estou...pra fazer todos estes arranjos eu acho que o de 8 está excelente, um monte de coisas pra estudar e pra entender ainda, pra vencer dentro disto que eu tenho.

Daniel Migliavacca: E a gente tem também este desafio que é um pouco parecido com o violão guardadas as devidas proporções, mas tem o violão 7 que não tira o mérito do de 6, acho legal demais poder fazer os arranjos no bandolim de 8. Cabe tudo as vezes você muda o tom ajeita um negócio.

Daniel Haddad: Quando te vejo tocando e o Pedro Amorim, pra mim não tem diferença do de 10 e o de 8, porque é aquela coisa que o Pedro diz que o que importa é o que está atrás do instrumento, aquilo que você faz com duas cordas, sei lá, três, o modo que faz é quem está fazendo, aí se o cara quer botar uma corda a mais...

O Márcio Marinho está estudando no Promus ele vai fazer composições com o cavaco de 6 cordas, então o cara quis colocar a quinta e a sexta corda, beleza, manda bala, mas você vê que é uma coisa que foi natural pra ele. Pra mim o natural por enquanto é estar vencendo o de 8.

Daniel Migliavacca: Mas eu sinto que o cavaquinho tem um ganho talvez, vou me arriscar aqui em uma afirmação, talvez um pouco maior, porque talvez o cavaquinho é um pouco mais difícil, a extensão é muito curta, eu acho.

Daniel Haddad: Eu também comecei com o cavaquinho aí eu quis tocar o Reminiscências, quando escutei o Reminiscências eu disse “caramba, que choro”, aí que eu fui tocar o bandolim mas antes fui fazer no cavaquinho aí eu estava todo atravessado e pensava “cara não está dando certo”, aí que eu fui pegar o bandolim aí também fiz tudo errado por causa da digitação diferente, meu Professor disse “volta pra casa e estuda tudo de novo” aí ele me passou a digitação do bandolim diferente. Aí quando eu peguei o bandolim eu disse “que maravilha” pra tocar os choros, do Jacob...

Daniel Migliavacca: Fica bem mais na mão né.

Pergunta 08

Daniel Migliavacca: Primeira coisa, você tem que saber bem a melodia e a harmonia da música, senão não adianta, ter muito claro isto e aí, análise melódica...harmônica também, mas a análise melódica pra você saber exatamente qual nota você vai harmonizar aquilo que eu comentei antes.

Porque se você tem uma apojatura...onde encaixar o acorde, sabe...achar o melhor lugar e isto você aprende também fazendo transcrição, pegar peças pra outros instrumentos e tentar adaptar né, as do Garoto é uma ideia. Eu fiz umas 4 do Garoto e me ajudou bastante.

Compor, a composição mesmo que você não queira ser um compositor, compositor regular, mas a composição como exercício, isto também ajuda bastante. Pegar estas melodias simples, mais simples que de simples não tem nada (risos), e ir harmonizando, os próprios choros, todos os choros que eu toco hoje em dia eu toco harmonizando, todos, não tem nenhum do meu repertório que eu não toque assim e eu fui revendo todo o meu repertório, qualquer choro que eu pegar eu vou tocar assim já, se eu quiser eu tenho esta possibilidade.

Então de tanto fazer, os primeiros ficam mais difícil, você fica meio assim, agora samba é mais fácil de fazer, sambas as melodias são mais espaçadas então acho que é isto. É a velha prática, mas seria isto, tentar pegar outros tipos de música, porque se você pegar só choro ou só samba você vai ficar em um tipo de construção melódica, você pega uns sambas mais modernos, moderno entre aspas né, você pega músicas do Tom Jobim por exemplo já vai te obrigar a montar acordes com as tensões você já vai ter que pensar em harmonia, montar os acordes em outros lugares, eu diria pra fazer isto, mas com certeza estudar muito bem a harmonia e a melodia é fundamental.

Isto que você falou, quando você está tocando só a melodia mesmo que você não esteja fazendo o acorde, mas o filminho da harmonia tem que estar aqui né passando o tempo inteiro e se habituando eu sinto que pra mim tem sido um hábito mental, você tocar diferente, você tocar com outro pensamento e aí quando você se habitua, você imagina um pianista ele pensa muito diferente de um bandolinista, o pianista já pensa duas pautas, na cabeça dele sempre vai ter duas pautas, então é um hábito né. A gente não tem este hábito então de certa forma é isto é ter um hábito de pensar harmonia e melodia, assim como na leitura pra mim é muito mais fácil ler uma melodia com cifra mesmo que eu não vá tocar cifra porque eu já bato o olho e vejo aquela cifra já me ajuda a ler tudo junto.

Entrevistado: Rafael Esteves (22/02/2023)

Pergunta 01

Rafael: Eu conheci o bandolim porque aqui em casa meu pai gostava muito de música regional, serestas, coisas do Silvio Caldas. Meu pai é nascido em 1936 então ele pegou esta fase da era do rádio, ele curti muito estas músicas. Então a gente acabava ouvindo, eu ouvia mais, meu irmão foi mais pro lado do Rock mas eu me ligava muito meu pai gostava das músicas e cantava as músicas e eu achava legal e também acabava cantando com ele assim, quando eu era criança. E eu já ouvia estes instrumentos porque em algumas músicas algumas gravações a gente percebia que era regional que estava acompanhando, 7 cordas, cavaquinho, bandolim e até aquelas gravações que tinha o próprio Jacob tocando. Então isto já era comum em casa e foi através disto que eu conheci o som destes instrumentos.

Apesar de eu ter começado com o cavaquinho que é um instrumento que tem uma certa similaridade com o bandolim na questão do timbre, tem uma intersecção de som, o bandolim comecei a me apaixonar mais aos 18 anos e o que mais me chamou a atenção do bandolim é este som mais vamos dizer assim mais estéril, esta coisa da corda dupla acho que deixa o som do bandolim mais pesado, talvez eu não esteja falando assim com tanta técnica pra dizer na questão de som mas acho que é isto, esta coisa da corda dupla deixa o som dele talvez mais brilhante, tem um agudo mais gostoso de ouvir, o grave também fica gostoso. O bandolim é um instrumento que tem muitos recursos pra quem começa com o cavaquinho e depois pega o bandolim a gente nota a diferença, o bandolim tem uma extensão maior do que o cavaquinho, isto acabou chamando mais a minha atenção.

Pergunta 02

Rafael: Nunca ouvi ninguém falar desta distinção. Quando penso em acompanhamento é quem faz a harmonia então por exemplo acho que o violão faz acompanhamento, como o cavaquinho também faz. A levada é como você utiliza o ritmo, aqui em São Paulo quando a gente fala centro a gente fala centro de cavaquinho que é o instrumento que faz o centro, que centraliza o acompanhamento. Mas basicamente aqui, eu conheço como acompanhamento. Então se eu for fazer com o bandolim de uma música eu

vou falar “ah o acompanhamento desta música é isto que é o acompanhamento que a harmonia faz”.

Pergunta 03

Rafael: Na verdade, eu comecei assim também tirando as melodias primeiro né, porque a gente fica muito nesta coisa de tirar o solo, você quer tirar os solos e tal, só que aí eu comecei a ver algumas coisas que tinha harmonia. Então por exemplo: você pega o Odeon da gravação do Jacob, ali a gente vê esta coisa de fazer a harmonia no bandolim porque ele utiliza acordes. Aí tem outra música do...aquela do Nazareth que o Jacob gravou também....Floraux. O Floraux ele também usa uns acordes ali na terceira parte e tal.

Tinha hora que eu estava fazendo solo e tinha hora que eu estava acompanhando com outro solista que estivesse tocando comigo ali na roda e eu queria fazer a base e fazia ali bem baixinho pra não atrapalhar, mas fazia, então eu tirava as harmonias justamente pra também poder tocar estas harmonias na roda, entendeu?

Então eu acho que uma coisa foi levando a outra, obvio que melodia sempre, pra quem toca bandolim a melodia vai estar sempre na frente mas eu acho que esta coisa de juntar.... começar a tirar as harmonias começa a vir naturalmente pelo menos pra mim veio por causa destas coisas que eu tô te falando nestas músicas por exemplo do Jacob.

Tem outra música do Jacob que chama “Ao som dos violões” por exemplo que é uma música que tem ali também toda uma ideia de harmonia com a melodia né?

Então este tipo de música já começou a trazer esta ideia, fazer pontas de melodia ali com acorde junto.

E o Jacob tem muitas músicas que ele utiliza, as vezes ele dá uma chapada no acorde, as vezes a música toda é melodia, mas tem um trecho que ele põe um acorde, aí você começa a fazer uma ligação com a outra, poxa aqui eu consigo usar algo harmônico, não melódico.

Então acho que isto faz total sentido, e acho que um último momento que eu poderia dizer desta pergunta o estudo do violão porque tocar violão, eu toco um pouco de violão 6 as coisas que eu gosto, quando vou fazer arranjo ou qualquer outra coisa eu faço violão de 6. Comecei a tocar violão também razoavelmente cedo quando eu estava com uns 15, 16 eu já tocava já batia lá uns acordes. Então é que o violão é um instrumento que acompanha que faz harmonia aí na roda de choro quando a gente convive com o pessoal que

faze choro tem esta coisa “como é que seria esta música no violão, como é que seria no cavaquinho, como é que seria no bandolim” falando do acompanhamento, da harmonia, então a gente começa ali a passar no violão, no cavaquinho, né, aí vai tirando os acordes. Mas assim, os acordes de bandolim, isto que é interessante foi uma construção, isto que é interessante, eu não fui atrás de dicionário, de nada, eu fui meio que pelas músicas do Jacob, pelos sambas, que tem aqueles sambas com afinação de bandolim que o Carlinhos do cavaco gravava que eu já ouvia muito em casa, foi por ouvir mesmo porque até na época que eu estava aprendendo bandolim tinha tanta coisa na internet desta área, então era escasso ainda esta coisa de aprender bandolim, ainda até hoje é ne, mas antigamente era mais. Então foi meio que uma construção mesmo, porque é aquele entendimento que você tem de tríades, tétrades, já conhecia um pouco de harmonia funcional então já sabia como que monta os acordes “deixa eu pensar aqui”, aí ia por movimentação de vozes no braço que era uma coisa que eu já conhecia do violão e do cavaquinho aí comecei a trazer isto para o bandolim, isto começou a fazer sentido.

Pergunta 04

Rafael: O que eu escutava mais é o *chord melody*, o pessoal com quem eu andava eu falava base-solo só pra você ter uma ideia. Então “ah eu fiz um base solo deste aqui...deste choro”, pensando assim fiz a base e o solo. Então eu falava sempre deste jeito, mas aí como começou a ficar popular esta coisa do *chord melody* tem até vídeos que eu já fiz, por exemplo eu dou aula de cavaquinho também ensinando isto e falando *chord melody*, porque também a gente tenta meio que ser mais técnico possível, tenta ir atrás de um cunho que seja “pô, a maioria do pessoal usa é mais popular então vou falar isto”. Mas eu nunca tinha ouvido falar antes, como é que era até então. Quando o Hamilton apareceu fazendo estas coisas, tem aquele disco “A nova cara do velho choro” que é um Cd lá que é do Dois de Ouros lá atrás de quando ele ainda tinha o grupo com o irmão dele aí ele fez um arranjo pra aquela música Inesquecível do Paulinho da Viola, ali foi meio que um marco de começar esta parada e ainda ele era bandolim de 8. E aí tinha um amigo meu aqui que inclusive hoje ele mora em Brasília, o Caetano que toca violão de 7 cordas e a gente falava “você viu lá, o cara fez um base solo da música do Paulinho da Viola”. Então a gente falava deste jeito porque não tinha esta coisa de falar *chord melody*, era base solo pra falar que fez a base e o solo simultaneamente.

Daniel: O pessoal de cavaco tem feito bastante este trabalho de solo e acompanhamento não sei se você percebe assim também.

Rafael: É que reflete bem a popularidade do instrumento, o cavaco tem muito mais popularidade que o bandolim, mas o bandolim comparado ao passado está mil vezes melhor com relação a popularidade também, hoje a coisa está maravilhosa, mas dá pra ver que o cavaquinho está muito mais na frente, tem um segmento muito maior muito mais público do que o bandolim ainda.

Pergunta 05

Rafael: O que eu uso como base principal é a harmonia, porque se a gente vai criar algo que vai sair da melodia, vai ter a melodia ali, mas vai ter um bloco ali de notas que eu preciso pensar harmonicamente.

Então eu penso, faço um mapeamento de toda harmonia da música primeiro pra saber quais são os acordes, se é um choro ou uma valsa de 3 partes e vou ali fazer o acompanhamento primeiro, cantar e ver que esteja junto com a melodia e óbvio tenho que pensar no gênero, precisa caracterizar o gênero, né. Se eu to tocando uma valsa por exemplo posso até pegar o bandolim aqui. Eu gosto daquela valsa Glória (exemplifica e mostra a melodia apoiada com outras notas como o Jacob toca).

Eu acho que tudo que for possível de ser feito pra que haja um som simultâneo com a melodia eu vou fazer, ora vai ser acorde, ora vai ser uma nota pedal, ora um contraponto como se fosse um violão fazendo.

Mas assim, eu não tenho uma técnica algo que seja assim “ah eu faço assim...”, eu parto deste princípio que eu te falei no início, eu faço este mapeamento da harmonia primeiro e aí eu dentro de minha concepção de música, do que eu acho esteticamente legal eu vou usando nota pedal, “ó, aqui da pra chapar um acorde”, eu vou chapar um acorde, eu vou meio que criando ali, conforme eu for criando aquele arranjo eu vou fazendo aquilo pensando no gênero né. Pensando “estou tocando uma valsa eu preciso...” eu to chapando as músicas pensando neste 3 por 4, se fosse choro ou maxixe pensando em sincopa, enfim, eu acho que pensando em duas partes, em toda a harmonia da música e o gênero que eu estou tocando, aí eu vou criando os arranjos.

Pergunta 06

Rafael: Cara eu acho que a semente disto aí estão nas músicas do Jacob. Estas que eu falei “Odeon”, “Aos sons dos violões”, “Já que não toco violão”, que ele também faz lá uma ideia de acompanhamento, tem aquela outra que chama “Primas e Bordões”, que o Déo Rian gravou, acho que estas músicas são meio que a semente disto né, porque o Jacob já tinha mais ou menos esta linha em algumas músicas de trazer a melodia com um acompanhamento junto né. Mas assim um trabalho que fale sobre isto e ainda mais voltado pro bandolim é difícil.

....aí a gente vai ver noções de vozes que caminham diferente e noções harmônicas e tudo o que tem a ver com isto, mas assim pra bandolim eu nunca cheguei a ver é só tirando como base mesmo coisas que foram feitas antes.

Daniel: Isto que é legal, que eu estou buscando, você falou assim “nota pedal”, então isto acho que é um tema muito legal de pegar uma parte do arranjo e identificar como nota pedal e explorar isto. E dar nome, como é que você faz a palheta acho que enfim você ter ...eu estou buscando dar nomes aos bois, categorizar e você ver um leque de possibilidades e técnicas que pode utilizar, posso ter 10 opções, qual que eu vou usar. Aqui eu posso usar tal e tal. Eu vi que eles estavam usando uma técnica (*duo style*) que o Lupercé já usava.

Rafael: Aquele assim que faz (exemplifica no bandolim). Eu tenho uma música, uma música no meu disco de valsa, a última faixa, ela é só o bandolim, um arranjo que fiz pra bandolim solo, uma música minha e tem esta parada aí que eu nunca nomeei isto. Pra você ver como ainda a gente está...então você que está nesta parte científica pra colocar um nome nas coisas. O bandolim está ainda nesta fase de descoberta das coisas que já existiam antes.

Daniel: Que já existem né, o melhor é isto que já existe que o pessoal já toca bem bonito, o Jacob comecei a escutar estas mais antigas dele também “caramba, olha aqui, o que que é isto aqui que ele está fazendo”, aí fico tentando entender se tem algum nome, então vou ter também que buscar nestes métodos de bandolim italianos pra ver se os caras já usavam alguma coisa próxima, tem que ficar correndo atrás disso aí né.

O Marcílio me sugeriu o teu álbum de valsas, vou escutar com cuidado, é o teu último?

Rafael: Na verdade o meu mesmo é o único álbum, é que eu tenho meu grupo de choro o quarteto Pizinguim, a gente tem dois álbuns gravados mas este aí são músicas só

minhas mesmo, as valsas são todas de minha autoria aí tem bastante coisas, principalmente a última faixa é um bandolim solo mesmo bem livre, eu quis deixar algo bem livre, então dá pra ter mais ou menos uma noção ali de como que eu penso um pouco né nesta parte de bandolim solo com base né, o base solo (risos).

Pergunta 07

Rafael: Um cara que eu vi que fez um disco recentemente, aliá um cara gente boa pra caramba, parceirasso é o Daniel Migliavacca, ele fez um disco agora só com estudos, bom pra caramba, aquele disco dele é muito bom, estes dias atrás eu estava ouvindo de novo, ouvi inteiro de cabo a rabo, é muito bom aquele disco. É bandolim de 8 também e bem legal, sonoridade bem bacana, umas ideias de estudo muito.... uma coisa bem bacana.

Mas o cara que é o grande papa da coisa é o Hamilton de Holanda, quando entra nesta parte não vai dar pra, não tem nem como não falar o nome dele, porque, na verdade ele foi o cara que trouxe esta coisa pro bandolim, já tinha aquele seminal que tinha do Jacob, aquelas músicas do Jacob que é já a parte inicial desta parada, o Jacob meio que plantou a sementinha ali e os outros caras vieram fazendo, apesar que teve que chegar no Hamilton, teve outras gerações antes do Hamilton, teve a geração do Déo, do Izaías, do Joel, Pedro Amorim, vários bandolinistas aí que seguiram tocando bandolim, lógico cada um traçando seu caminho mas talvez não tenham entrado tanto nesta esfera né.

O Hamilton foi o cara que trouxe mais isto aí né, e o lance de colocar o novo par e ficar esta coisa do bandolim de 10 acho que acabou dando até mais possibilidades pra ele fazer arranjo, inclusive ele tem discos inteiros tocando só o bandolim.

O bandolim de 8 talvez tem toda capacidade de fazer, mas talvez tenha menos publicações, menos obras nesta área né. Mas acho que não impossível colher coisas que tenham, tem bastante coisas que dá pra pesquisar e achar.

Pergunta 08

Rafael: O primeiro ponto é o estudo da relação harmonia e melodia. Qual é a relação deste...porque são duas esferas diferentes da música, mas que elas vão caminhar juntas ali só que cada um com a sua função. Se não houver esta noção principalmente quando entra naquele assunto de figuração melódica, apojatura, nota de passagem, estas coisas. É

importante a pessoa conhecer isto porque aí você vai ter um certo traquejo ali com o que está acontecendo na melodia comparado né.

E acho que toda esta parte estética que tem como a gente estava falando de nota pedal, bicorde, tricorde, aí tem a questão de ritmos, ritmo 2 por 1 que a gente aprende na harmonia tradicional ou clássica, eu aprendi isto na faculdade que é aquele que você coloca dois e um embaixo na clave e tal, como funciona isto, como é que é o caminho das vozes, este caminho que o pessoal fala, do caminho mais curto das vozes também, que fica uma coisa mais sutil né, não fica algo muito agressivo. Acho que esta parte é importante pra pessoa conhecer antes dela.... ela já pode desenvolver um arranjo mais simples pegando melodias mais simplórias mais pra desenvolver...pra pegar depois melodias mais evoluídas.

Entrevistado: Almir Cortês (23/02/2023)

Pergunta 01

Almir: A primeira lembrança que eu tenho do bandolim é um disco do Jacob que tinha lá em casa que é aquele disco não sei exatamente o título mas é algo assim “Jacob revive sambas pra você cantar”, que é o disco que ele lançou tocando sucessos da época em versão instrumental digamos mas assim, o que chamou mais a atenção foi a imagem eu lembro que se ouvia pouco este disco mas o disco existia e eu perguntei ao pessoal “que instrumento é este?” que lá em casa tinha violão que meus tios tocavam “ah é o bandolim um instrumento difícil de tocar”, então não pintavam bandolins assim. Aí na sequência tem a guitarra baiana que é uma referência muito forte principalmente na Bahia, eu sou do Recôncavo do interior da Bahia da cidade de Santo Antônio de Jesus e lá tinha os micaretas que a gente falava que eram os carnavais fora de época. Tinha o carnaval oficial de Salvador, mas em todo interior rolava uns micaretas e as bandas, tinha muita bandas baile na época que eu estava começando a tocar, elas tinham em geral uma guitarrinha baiana, elas reservavam pro período de carnaval pra tocar no micareta, pra tocar alguns dos frevinhos ali do trio elétrico. Aí inevitavelmente os guitarristas que tocavam acabavam tocando alguns choros, que o chorinho meus tios gostavam. Então a primeira vez que eu peguei esta afinação foi numa guitarra baiana na verdade, pra aprender ali possivelmente alguma música do repertório que tinha aquele Rock de Caicó que era uma música do Aroldo Macedo mas também lembro de ter aprendido o Brasileirinho, Tico tico no Fubá, Noites Cariocas e tal nesta afinação, então foi daí que veio e ficou naquela....aí eu comecei a tocar choro na verdade na guitarra pra um projeto que eu fiz e aí a coisa de tocar choro na guitarra elétrica que não tinha tanta gente fazendo também e depois ficou sempre aquela curiosidade “poxa, queria ver no bandolim como é que soa e tal”, aí no meio da graduação eu comprei um bandolim com o Jean Paul, um francês luthier, faleceu já que morava em Salvador há um tempão aí eu comprei na época eu peguei um cavaquinho e um bandolim dele, na época que eu estava fazendo graduação em violão, aí eu comecei a estudar e fui tirando choros de ouvido e foi daí mais ou menos a história começa daí.

Daniel: Você nasceu em um lugar privilegiado, né e pelo que você falou tios, isto é muito legal, ter esta referência familiar.

Almir: É, não tinha músico profissional, mas eles gostavam muito de música, tinha sempre música em casa, até fita K7, violão, meus tios tocavam, se acompanhavam, tinha um tio que era mais ligado em solo e o entorno também, você vai achando a turma, uma galera que gosta de som e tal sempre fui ligado em música.

Pergunta 02

Almir: Olha só, se a gente for escrever um trabalho acadêmico, aí claro a gente vai procurar fazer uma distinção, pensar com calma sobre eles. No dia a dia você tocando na noite nos ensaios da vida basicamente eles se confundem, fica parecendo que o centro em geral ele é mais utilizado no meio do choro, do samba, fala-se em centro foi quando eu comecei a ouvir a palavra. Antes era muito levada, acompanhamento e tal, no meio do Jazz eles fazem uma distinção eles têm o “comping” que não seria exatamente o acompanhamento porque ele interage, ele pinta mais “compleming” seria um tipo de complemento seria já mais uma outra coisa.

Mas eu acho que é isto, que no teu caso vale a pena pensar de maneira informal, era isto o que eu poderia falar é isto que dentro do choro em geral se fala mais centro, no samba também e os outros dois “acompanhamento” e “levada” acabam se confundindo mesmo no dia a dia dos músicos.

Pergunta 03

Almir: O início de tudo foi só solo mesmo, é visto como um instrumento pra solo é muito comum isto acontecer, talvez isto esteja mudando né, a gente pode pesquisar mas eu lembro que todo mundo...eu lembro que inclusive no início assim de conversar com alguns chorões e tal quando comecei a me interessar, foi esta mesma preocupação que você teve “poxa eu tenho que saber acompanhar e tal”, aí alguns falavam “não, tem que estudar o solo, melodia, ter segurança, saber variar”, tinha gente que não via com bons olhos “porque vai estudar acompanhamento”, tipo assim. Mas foi separado, eu tinha aquela noção mas é isto que você falou, as vezes eu sabia até o acompanhamento de um choro no violão vamos dizer na guitarra, mas no bandolim ainda era complicado de fazer, foi uma coisa que eu investi e aí aos poucos eu lembro que eu comecei mesmo que tocando em formato de regional ou com alguém acompanhando eu comecei a enxergar alguns acordes e “apoiar” algumas notas

principalmente de final de frase. Lembro que na guitarra eu já fazia um pouco isto, como eu já tocava guitarra por exemplo o Noites Cariocas desde o início na guitarra eu já fazia com o acorde (exemplifica dizendo que já fazia o acorde inicial G com a 7ªM na ponta), já fazia alguma coisa assim. No bandolim foi vindo depois, começou muito copiando as gravações exatamente as ornamentações pra aprender e também com os métodos, lembro que o Jean Paul tem um método que eu também não lembro o nome agora mas era um método Francês que era mais próximo do que a gente chama de bandolim clássico, bandolim de concerto né, aí eu lia, já lia música na época, estava lendo aqueles estudos, aí tinha alguns estudos voltados para determinados intervalos, terças, quartas, então eu fui também mapeando o braço do bandolim através deste método mas tirando gravação e parte de acompanhamento foi vindo depois. O início foi separado mesmo.

Pergunta 04

Almir: Acho que se a gente pensar em um instrumento como o violão por exemplo que já tem mais tradição, seria bandolim solo eu acho, violão solo, bandolim solo, é uma peça para bandolim solo. Vou fazer um concerto de bandolim solo, vou tocar agora um bandolim solo.

As vezes no mesmo arranjo você faz algo que é polifônico como aquele trêmulo por exemplo, isto aí seria polifônico, mas o *chord melody* por exemplo já não é polifônico em geral ele é bloqueado, todas as vozes estão seguindo a melodia, digamos né.

Tocar em bloco seria outra opção para o *chord melody*, se você quiser tocar o *chord melody*, harmonização em bloco, que é uma coisa que se usa muito em arranjo. Mas acho que seria bandolim solo porque dentro do bandolim solo você faz um pouco de tudo, as vezes outra coisa que eu vejo muito nos arranjos, por exemplo o Hamilton as vezes faz isto quando é um frevo, ou choro que quase não tem pausa não tem muito espaço pra você inserir um acorde, ele toca a melodia e naquele espacinho que ele tem ele toca um acorde ali meio que pra marcar a harmonia “olha aqui é isto”, então ele vai tocando e naquele espaço que ele acha ele apoia digamos, toca um acorde, já não é tão polifônico assim ao pé da letra mas é isto, acho que “Bandolim solo”. Dentro do bandolim solo você pode ter meio que isto tudo, dependendo do teu arranjo.

Daniel: É, porque o título deste trabalho é “guia prático para bandolim solo: 10 arranjos utilizando o *chord melody*”.

Então usando *chord melody* seria bem focado no *chord melody* talvez né? Não abriria pra muitas coisas, eu tava até buscando um outro nome, será que deveria usar o nome *chord melody* mesmo que consagrado, é legal este nome ou usar um em Português “melodias e acordes” ou retirar tudo isto e usar como uma possibilidade, um dos recursos que você tem dentro do bandolim solo né.

Almir: Me parece fazer mais sentido você pensar que você está trabalhando com peças pra bandolim solo ou arranjos pra bandolim solo aí como você queira chamar, mas dentro do bandolim solo quais são as principais técnicas, as principais possibilidades aí eu vou ter a harmonização em bloco ou *chord melody*, aí vou ter o trêmulo, a coisa do *duostyle* que você falou.

Pergunta 05

Almir: Vai depender um pouco de qual música né, qual estilo você está usando, mas acho que em geral no meu caso eu parti de músicas que eu sabia a melodia e eu fui vendo a melhor forma de complementar aquilo né. Quando você em uma situação meio...é... você tem pouco tempo vamos dizer, você sabe que você vai tocar amanhã em duo com alguém e em algum momento você vai estar meio sozinho, você vai como que você tem mais na mão, você já sabe que não vai dar erro. Que seria onde você tem uma nota mais longa ou um espaço maior eu vou inserir o acorde, vou ver qual é o acorde do momento, vou usar isto, vou deixar a melodia na ponta...agora as vezes não é possível você quer fazer uma coisa que a melodia está em uma região grave e também rola, você faz a melodia e pensa no acorde como uma outra camada que está lá em cima que não necessariamente tem a ponta.

Sei lá vou dar um exemplo, outro dia eu precisei tocar solo em uma situação meio em cima da hora e não dava tempo pra fazer um super arranjo elaborado e deixar ele firme na mão. Tive que tocar o Migalhas de amor do Jacob do Bandolim, aí fui encaixando os acordes que davam, então um ponto do início eu lembro que uma vez eu fiz a melodia como eu toco bandolim de 10 fiz uma oitava a baixo a melodia, usando o Fa# aí era um Solm que eu conseguia fazer com este dedo preso que a ponta dele era o mi por exemplo.

Aí neste caso eu fugi disto que é uma coisa que o violão faz as vezes, nem sempre a melodia precisa estar na parte mais aguda ela pode estar na região grave, aí você tem que destacar ela e complementar de forma mais sutil pra deixar claro que você tem dois planos né.

Mas em geral é isso, eles são arranjos que eu diria mais intuitivos neste sentido, eu poucas vezes escrevi os arranjos ou as vezes escrevia até depois que eles estavam prontos, possibilidades de você....eu lembro que uma vez eu estava tocando também e notei que tinha muito acorde feito assim com a palheta (demonstra o ataque de palheta para baixo), que ele não sai simultâneo como os dedos ele sempre sai (faz com a boca o efeito de arpejo, uma corda tocada depois da outra de modo rápido), ele sai sempre ligeiramente arpejado mesmo que você faça ali né. Aí um tempo eu fiquei preocupado com isto, aí fiquei em não ter sempre esta saída de tocar melodia e tocar o acorde, tentar tocar simultâneo, fazer arpejos mais, ir montando o acorde de uma forma mais arpejada pra ter variedade entre o bloco e a questão mais arpejada.

Mudança de tonalidade pra você achar o tom que vai funcionar melhor no instrumento e tal. Mas eu diria que é isto, no meu caso acho que é um acúmulo de coisas de tocar violão solo também que e fiz graduação em violão solo, então sempre vou buscando referências daí. Os arranjos claro, o Hamilton acabou virando uma referência no bandolim solo, foi o cara que investiu mais, começou a gravar os primeiros discos só de bandolim solo, você está sempre ouvindo, pegando uma ideia com certeza.

Mas é isto não tenho uma metodologia tão bem desenvolvida e acho que varia muito de música a música. Uma coisa é uma música lenta com muito espaço entre uma nota da melodia e outra, outra as vezes é um frevo, um baião que é meio frenético na melodia...se não tiver em uma tonalidade que favoreça a corda solta por exemplo não sobra o que você fazer.

Mas as vezes funciona, outro dia eu fiz um simples assim...o Xô xua, aquele samba de roda “xô xua, cada macaco no seu galho...” e ele apesar de não ter muito espaço na tonalidade de G com as cordas soltas assim, deu pra fazer alguma coisa assim, melodia em oitava tipo “Língua de Preto”, em vez de fazer nota repetida eu fiz melodia em oitavas (exemplifica cantarolando). Aí já deu uma cara, então vai depender muito não só do estilo mas da composição, cada tipo de composição ela....tipo a “Sinhorinha” do Guinga já é uma música mais espaçada, eu consigo tocar ela variando cada vez que repete a melodia tentei achar uma saída, uma mais vazia com poucos acordes, outra com a corda solta soando o tempo todo tudo mais cheio, outro com o trêmulo. Melodia com notas longas você pode tentar aplicar aquele trêmulo as duas opções né, uma fazendo tercinas ou sextinas dependendo do andamento mas pensando em 3, o baixo e duas notas repetidas ou o baixo e quatro notas repetidas que aí já seria com semifusa.

Pergunta 06

Almir: O que eu ia falar é dos métodos de bandolim clássico vamos dizer que falam de algumas técnicas que são próximas do que a gente usa muito pra fazer bandolim solo, o próprio Hamilton usa muito. Então valeria a pena dar uma olhada nestes métodos nestes bandolinistas...uma vez eu encontrei um eu dei aula um ano neste “mandolim symposium” que é um simpósio organizado pelo Mike Marshall e o David Grisman e tinha um cara lá se não me engano era Chris Acquavella, depois a gente pode olhar com calma e eu fui em algumas aulas que ele estava dando e ele estava falando isto desta coisa do polifônico inclusive ele fala que ele adorava os arranjos do Hamilton mas que em alguns momentos eles não soam polifônico mais ou menos isto que eu estava te falando, eles soam como melodias acompanhadas, não sei se foi este o termo que ele usou mas que ele falou assim “Ah porque a técnica que ele usa é diferente” não é exatamente...aí ele mostrava algumas coisas de...tem uns arpejos que os caras fazem tipo “swipe” da palheta ir em uma direção e voltar, tem um arpejo da escola clássica que faz isto só que tem todo um jeito de fazer que ele vai de um jeito e volta de outro, agora não lembro ele mostrou e aí ele falou “as vezes pinta no arranjo do Hamilton mas ele não faz isto, ele faz de um jeito que sai mais borcado”. A coisa do próprio *duo style* ele falou bastante, então acho que vale a pena fazer esta ponte com estes métodos, estas técnicas já consagradas neste meio e ver como as técnicas que a gente usa dialogam ou se afastam, os pontos de encontro e os pontos que não se encontram.

Só pra fechar, eu ia falar que tem um trabalho de mestrado que eu vou participar da banca agora dia 17 de março feito lá na Unicamp, eu não li ainda o trabalho mas é um trabalho sobre o Hamilton, que a ideia é que o rapaz transcreveu alguns arranjos não sei quantos e aí ele vai analisar e mostrar as principais soluções, isto aí que você está falando. Acho que vai ser muito útil pra você.

Daniel: Aí eles deixam na biblioteca né?

Almir: É, na biblioteca do Instituto de artes, biblioteca digital, virtual, mas demora um pouco, ele defende neste dia aí ele tem mais talvez um mês pra ajustes, então vamos pensar que final de abriu é pra estar chegando lá, mas eu te aviso você pode me perguntar.

Pergunta 07 (pergunta 7 feita antes da pergunta 6)

Almir: Sim, você falou o Thiago né que ele gravou um disco, ele fez o mestrado também né? Eu ouvi algumas coisas dele na rede achei bem feito as músicas bem tocadas, o Hamilton como eu falei ele virou uma referência, o Armandinho tem algumas coisas esporádicas aqui e acolá, lembro que ele já tinha um arranjo que ele tocava do Samba do Avião do Tom Jobim, ele usa efeitos também de delay pra ajudar a criar esta atmosfera pra tocar solo com efeitos. Quem mais, acho que a maioria dos bandolinistas principalmente agora da nova geração eles usam em vários momentos, talvez não estejam desenvolvendo um trabalho focado no bandolim solo mais eu percebo que eles tem...o próprio Jorge Cardoso ele tem se adaptado, feito muita coisa com o bandolim de 10 pra tocar solo.

Fora do Brasil o Mike Marshall ele tem alguns arranjos inclusive escritos de choros pra bandolim de 8 cordas, valeria a pena dar uma olhada. Você está pensando no Brasil ou você perguntou de forma...

Daniel: A princípio é Brasil mesmo, mas de repente...não tenho contato com ele mas entrar em contato com o material dele seria uma referência.

Almir: Tem alguns arranjos transcritos que estão no livro que ele lançou eu posso te passar, na verdade é um livro tipo um songbook de choro com clássicos voltado para o público dos Estados Unidos. Só que algumas músicas tipo Murmurando, Odeon, Gostosinho, eu lembro destas tem arranjo pra bandolim solo.

Além da versão de melodia e cifra tem o arranjo dele.

Daniel: Você vê o cara de fora, a gente que tem que fazer né (risos), eles já olham e sabem que....impressionante o que o Jazz já fez de material, os caras foram lá e fizeram, estão lá na frente neste sentido.

Almir: É né, de publicação, o mercado editorial dos caras mais forte e o Jazz entrou na Universidade mais cedo. Acho que a gente está produzindo em termos de livro talvez seja mais tímido, mas se você pensar nas dissertações e teses, é que isto fica mais difuso as vezes as pessoas não encontram, mas tem bastante transcrição pelo menos já, algumas coisas de sistematização esta encaminhado, mas ainda talvez não chegue pra todos os músicos como método, livro. Hoje em dia também tem esta tendência de fazer estas vídeo aulas de Youtube por exemplo de redes sociais, algumas pessoas tem investido também.

Pergunta 08

Almir: Acho que seria meio o que a gente está chamando de “tocar apoiado” a princípio né? Ter a melodia bem resolvida, saber os acordes, em qual acorde está cada ponto e tentar a princípio com acordes de 3 sons vamos dizer, independente se são tríades ou tétrades, se for téttrade você lima uma nota ali.

E tentar no início isto né, pegar uma melodia tipo Benzinho que você falou e já montar (refere-se a montar o acorde na 4ª nota da melodia e depois na 14ª), por exemplo. Poderia ser outra também talvez mais simples, mas pensar em uma música que favorecesse isso aí, depois eu acho que é começar a tentar criar....por exemplo é legal as vezes em uma música como um samba choro ou um samba mesmo talvez um samba seja até mais fácil que as notas são mais longas, pegar um samba que tem as notas longas e a melodia espaçada e tentar além deste preenchimento criar o groove junto, que é isto você tocar e ao mesmo tempo você ter este balanço rolando né, não só apoiar a harmonia mas também fazer a levada do estilo digamos, o acompanhamento rítmico harmônico do estilo que você está tocando talvez fosse um próximo passo né. Depois uma música lenta com notas mais longas, começar a trabalhar a questão do trêmulo, blocar uma melodia completa a coisa do chordmelody também seria outra....eu tentaria isto acho que achar o repertório que favorece que favorece e tentar ir aplicando estas técnicas aos poucos e depois falar pra pessoa que ela pode usar isto tudo em um arranjo só talvez que dependendo de cada trecho como ele funciona, as vezes você abandona o acompanhamento e apoia o que dá, as vezes tem bastante espaço, as vezes a tonalidade tem as notas soltas que ajudam.

A gente tocar solo é meio que um acúmulo de conhecimento, você já tem que ter noção de acompanhamento, se a pessoa ainda não acompanha, ela tem que passar por isso pelo menos daquela música que ela quer fazer já saber a levada e as posições e conseguir manter bem isto, saber a melodia bem é outra coisa.

Este é outro lado da moeda já que a gente está levantando questões aqui, você pode ter a música arranjada muito bem solo mas não ser capaz de tocar ela em uma roda ou em outro contexto. Tipo não ter as melodias sem os acordes, isto no violão acontece muito, tem peças que as pessoas meio que só tocam solo, se elas tocarem em um contexto que tem todo mundo fazendo baixaria, acompanhamento e ela precisa fazer só a melodia, tá perdido, teria que estudar de novo a música.

E a mesma coisa também, as vezes a pessoa sabe tocar solo mas se alguém tocar a melodia e ela precisa tocar acompanhar “cara não sei os acordes”. (risos)

Daniel: É uma trabalhadeira né, não adianta, mas a gente vai vencendo aos pouquinhos, lembro de que quando cheguei no Rio ainda esta muito dividido ou só fazia melodia ou só acompanhamento e agora eu tento mas ainda tem melodia que eu toco e me pergunto onde estava a harmonia mesmo? Aí fico me cobrando tudo o que eu solar tenho também que estar estudando a harmonia.

Almir: É, com certeza lembro que uma época eu também parei e fiz isto, exatamente isto “poxa, se eu toco esta música eu tenho que saber a harmonia”, e ficava, as vezes tem uns Nazareth uma parte B que tem uma harmonia bem diferente cheio de inversão e você acaba perdendo se você não parar pra dar uma olhadinha de vez em quando.

Mas é isso, acho que é isso, mas acho que dá pra começar desde o início, não foi um processo, talvez foi isto que eu falei pra você, talvez isto esteja mudando.

A não ser que a pessoa decida “não eu quero apenas tocar solo” minha praia é esta, as habilidades de você tocar uma melodia e também acompanhar uma melodia são muito necessárias para o bandolim no mercado de uma forma geral, então acho que dá pra começar, mas de qualquer forma vai ter que desenvolvê-la em separado.

Daniel: Obrigado Almir, vou estudar estas matérias que você disse, o Jorge Cardoso também citou métodos de bandolim clássico, de qualquer forma o Jacob também em algumas músicas já apresentava arranjos de bandolim solo.

Almir: É tem aquela introdução do Nostalgia, aos sons dos violões, ele faz trechos solo, foram pensados que funcionaria assim, e ele tocava o quando me lembro do Luperce. Jacob tem gravação dele tocando.

Daniel: Acho que eu não ouvi ainda este aí.

Almir: Ele interpreta um pouco do jeito dele mas ele toca tirou isto tudo, então ele passou um pouquinho né. Que esta é uma peça que está muito mais próxima de um bandolim italiano, erudito. Outra coisa que eu ia falar pra concluir é que a postura de mão esquerda ela muda um pouco também quando a gente toca solo, a gente tem este jeito de tocar próximo de um violino pra pegar 4 notas por corda mas quando você vai fazer pestana, acorde, geralmente fica mais frontal, então isto é uma coisa que fica, você tem que ficar jogando a mão, as vezes ela está assim, as vezes assim (exemplifica mudando o ângulo do punho). Envolver um pouco esta mudança de posição.

E eu na minha opinião também pensando aqui agora eu acho que a mão direita muda também um pouco pra mim. Quando eu estou arpejando um acorde ou quando estou com a melodia, o jeito de atacar.

Então assim, tem estas questões técnicas, específicas que vale a pena no teu trabalho se você puder considerar também a mudança de posição de mão e de ataque de palheta dependendo de que você quer se é melodia ou acompanhamento.

Entrevistado: Pedro Aragão (15/03/2023)

Pergunta 01

Pedro: Na verdade eu comecei tocando violão sem aula e com aula ainda criança com 9 anos, 10 e quando eu tinha uns 14, 15 anos eu tinha um amigo que tinha um bandolim aí eu me apaixonei pelo instrumento e também descobri uns discos do Jacob lá em casa e aí aquele som me apaixonou, aí comecei a tocar. Depois fui ter aula com o Afonso Machado, tive aula alguns anos com ele, ele foi muito bom professor e aí comecei ir para as rodas aprendendo a tocar nas rodas, no Bip bip que eu ia muito conhecer gente de choro, aumentar repertório e tudo mais, então foi basicamente assim que eu comecei a tocar, falando a verdade. Eu me lembro de algumas aulas do Afonso que foram muito legais, nisto que você está falando do bandolim como instrumento com mais potencialidade de arranjo, de eu ter muita curiosidade de ouvir algumas coisas do Jacob no Vibrações por exemplo que tem muitas coisas por exemplo com acordes, Floraux né, ou o Odeon. Lembro que várias aulas ele não tinha também estas músicas no dedo e a gente tirou e ele escreveu depois, então pra mim foi super legal, porque eu vi as potencialidades do bandolim como instrumento além da melodia, digamos assim.

Pergunta 02

Pedro: Eu acho que o centro normalmente está muito associado ao cavaco, na função do regional e a gente acaba usando de empréstimo pro bandolim centrar e tudo mais. Acho que o Jacob até em uma contracapa ele fala sobre isto, não sei se era no Murmurando que ele fala assim “o bandolim não resiste de centrar junto” e tudo mais. Mas isto pra mim foi uma coisa que veio um pouco depois porque quando eu comecei eu estava muito mais focado na melodia e depois eu saquei que era preciso ter harmonia também e aí hoje em dia eu tento fazer os dois porque é fundamental eu acho.

Mas eu não tenho muita diferenciação de nome não na verdade acompanhamento...cara acho que tem uma função que é de acompanhamento ou de levada ou de centro que é mais ou menos igual, mesma coisa e tem uma coisa que é tentar tocar melodias com...eu não toco solo, nunca toquei solo porque eu gosto de tocar junto com as pessoas não gosto muito de tocar sozinho mas acho que pode ser, tem gente que faz isto muito

bem, o Hamilton é um gênio neste sentido, faz coisas incríveis e outros bandolinistas que estão desenvolvendo isto principalmente com bandolim de 10 cordas e tudo mais eu acho genial mas nunca foi muito a minha praia na prática.

Pergunta 03

Pedro: Cara acho que teve uma coisa importante que assim, eu fiz aula com o Afonso e tinha uma questão que ele escreveu um método que é bem bacana com muitas coisas de arpejo e eu fui percebendo por conta própria que o choro a própria melodia vai arpejando e vai dando o caminho da harmonia e aí eu fui percebendo esta relação entre melodia, isto bem no começo né, entre melodia e harmonia e de alguma forma...e aí tocar em roda né eu acho que tocar em roda é fundamental porque você vai sacando os caminhos, os caminhos básicos, vai correndo atrás da harmonia e vai vendo que você pode estar tocando mesmo sem solar, você pode estar só acompanhando os outros né, como se fosse um cavaquinho, o que é muito bom, acho que acaba que enriquece, te enriquece muito como instrumentista ter estes caminhos harmônicos na cabeça. Até pra fazer contracanto, improvisos e tudo mais assim, então acho que estas duas coisas são ligadas basicamente.

Pergunta 04

Pedro: Eu acho uma discussão interessante porque tradicionalmente no choro o bandolim é muito mais solista e não tinha muito esta preocupação de necessariamente fazer este tipo de procedimento e acho que o Jacob começa um pouco com isto a gente percebe em várias gravações, estas coisas do Nazareth principalmente que ele usa muito acordes no bandolim e tudo mais.

A terminologia eu acho fascinante no bandolim, talvez seja a riqueza do bandolim é como não tem uma...a gente tem uma escola né na verdade uma escola de som do Jacob e de outros chorões, mas a gente não tem uma rigidez de técnica, cada bandolinista toca com uma técnica diferente e usa terminologias diferentes. Então eu acho isto rico também acaba que a gente não tem, talvez a gente não precisa ter um nome só entendeu. Acho que a gente tem estas várias possibilidades enriquece o cenário do choro em geral. Mas eu pessoalmente não tenho nenhuma opinião formada de que “ah isto deve se chamar assim ou assado”, porque é muito mais solto assim o bandolim no Brasil neste ponto acho que é bom isto, que é rico.

Daniel: Eu estava conversando com o pessoal, o Almir Côrtes, o Fernando Duarte, comentaram, o *chord melody* é tocar com bloco de acordes este seria um modo de você estar fazendo de repente no meio da música, o bandolim polifônico usando aquela técnica que chama de *duo style* fazendo trinado, isto seria um princípio de polifonia mas quando a gente está tocando não fica fazendo polifonia toda hora né mesmo fazendo acordes, então é uma coisa que eu ainda estava pensando em algum momento vou fazer ...polifonia é isto então em algum momento na música vou explorar a polifonia, na outra o bloco de acordes...então tem várias técnicas.

Pedro: Acho que em geral é mais complicado fazer polifonia mesmo, primeiro porque assim, a gente toca mais acompanhado do que solo, pra mim foi uma coisa muito legal quando comecei a tocar só pra mim mesmo umas sonatas para violino de Bach e umas fugas, que aí p cara pensa polifonicamente para o violino que é um instrumento que não tem muita possibilidade de fazer polifonia também e aí eu toquei, lembro de tocar vários daquelas sonatas o que é super interessante porque é um desafio técnico mesmo de você pensar o instrumento de uma maneira mais polifônica. Neste sentido mais restrito de polifonia no sentido de ter várias vozes independentes.

Agora na prática eu não vejo isto muito...eu vejo isto que você falou, blocos que enriquecem e tudo mais e alguma coisa assim polifônica neste sentido mais de tocar duas cordas e fazer um trinado, eu vejo o pessoal fazendo isto e acho bacana pra caramba, mas eu não sei, não tenho propriamente uma rigidez de nome, nunca parei pra pensar nisto assim teoricamente, entendeu?

Pergunta 05

Pedro: Eu tive duas experiências que eu acho que me ajudaram a pensar isto de alguma forma, uma foi a orquestra de cordas dedilhadas da Unirio né, que a gente criou em nem lembro mais o ano mas enfim, que não era propriamente pra bandolim solo mas o grupo de bandolim era um orquestra com violões, cavaquinhos e tudo mais mas as vezes a gente tinha duas vozes de bandolim e eu tinha que adaptar uns arranjos então dava pra pensar bandolim em outras funções como por exemplo, explorando mais o agudo, e outro por exemplo oitavando uma melodia, ou pensando em uma coisa de acordes escritos, mas sem ser acompanhamento de levada no sentido de ter uma cifra escrita e o cara se vira, não, é acorde

escrito mesmo pra ele tocar no tempo conforme está ali, entende. Então isto pra mim foi legal, deu uma desenvolvida nestas potencialidades digamos assim.

E a outra experiência que pra mim foi muito legal que eu adorei e fiquei com pena de vir pra Portugal e não continuar foi o quarteto de bandolins que a gente criou, Eu, Marcílio, aliás uma pessoa, não sei se você entrevistou o Marcílio mas o Marcílio seria a melhor pessoa pra entrevistar.

Daniel: Sim, entrevistei. O grupo é a Bandolinata né.

Pedro: Exatamente, e aquilo era mais os arranjos dele, eu adaptei um só do Radamés mas fiquei vendo possibilidades de trabalhar em bloco por exemplo né, de escrita em bloco pra bandolim que é bem legal e aquele grupo pra mim era fantástico porque era o desafio da gente tocar dois bandolins, um violão tenor e um bandocello né mas sem base. Então isto foi um grande desafio, foi super legal pra ver o que é que funciona, o que é que não funciona e eu lembro de até discutir com o Paulo, meu irmão, que ele sim é arranjador, algumas coisas por exemplo de colocar os quatro em naipes e que funciona, mas as vezes faz falta de ter algum tipo de levada. Às vezes você colocar 3 fazendo naipe e um fazendo algum tipo de levada já faz uma diferença em termos de escrita, de arranjo e tudo mais.

Mas como te falei eu não sou um cara desta área propriamente, tenho algumas experiências, mas são esparsas.

Pergunta 06

Pedro: Nunca vi especificamente sobre isto, tem o livro do Marcílio que eu acho uma ótima referência harmonia ao bandolim e o livro do Afonso Machado que foi o primeiro que eu estudei, foi o primeiro que eu vi forma de acorde no bandolim, mas eu nunca vi na verdade e agora com o bandolim de 10 cordas as potencialidades aumentam fica mais fácil de pensar esta questão da polifonia no bandolim ou deste tipo de *chord melody*. Eu acho que vai surgir sem dúvida que vai surgir, quem sabe você vai escrever algo pra isso, mas os que eu conheço são estes basicamente.

Pergunta 07

Pedro: Acho que o Hamilton é sempre a grande referência neste ponto né, é realmente o cara que revolucionou a linguagem do instrumento, o Marcílio é um cara que eu

gosto muito, o Marcílio escreveu muita coisa pra duo a gente gravou umas coisas de duo e ele tem uma concepção muito bacana do instrumento o que eu acho que é muito legal.

Eu tive agora na França em um festival e o Cristiano Nascimento que é um violonista de lá que é marido da Clair que é uma bandolinista ele me presenteou com um caderno de composições que ele fez pra bandolim solo e achei bem legal porque ele fez justamente nesta concepção do bandolim solo mesmo sem acompanhamento e pensando polifonicamente as vezes o instrumento ou com acordes ou *chord melody* e bem legal assim, não tive tempo pra parar pra estudar, mas achei bem legal a iniciativa dele.

Ele publicou lá na França por uma editora de lá, ele me deu até não sei se vou achar aqui, mas depois eu posso mandar umas fotos das partituras ou o contato dele pra ver se ele pode te mandar e é bem legal o trabalho, achei bem bacana a ideia de composição solo, mas eu posso te passar o contato dele.

Daniel: Tem gente que já está fazendo e a gente não fica sabendo.

Pergunta 08

Pedro: Na verdade você tem que ter uma boa noção de harmonia, isto é o básico pra você poder fazer boas escolhas e acho que depende um pouco da função que você...do objetivo né. Se o teu objetivo é tocar solo é uma coisa...porque tem também uma coisa de você as vezes travancar muito o teu caminho se você vai tocar em uma roda e se você começa a usar muito acorde as vezes é mais difícil porque realmente trava um pouco, você tem que estar bem treinado pra isto neste sentido né. E as vezes não sei se faz... quer dizer...eu acho que você tem que fazer boas escolhas pra que aquilo soe bem no instrumento, porque aí se justifica, mas não alguma coisa que atrapalhe sua própria execução em certo sentido. Então acho que tem que ser uma pesquisa mesmo e acho sempre bom, acho sempre muito enriquecedor você explorar o braço do instrumento, acho que a gente explora pouco o bandolim principalmente no agudo, aquelas coisas de...a gente tende a tocar sempre na primeira posição. Eu peguei alguns métodos de violino uma vez e fiquei estudando como os caras estudam né, segunda posição, terceira posição, quarta posição, quinta posição porque a gente tende a tocar só em cordas soltas e evitando o agudo.

Então acho quanto mais a gente explorar melhor e é bom experimentar, acho que é ótimo experimentar e errar faz parte deste processo. Então eu diria que é ótimo experimentar, mas assim tem que ter uma certa maturidade eu diria nesta linguagem harmônica pra poder

fazer boas escolhas consoante ao seu objetivo. O seu objetivo é tocar com regional, acompanhado, enfim qual é o teu objetivo né.

Entrevistado: Cristiano Nascimento (24/03/2023)

Cristiano: A história toda é que não sou bandolinista, conheço o instrumento e já toquei, toquei pra conhecer o instrumento, o que eu gosto mesmo é de escrever arranjo, sou compositor e sou violonista tradicionalmente eu vivo de tocar violão eu tenho um duo com a minha esposa, mas a minha onda mesmo é arranjador e compositor. E aqui eu moro na França, minha esposa é francesa, ela é bandolinista, eu compus muita coisa pra ela mais na forma de choro, muito choro, música nordestina que é outra paixão que eu tenho e eu conheci este universo que aqui tem muitos festivais de bandolins, então como tinha muito bandolinista o pessoal já curtia a minha música e recebi encomendas...” ah, você compõe pra bandolim”?” “Sim, componho” ...além de ter um grande professor e concertista San Pierre... um francês que dá aula no conservatório de Marcell que me encomendou em 2011, ele tinha me encomendado uma peça pra um festival que ele organizava, um concerto pra Bandolim, quinteto de cordas e Violão, tem até no You tube, te mando depois. E depois vários festivais de bandolins vai ter os “caras” da música clássica, então eu compus mais pra bandolim do que pra violão que é o meu instrumento. Tenho mais peças editadas e livros editados, partituras, peças que foram compostas pra bandolim e nenhuma de violão. (risos) Eu sou mais conhecido no mundo do bandolim do que pelo pessoal do violão e eu sou professor de violão aqui, dou aula no Instituto, mas agora que eu estou compondo obras realmente pra violão dedicado aos ciclos de conservatório, peças pedagógicas em torno do choro porque eu estava deixando de lado, ia ficar só conhecido como compositor de bandolim e de outras coisas e de violão nada? (risos)

Pergunta 01

Cristiano: É muito engraçado porque o bandolim no Brasil a gente vai associar diretamente ao choro e não chegou nada assim na minha mão eu tocava com o Itiberê, toquei desde o início na orquestra, toquei 5 anos na orquestra aí eu tocava violão, guitarra elétrica, viola caipira e bandolim, tinha lá um bandolim parado aí a ideia era só ter timbres diferentes a ideia era essa não era ser um grande instrumentista mas era ter as possibilidades de sons e como tudo era corda ficaria mais fácil eu não ia sofrer tanto pra eu estudar as coisas, então foi coisas que o Itiberê usava, que o Itiberê criava pra bandolim que não era nada bandolinístico, mas foi muito bacana pra puxar pra cima porque tecnicamente era meio complicado e eu fui

muito na raça com o que eu aprendi e com os arranjos que eu tinha que tocar e depois o Itiberê tinha feito um trabalho de arranjador na Bahia com o músico acho que é Gilson Macedo e ele conheceu o Marco Cesar bandolinista do Recife grande pedagogo. Aí ele estava passando pelo Rio e o Itiberê disse “Vou te apresentar o Marco Cesar de repente vai ser legal pra vocês trocarem uma ideia”, passei um dia inteiro com o Marco Cesar teve uma afinidade, ficamos amigos até hoje somos amigos eu ligo pra ele, é um mestre e ficamos inseparáveis, rolou uma afinidade muito grande eu adorei a fórmula que ele me apresentou o bandolim, então ele me deu umas ideias de técnicas, posicionamento da mão e eram as armas que eu tinha conseguia me salvar. A verdade é que eu nunca consegui me adaptar a palheta, mas isto sempre me guiou esta ideia dele de som esta concepção e depois a música nordestina todo este trabalho de orquestra dedilhadas que junto desta concepção da música do Itiberê que é a música do Hermeto Pascoal que eu adorava na época, eu vivi isto profundamente mais do que o choro. Hoje em dia eu estou mais no choro, fiz o processo contrário a gente começa mais com uma música mais popular aí vai pra um negócio moderno e eu vim de um moderno e voltei pra preencher as lacunas de ouvir mais arte popular que eu já vivia naturalmente, mas que ignorava.

Acho que foi este processo contrário que me deu um monte de possibilidade de não estar preso ao instrumento. E acho que ser compositor me livrou de ser instrumentista no bom sentido não é pejorativo o que eu quero dizer, é que eu não tenho vínculo com o instrumento, não tenho este apego ao instrumento. E o barato que eu nem gosto de violão, sou violonista e não gosto de violão eu acho um saco ouvir violoncelo por exemplo não tenho saco de ouvir mais de 2 minutos, fico de saco cheio. Sou violonista, componho pra violão e acho que graças a isso me levou a criar um tipo de composição que não me enchesse o saco de mim mesmo, então foi isso de não pensar o instrumento como se fosse tal instrumento, por exemplo bandolim não é um bandolim é um instrumento que tem suas cordas que soltas soam assim, presa em um determinado lugar do braço soa assado, só pensar em som, que tipo de som. Na composição eu deixo minha cabeça bem livre tipo de composição intuitivo, a não ser que seja uma encomenda imprecisa “quero que um choro neste estilo pra bandolim solo”, aí sou obrigado a fazer a encomenda, mas se é só “compõe um negócio aí pra mim”, aí eu vou deixar realmente a intuição me guiar e cada composição a gente conhece mais o instrumento, tem efeitos que soam, tem mais gosto por certas coisas que vão se repetindo, se repete, pra explorar, pra ir ao máximo, explorar isto até a última gota que isto pode dar.

Pergunta 02

Cristiano: Dependendo do contexto que ela está eu posso usar as três coisas, vão significar a mesma coisa, mas eu posso ser contraditório e dizer “não, tem que fazer uma levada mais assim” que é pra determinar um ponto x da música, mas que se ouve a levada. No fundo usa-se as três expressões pra falar a mesma coisa e uma vai ser mais clara em uma determinada situação.

Pergunta 03

Cristiano: O meu processo foi separado de entender acompanhamento, no violão, os acordes, as inversões, tudo isto e foi só quando eu comecei a fazer arranjo pra certas melodias, que eu quis fazer o processo de imitação do CD dos grandes ídolos “ah vou tentar também”. Então que eu fui tentando e juntei, mas eu pensava separado, mas como eu vou tocar depende quando eu tenho um arranjo estabelecido, porque eu não sou da improvisação, não é uma linguagem, eu sou mais próximo das pessoas da música erudita do que o pessoal do jazz ou do instrumental no sentido que eu não tenho nenhum interesse em improvisar, pra mim basta um arranjo bonito e eu estou feliz da vida pra mim já me enche de prazer, como músico isto me realiza.

Eu sei me virar sei onde a música está, as pessoas vão achar que é improvisação, mas eu sei que não.

Eu prefiro ter um negócio organizado, pronto...então eu juntei depois esta história pra mim era melodia, eu tive um pensamento muito vertical mesmo quando eu criava melodias e só há alguns anos, 6, 7 anos que eu comecei a pensar uma harmonia horizontal, vozes independentes que se harmonizam entre elas, isto eu acredito que o estudo de composição na música clássica eles estudam isto. Eu tinha me tocado que as coisas que eu compunha verticalmente não davam frases coerentes então os colegas que iam tocar tocavam com desprazer porque tinham aquelas vozes que mesmo sozinho ali não diziam nada, então você não tem prazer em estudar. Então eu fiquei muito mais sensível a isto de alguns anos eu tento desenvolver sempre em casa sozinho e ouvindo grandes obras pra entender como os compositores fazem em certas passagens. Isto o choro me deu muito a ideia dos contrapontos, esta harmonização horizontal.

Graças a prática do choro me abriu...eu já sabia um monte de coisas sem saber que sabia só me dei conta na prática “ah, contraponto, Pixinguinha quando fez o... ah” então eu fui sacando. Quando faço o violão 7 cordas é um pouco isto, posso ter esta ideia ir desenvolvendo, ir abrindo e ver o que que dá, nem sempre é fácil, mas foi um ponto de partida e me abriu, o choro foi um grande professor nisto.

Pergunta 04

Cristiano: Eu não me importo muito com o termo que no final das contas vai falar da mesma coisa o que importa é que seja claro e acho que eles são claros, “armado” não tinha ouvido ainda, como assim toca armado com um 38 na cintura? (risos). Este não tinha ouvido ainda eu ia demorar pra sacar que estávamos falando disso.

Eu uso muito tocar harmonizando as melodias, eu não usaria o polifônico neste sentido, polifônico são vozes paralelas, é uma construção um pouco mais no sentido que é pra poucos improvisar ou você tem que sentar e compor outras vozes que vão...mas polifônico pode ser sim realmente polifônico senão como estes *chord melody* harmonizando, que vão colocar acordes no tempo, o contraponto vai harmonizar trechos da melodia né.

Pergunta 05

Cristiano: A primeira coisa, eu componho no instrumento, eu não componho no violão e depois vou na textura, no registro do bandolim, como minha esposa é bandolinista eu pego o bandolim dela, na verdade a primeira etapa faço um monte de coisas aleatórias, as vezes tenho umas ideias aleatórias de golpes de palhetas, começo a explorar mexer a mão, aleatório.

Só ouvido quando eu escuto algo bonito eu paro e “ah, aqui tem realmente uma boa ideia que eu gosto”, aí eu gosto desta ideia, não sei se é boa, mas aí eu gosto, pode ser ou por um motivo rítmico, melódico, aí vou caminhando na tonalidade, na melodia, experimento ou pode ser um efeito de corda presa ou com golpe de palheta. Pode ser isso que vai me guiar e depois vou continuar a voz que é obrigada a ser conduzida, a mão direita um ritmo constante a palhetada que eu julgo boa, vou colocar umas vozes, é um pouco assim.

Não predito “vou fazer assim”, repito, “Quero que você faça um choro”, eu conheço o estilo bem, a linguagem, sei que vai parecer, então já vou começar a achar a

procurar ideias rítmicas e todo o processo que está comigo vem junto, mas quando não tem imposição eu deixo livre, mas este é um primeiro processo.

Então eu crio uma espécie de rascunho mesmo que seja bem desenvolvido, as vezes tenho uma ideia que no dia seguinte acho que está ruim aí eu começo tudo de novo as vezes você vai com a emoção e acha que tua ideia é genial e está muito ruim, então não tenho nenhum problema jogar tudo no lixo aí deixo um espaço pra quando vier algo bom que eu gosto e que eu vou continuar achando bom durante os anos. Então não tenho o menor apego.

Então vou retrabalhar a melodia de repente colocar uma voz a mais, é o arquiteto né, vou pegar aqui colocar pra cá, é um trabalho junto, arranjador e compositor.

Tem músicas aqui...tem cordas, sax tem os primos do bandolim, eles têm umas técnicas de ornamentos, de palhetada, eu não conheço, não estudei, deveria, mas...eu sei na maioria das vezes que eu não vou conseguir fazer aqui, mas fulano tem técnica suficiente se eu pedir pra fazer alguma coisa ele vai fazer. Na maioria das vezes eu consigo tocar um pouco no andamento, aí este é meu critério, se eu que não sou bandolinista toco então um bandolinista é obrigado a tocar. É meu critério.

Só que eles têm um pensamento diferente aqui na Europa, querem ler tudo de primeira, aí não, tem que estudar, e eu não tinha sacado que era disso que eles tinham falado, já queriam sair tocando.

Tem que estudar, estão acostumados a ler tudo e querem tudo em baixo do dedo, eles têm esta facilidade é muito legal, a leitura é uma ferramenta mágica.

Pergunta 06

Cristiano: Não eu nunca vi, porque eu não procuro, mas sei de um trabalho, não sei se você conhece o Fernando Duarte, ele tem um trabalho de pesquisa neste sentido muito grande, ele tem bastante coisa, eu não porque não é o meu...eu só faço as minhas músicas e pronto.

Daniel: Mas as tuas músicas acabam sendo também uma referência é algo escrito, quem que tem coisas escritas, tem alguns bandolinistas fazendo, colocam vídeos, mas acaba que o que você já fez serve como referência também né por estar escrito.

Cristiano: Bandolinistas que não são pedagogos que não são professores, mas que tem...pensa num cara aqui do sul da França Patrick Vaillant que tem uma técnica única nunca

vi ninguém tocar como ele, faz uma música dele toca bandolim mas é impressionante bandolim solo, concertos solo ele usa muito bandolim elétrico que é tipo uma guitarrinha mesmo, bandolim elétrico amplificado mas tem uma técnica incrível ele segura a palheta assim, com o braço nesta posição, é uma música que só aparece com ele com muita influência da música mediterrânea e é um cara que estudou muito estas músicas. Eu posso enviar alguns links. Eu nunca ouvi falar de alguém que usa as 8 cordas independentes, ele tem unhas na mão esquerda de um certo tamanho que ele diz que permite se vai adotar ou usa o dedo e vai usar as unhas normalmente ou ele vai procurar um e criar clusters, acordes de 8 notas independentes, mas isto tocando de verdade não é devagarinho não, é um cara fantástico autodidata realmente é uma grande referência aqui na França, pra mim na Europa não tem nada que se compare, um cara que gosta muito de choro, ele que apresentou choro a minha esposa.

Ele não é chorão, mas conhece muita coisa, é muito culto musicalmente, tem respeito e conhece das culturas populares, alto nível e dá valor, toca nos principais festivais, já trouxe muita gente pro Brasil acho que uns primeiros concertos do Hamilton na França foi ele quem...

Ele tinha um quinteto de bandolins moderno, um trabalho fabuloso, não existe mais, tudo é arranjo dele, direção dele, sonoridade espetacular.

Pergunta 07

Cristiano: Não, tem bandolinistas que eu gosto muito, mas que não fazem trabalho solo. Gosto muito do Marco Cesar, pra mim é um mestre, gosto muito do fraseado do Nordeste, aprendo muito e gosto muito desta pegada.

Encontrei mais pessoas aqui na Europa que fazem coisas assim que aí.

Pergunta 08

Cristiano: Ficar bem aberto, não ficar preso a estilos e também o contrário ficar se obrigando a “tenho que ser moderno” ...não, nada, não tem regra. Escrever as coisas que você sente que sejam verdadeiras, se está afim de fazer isto, faz e tentando sempre estar aberto o máximo que puder. Tive uma experiência que achei incrível, no Instituto onde dou aula, tem músicas do mundo inteiro e dança também, então estava trabalhando um baião com a minha

turma e a professora de dança é indiana do norte da Índia. A gente fez um arranjo novo do Hermeto, baião, então o negócio casou com a coreografia, parecia que era uma música tradicional, então foi uma surpresa eu comecei a ouvir, então é neste sentido de estar aberto.

Isto pode acontecer com outros estilos, não vou forçar, mas vou ficar atento que tem coisas, existem aspectos ritmos e até harmônicos que dá pra passar lá e misturar. Isto é uma coisa e tem outra coisa que tem duas ditaduras, uma que você tem que ser purista e tem outra que você tem que fazer algo diferente, ser original que eu acho que é a pior até.

É pior que a purista, durante estes anos eu fico me perguntando e acho que é a pior que tem que ser moderno, tem que ser diferente e tem tanta coisa pra explorar dentro do clichê mesmo.

Este é o meu carro chefe da pra usar muitas coisas que já existem e também criar coisas novas a partir do que já existe.

Então é isso tomar cuidado com, nem ficar nesta de purismo que tem que ser assim, mesmo que eu acho que estes puristas são...felizmente eles existem são necessários, de certa forma são um pouco a segurança de se guardar...os guardiões de uma certa sabedoria. Não acredito nesta ditadura nesta coisa de ser moderno a harmonia tem que ser assim, não é o que a gente sente tem que ser feliz, sem se sentir obrigado a seguir qualquer caminho, ficar atento ao que você é de verdade.

Assumir, por exemplo era uma frustração de não ser um grande violonista até poderia ser mas não era um negócio que me tocava, então era um negócio que eu estava infeliz eu não estava feliz mesmo até um dia que eu saquei “ah, eu sou compositor”. Se eu pudesse viver só de compor ia ficar feliz da vida escrevendo e tocando com prazer em roda de choro, este seria meu ideal de vida. Compor livremente em qualquer estilo e tocar em roda de choro, com amigos.

Eu preciso tocar ainda é meu ganha pão fazendo minhas composições tenho sorte de tocar o que eu gosto, tocar em projetos que tenho com a minha esposa, a gente cria projetos, nossas canções.

Entrevistado: Rodrigo Lessa (28/03/2023)

Pergunta 01

Rodrigo: A minha história foi um negócio assim meio que....eu tocava violão, quer dizer, eu já tocava violão há uns 6 meses e um dia eu estava indo pra escola a pé e tocou na minha cabeça silenciosamente o Tico Tico no Fubá (Zequinha de Abreu) e estava com um som, parecia um bandolim, parecia cavaquinho eu não sei o que que era, também não lembro também porque isto aconteceu há uns 35 anos atrás...não 45 anos atrás ou mais um pouco e aí eu chego na escola e eu pergunto pra um colega que não era músico o que que é melhor pra tocar chorinho: bandolim ou cavaquinho. Bandolim é muito melhor, aí eu comprei um bandolim. (risos) Ou seja, não foi uma coisa muito embasada não, tá entendendo? E aí tinha um cara, um bandolinista que morava perto de mim que até é um ótimo compositor, por acaso tive com ele hoje, o Ricardo Calafati, e ele virou o meu Professor...e foi assim, e aí foi, foi também pelo chorinho também no início foi por aí, aprendendo aqueles clássicos...

Pergunta 02

Rodrigo: Eu acho que levada ela tem a ver com padrão rítmico, ela tem a ver com padrão rítmico acho que ela tem a ver também, acho que o nome já fala como levar a música né. Então tem um padrão constante ne uma repetição de uma combinação de figuras rítmicas, um padrão que se repete, ou seja, a levada pra mim ela está associada a um batuque, a um groove, a um balanço, a um ritmo, a um ritmo de condução, talvez até mesmo a um ritmo de dança, acho que a levada está ligada a isto, esta questão da dança né. Aí você falou...acompanhamento não, você pode fazer um acompanhamento arpejado que eu não chamaria de levada, mas também um acompanhamento arpejado pode ser uma levada dependendo dos acentos que você coloque neste arpejo, mas se for um arpejo meio assim constante meio como uma harpa, tipo o Prelúdio nº1 do Cravo bem temperado, eu não chamaria aquilo de uma levada, mas é um acompanhamento, entende?

O centro e a levada eu acho que eles são semelhantes, vamos lá, a levada e o centro são acompanhamentos, mas nem todo acompanhamento eu chamaria de centro e levada.

Pergunta 03

Rodrigo: Eu sempre quis saber onde eu estava harmonicamente desde o início, mesmo antes de estudar harmonia eu já comecei a fazer minhas correlações com a harmonia, sempre, eu nunca toquei nada sem saber qual era a harmonia que eu estava tocando desde o iniciozinho.

Daniel: Em qualquer instrumento teu foi assim.

Rodrigo: Sempre.

Pergunta 04

Rodrigo: Olha, eu sou nacionalista, entende? Então, você veja bem, agora as pessoas estão “entregando”, não existe no português esta coisa “to delivery”, quer dizer, “o que é que você entregou?”, não “qual foi o teu trabalho realizado ou qual foi o resultado do teu trabalho?” quer dizer que é uma tradução automática, o Saramago falou “checar”, não existe no português o checar você tem uma palavra no português pra isso chama-se “verificar”. A gente não precisava usar, as pessoas falam agora “printar”, você pode imprimir, as pessoas falam “deletar”, que é excluir, então assim, nosso país fez uma escolha de submissão cultural porque veja bem tem uma palavra no caboverdiano que se chama “morabesa”, que quer dizer assim passar bem o tempo ou desfrutar, ter um bom momento e morabesa pode ser ter uma boa conversa, deitar na rede, gozar a vida, ter uma boa conversa, fazer música, né. A gente não tem esta palavra no português então se a gente importasse esta palavra eu acho que seria bacana, assim vamos lá, digamos se houvesse uma palavra no inglês que trouxesse um significado pra algo que nossa língua não tivesse condição aí eu penso que é interessante fazer esta importação, eu sei que no alemão tem, não aquela frase assim “...só é possível filosofar em alemão né”, porque eles tem um rigor, eu não sei alemão mas as pessoas me disseram, eles tem um rigor, a língua tem um rigor que outras línguas não tem então a filosofia precisa daqueles conceitos muito...mas o Brasil é isto por exemplo e acaba que todo mundo se curva por exemplo o “groove” é o substituto da levada né, tá “grooveando” virou um verbo né, “swing” aí tem outros...enfim...mas eu prefiro *chord melody* do que assim...o conceito de *chord melody* pra mim é melhor, eu acho que fala mais do negócio do que o bandolim polifônico, porque, não é porque você faz uma melodia acompanhada que necessariamente você tem a polifonia. Polifonia pra mim eu entendo melodias independentes

ritmicamente com contornos, com relevos com ritmo diferente né. O *chord melody* é assim em uma das cordas você canta a melodia, você vai tocar mais alto e nas outras cordas você vai tocar as harmonias. Claro que, se a harmonia é bem conduzida você pode criar linhas de grau conjunto que poderiam ser consideradas linhas melódicas (Rodrigo canta em graus conjuntos exemplificando). Isto é um bom acompanhamento você fazer a condução das vozes né, e aí você tem melodias passivas né, assim que seriam linhas guias guidelines aquele contracanto passivo lá no que está por trás do canto que se coloca como segundo plano na orquestração né. Eu acho melhor se eu tivesse que batizar o nome eu dizia melodia acompanhada eu acho que é *chord melody* ou melodia harmonizada né. Porque eu não acho que harmonia necessariamente seja contraponto, pode ser e pode não ser, no caso do Tom Jobim é, as vezes nem sempre, mas muitas vezes é e no caso de uma porrada de gente não é inclusive na música americana, eles não têm esta tradição, eles pensam harmonia de uma forma vertical. Esta é uma tradição brasileira, tá entendendo, de pensar harmonia de uma forma horizontal contrapontística. Esta tradição é mais brasileira do que norte americana, nos Estados Unidos você vai do I pro IV grau, I pro V eles pensam..., mas como você vai, entende? Não é a questão de você ir do I pro IV é como que você vai como é que você conduz o mi pro fa, o la pro sol, tá entendendo, entende, o do pro re, que seria a sexta do fa, ou você permanece no do, sei lá. Então o I pro IV pode ser várias coisas, mas quando você pensa vertical você pensa assim, não você foi pra subdominante você vai pra isso, vai pra aquilo, do fa não sei o que. Aqui no Brasil eu sinto que tem mais esta coisa como que você encaminha né as vozes dos acordes pra você fazer linhas e sobretudo eu acho que a ideia, a força do Tom Jobim eu acho que o Tom Jobim tem uma fundação no pensamento dele musical, na composição, tudo que ele faz está calçado nesta ideia que é pedal versus cromatismo, pedal versus grau conjunto e isto tem uma razão porque nada canta mais o movimento que uma coisa parada, né, eu uso o seguinte exemplo: bota dois carros numa estrada com as laterais pintadas da mesma cor né, o teto pintado da mesma cor, o chão da mesma cor, você coloca os dois na mesma velocidade se eles olharem pro lado eles vão achar que nenhum dos dois estão se movimentando mas a diferença da velocidade vai começar a cantar o movimento de um ou outro, cantar que eu estou dizendo é destacar é sublinhar. Se tiver parado aí canta mais né então o (canta “águas de março” parte final na qual a melodia vai em cromatismo e sempre volta no pedal) entendeu? Então é o pedal e o cromatismo isto está na música do Tom Jobim ele só pensa assim, entende, a maneira ele tudo o que ele faz... isto ele puxou um pouco também do Vila Lobos, ele mamou no Vila Lobos.

Pergunta 05

Rodrigo: Eu tenho um método, meu método é o seguinte, meu método é criar um enorme saco que acolhe todas as ideias que eu tenho sem muita crítica se eu tiver um pequeno afeto por elas eu boto de baixo da minha asa então eu fico mexendo com ela, fico tirando um sarro com ela né. E deste sarro vão surgindo as ideias né e que eu vou recebendo elas sem pensar em forma porque na verdade a forma vai ser resultante e consequência da quantidade de material que eu conseguir produzir. Se eu produzir pouco material eu não vou poder ter uma forma grande, se eu produzir muito material não necessariamente eu deverei ter uma forma grande, mas eu poderia ter uma forma grande pelo menos esta possibilidade se abre né. Então eu junto material aí depois eu pego este saco depois que ele está que eu acho que já levantei mais ou menos o que eu achava legal e eu joga em uma mesa elas e começo a olhar pra elas né, eu acho que assim antes eu acho o seguinte, antes da questão do saco embora isto seja antes e durante eu penso que toda música ela tem dentro dela uma ordem interna, ela tem uma razão de existência, ela tem um DNA e eu tenho que desvelar isto eu tenho que decifrar isto eu não tenho que impor, não tem que ser uma atitude masculina, fálica, de penetração, tem que ser uma atitude feminina, se deixar ser penetrado, de acolher, ouvir, de perguntar pra música quem ela é e o que ela quer e o que ela pode ser. Tudo bem, ela não pode ser, ela as vezes pode ser muitas coisas mas ela também pode não ser muitas coisas. Então, eu tenho que estar em sintonia com isto, eu tenho que criar uma...o arranjo pra mim ao contrário do que se entende no direito autoral brasileiro ele é composição, o arranjo da música clássica é entendida como composição só na música popular brasileira que não é.

Então, qual a alma da música, a ela é alegre, ela é pra dançar, ela é sensual, ah ela é melancólica, ela é triste as vezes canções com letra ela é de protesto, ela tem raiva, não ela é louca, ela quer desconstruir tudo, ela quer chutar o pau da barraca ou ela é romântica, ela é íntima, ela grita, ela sussurra, ela é sexy, ela é ardida, ela pode ser muitas coisas e depois também perguntar qual a história da música também que eu acho que é uma outra coisa que eu também acho que é muito importante, porque vamos lá.

Eu considero muito diferente você fazer um arranjo pra uma música que é um clássico que já recebi dezenas de arranjos as vezes até centenas de arranjos ou poucos arranjos mas alguns deles tenham se tornado super célebres, tornado clássico todo mundo conhece aquela música a partir daquele arranjo digamos ou você pegar a música pela primeira vez né, ou seja, você vai parir aquela música, você vai dar luz aquela música, ela vai vir pro

mundo pela primeira vez. Eu por exemplo quando fiz o arranjo do Bole bole (Jacob do Bandolim) no Receita de samba do Nó em Pingo d'água eu comecei pela terceira parte, mas porque eu comecei pela terceira parte, porque todo mundo já começou pela primeira, eu posso começar até por algo que não seja...eu posso trocar assim, é só um arranjo do Rodrigo, eu não estou desrespeitando a música a música já existe está aí todo mundo que quer ouvir o original ouve o Jacob, ouve Fulano, Ciclano...eu achei legal começar pela terceira parte, eu posso começar pela terceira entende. Então assim mas assim por exemplo se um compositor chega pra mim e pede pra eu produzir uma música, arranjar uma música e tudo mais e ele me passa a forma se eu for querer trocar a forma eu só vou fazer isto com a autorização dele. Oh, o que você acha disto se ele disser que não beleza, vou fazer do jeito que você quer e depois assim também quais foram os arranjos célebres desta música, você pega a aquarela do Brasil o arranjo do Radamés, arranjo do João Gilberto que é o oposto está entendendo, que ele pega um acorde e fica 3 compassos está entendendo, estica a música, rearmonizou a música eu acho maravilhoso o arranjo do João Gilberto, maravilhoso, uma obra prima um achado, olha o que ele fez com a forma, ele subtrai, repetições de refrões e tudo mais claro ele pode quem é que precisa do arranjo do João Gilberto pra saber qual é a Aquarela de verdade, ele tem esta liberdade, obvio que tem.

Bom, então, vamos lá, então eu faço o meu saco, eu pergunto pra música qual é a dela e eu procuro saber como que esta música se relaciona com o ambiente estético com planetinha com a bolha com gênero em que ela está inserida né, quer dizer como que ela é reconhecida e tudo mais, isto vai me dar possibilidades de escolhas aí depois ...mas neste processo de tirar o sarro está entendendo ela começa as vezes a mostrar que ela é meio piranha tá entendendo porque ela é pudica ou que ela é uma autoritária que eu não tinha percebido que tem um viés super autoritário nela, ela vai mostrando aí eu vou opa tem isso, pá...eu vou vou vou vou.... aí eu jogo aqueles baralhos ali na mesa, olha pra aquilo e digo bom consegui fazer 3 ideias pra primeira parte duas ideias pra segunda parte veio esta levada aqui que ficou legal, veio também esta, veio também esta... hum, po ah eu tava tocando eu derivei pra aqui aquilo pode dar uma remelodização pode dar uma introdução não sei o que aí eu começo a fazer umas montagens aí eu começo a ver a forma, as vezes eu vejo, tá faltando isto mas eu já tenho muita coisa aí eu vou montando o quebra cabeça, este é o meu processo.

Então assim, você falou coloca a melodia no agudo e faz o acompanhamento no grave, é esta pode ser uma ideia e na reexposição bota a melodia no grave e faz um acompanhamento no agudo, se você está fazendo bandolim solo ou faz a melodia sem

acompanhamento é um contraste de densidade que você vai ter né, os trechos sem acompanhamento quando você colocar o acompanhamento ...ohh...ele vai cantar pra caramba, tirar é um recurso maravilhoso, né.

Tom Jobim falava que ele era um compositor que usava muito mais a borracha do que o lápis.

Pergunta 06

Rodrigo: Não (movimento com a cabeça), eu vou ser super sincero pra você em relação a esta coisa. Olha eu tenho profunda admiração pelo Hamilton como bandolinista, pelo Luis Barcelos, eu acho que fazer o acompanhamento, a melodia acompanhada é uma coisa muito difícil, assim, é uma técnica que eu, pelo meu entendimento não é pra bandolinistas médios, eu acho que é uma coisa pra bandolinistas virtuosos. Porque você tem uma questão, a principal questão que eu acho é a questão da mão direita, né, que você tem uma fonte propulsora que tem que muito rápido cantar uma nota e arpejar com uma dinâmica muitas vezes mais baixa as vezes bate em blocos ne, o acompanhamento. Então você tem muito esta coisa de salto de corda né, então, assim, eu acho é uma coisa pra poucos. Assim, você sabe que o trombone eu toquei no Pagode Sardinha Jazz Clube, um dos maiores trombonistas brasileiros o Roberto Marques tem uma música minha que chama trans mestiço com o Edu (Eduardo Neves) que tem uma hora que ele faz (canta uma parte da música) que ele vai lá no mib, região do trompete e todo mundo diz que pro trombone você deve escrever até a nota sol na segunda linha do pentagrama e ele chega uma sexta a cima né. Não, tudo bem pra um trombonista médio você deve chegar até a nota sol e muitos trombonistas conseguem chegar até a nota dó mas lá no mib nego peida tá entendendo a turma peida. Então os manuais de arranjo eles colocam aquela nota como uma nota que não consta ou ela aparece como uma nota que está, não sei como dizer, está avisado “oh, melhor evitar”, é tipo assim, vamos lá, basicamente o que eu estou dizendo é que te chamam pra escrever um arranjo pra uma orquestra que você não sabe, você não pode escrever um mib. Você pode escrever o mib pro Roberto Marques, tá entendendo, agora você não pode escrever o mib pra um trombonista que não te foi apresentado, você tem que perguntar como é que ele chega no agudo, tá entendendo. Então eu acho que há uma escrita que é assim....e também não é à toa que quando você pega a escrita pros instrumentos nos manuais de arranjo é uma escrita que ela mira no instrumentista médio né, tanto é que estas coisas das claves e das transposições, o instrumento

em mib, instrumento em sib, clave de Dó aqui clave de Fá ali, na quarta linha, enfim, porque é que se faz isto, porque eles querem colocar o centro do instrumento dentro do pentagrama, porque colocar o centro do instrumento dentro do pentagrama? O centro do instrumento é onde o instrumentista médio toca, não é? Muito bem, aí você começa a ler sobre a origem do violão e a origem do bandolim né, porque o bandolim quando surge na Itália ele surge como uma tentativa de substituir o alaúde como instrumento de acompanhamento, tinham até...eu posso estar errado, olha eu não sou acadêmico tá? (risos)

Rodrigo: Então eu acho que esta coisa que foi meio inventada pelo Hamilton e que tem muita gente seguindo esta linha é uma coisa realmente prodigiosa, assim, tocar as peças...porque que eu estou dizendo isto, porque eu acho que isto é uma coisa boa pra mostrar as possibilidades do instrumento na perspectiva do virtuosismo, mas depois você pega o alaúde, o alaúde é um instrumento que se toca com palheta né, também, é um instrumento bem mais grave que o bandolim e você toca de palheta, então a questão da palheta esta coisa do arpejo...porque veja bem, no violão aqui ó (mostra a mão direita) você chega (simula o dedilhado Polegar, indicador, médio e anelar nas cordas do violão), você fazer um arpejo é muito mais fácil do que você fazer (simula com a mão direita estar usando a palheta e arpejando o bandolim corda por cordas) tá entendendo. É muito mais fácil, muito mais rápido, isto um violonista médio toca mas um bandolinista médio não toca, então assim, eu vou falar o meu gosto pessoal, a minha...eu acho que apesar do bandolim de 10 cordas foi uma coisa muito legal esta contribuição, eu mesmo estou usando o bandolim de 10 cordas uma contribuição o grave, mas ele não substitui o violão, o que eu to querendo dizer é o seguinte, o violonista médio faz o serviço melhor do que um bandolinista virtuoso. (risos) Entende? É isto que eu estou dizendo, um violonista médio, vamos lá, acompanhar uma cantora, o João Gilberto é um violonista médio, ele não era um Raphael Rabello, ele não é um Yamandu, um Baden Powell, um Garoto, não...né então...eu acho mais gostoso ouvir uma cantora acompanhada pelo João Gilberto do que acompanhada por um bandolim de 10 cordas. Porque? Porque tem uma região médio grave distribuída em várias cordas, você consegue na região médio grave formar acordes, o bandolim não tem ele tem duas cordas que estão na região médio grave.

Depois ele já está pro agudo, então acaba que fica um acompanhamento mais espetado e o grave também para ali no Dó, e o Dó é uma região de baixo mas é o início dela, é como o Clarone tá entendendo chamam de Clarineta baixo mas ele não é Clarineta baixo porque se você precisar dele pra fazer o baixo e não tiver outro vai faltar, ele não vai fazer o

serviço como a Tuba, entende, porque você ocupa, porque você abre o teclado aí a região grave é esta, a região soprano é esta, a região tenor é esta, então ele fica em uma região de um tenor, soprano, o bandolim de 10 cordas, ele tem uma extensão muito próxima do Clarinete.

Então, assim, eu acho assim, vamos lá, minha opinião, tá é só minha opinião o melhor uso musical na minha avaliação para o uso do bandolim de 10 inclusive com o uso de acordes é ele ajudar, complementar um violão, enriquecer um violão eventualmente até emudecer o violão pra você ter um contraste uma mudança de textura, mas ele carregar sozinho, eu não sei...vamos lá...se eu tivesse que escrever um arranjo e escolher entre dar pra um bandolim de 10 cordas tocar a melodia acompanhada ou dar pra um violão eu não hesitaria de dar pra um violão. Acho que fica muito melhor, veja bem, embora eu reconheça que é uma contribuição fabulosa, foi um acréscimo fabuloso, eu admiro muito o trabalho que está sendo feito, o Luis Barcelos está fazendo isto muito bem, o Hamilton, tem várias outras pessoas que eu vejo fazendo né, mas assim, é isto que eu falei eu acho que foi uma grande contribuição foi uma coisa muito valiosa mas assim, mas é esta questão, a migração do alaúde pro bandolim que acabou chegando no violão, eu acho que há uma razão pra isto sabe, o violão esta coisa de você fazer um acompanhamento em que a propulsão ela é dada por quatro dedos, isto dá uma vantagem...vamos lá...no “serviço” (risos) do acompanhamento.

Pergunta 07

Rodrigo: Tem um cara, um bandolinista que eu adoro o cara que eu acho que está tocando o fino da bossa é o Rafael Ferrari de São Paulo, muito bom, gosto muito dele.

Daniel: Ele é gaúcho acho que ele está morando em São Paulo agora.

Rodrigo: Que toca usando, faz estas coisas, ele também é virtuoso né.

Pergunta 08

Rodrigo: Acho que de certa forma minha entrevista meio que falou, eu falei do meu método pra escrever arranjo, acho que é evidente que a pessoa tem que saber harmonia né, tem que estudar harmonia, eu acho que a harmonia é um, é a grande primeira ferramenta que você precisa pra fazer arranjo e estudar harmonia assim, eu não recomendo estudar

harmonia por estas razões que eu acabei de mencionar no bandolim, acho melhor estudar harmonia no violão, no piano, né. Bom acho que, volto a falar é um estudo que exige assim...se você quiser enveredar nisto é uma coisa que demanda muita técnica de mão direita, você tem que estar com a mão direita muito solta né, mas eu acho que você fazer arranjo pra um cantor e uma caixinha de fósforo e fazer arranjo pra uma orquestra sinfônica tem grandes diferenças sim, voltando você fazer arranjo pra um bandolim solo ou você fazer arranjo pra um violão solo, enfim o que eu estou querendo dizer é que, assim, aquelas coisas que eu falei valem, entende porque você tem que pensar em contraste, porque em música tem assim o excesso da repetição gera monotonia, monotonia gera desinteresse, o excesso de variedade gera cansaço e desinteresse, então você tem que encontrar o equilíbrio entre repetir e mudar e existe também a música ela é composta por vários discursos simultaneamente né, ela tem...você está falando de harmonia, bom só harmonia você pode também criar vários discursos internos; densidade que é uma coisa importantíssima que eu acho que tem sido muito negligenciado tá entendendo, tipo assim, foi aquilo que eu te falei você está sozinho, tocando sozinho com instrumento acho que o primeiro recurso era dizer assim: o que é que fica bonito sem acompanhamento. Porque aí seria a tua densidade mais baixa aí se você colocar uma corda pra fazer intervalo você já dobrou a densidade, se você botar duas cordas você já botou mais, três cordas...né. Então, desenhar o relevo da música né, onde é que é o pico Everest dela, onde é que está a lombada, onde é que tá não sei o que, você tem que ter este planejamento né, se você começa com tudo, tudo bem então você...a tua narrativa vai ser uma grande broxada? Pode ser... tem um arranjo genial, genial, de uma música do João Nogueira, não sei se é do João Nogueira, mas ele cantou e a música fala de um cara morrendo, da saúde dele, tá entendendo? De tudo os órgãos parando de funcionar e tudo mais aí ele começa com a big band (paaa) aquela percussão, bateria, guitarra, baixo, metais e aquele negócio a música só vai, ele vai tirando, tirando, quando chega no final só tem uma caixinha de fósforo....caralho ele resolveu casar o arranjo com a letra. Então densidade é um discurso mas se você for pelo Fibonati que proporção áurea que o clímax da música está no 60, 70%, você tem que botar lá, mas você pode querer terminar com a pica lá...envernizada....lá no final, “bum” terminou. Pode ser. Não sei, mas densidade, levada, melodia versus não melodia tá. O disco “Alma” do Egberto Gismonti trata disso, as segundas partes daquelas músicas, você não assovia nenhuma (risos), quando entra a melodia bixo, você tem um êxtase, um maracatu (canta a música), tenta cantar a segunda parte, tenta cantar qualquer segunda parte, você vê que no choro, é melodia, melodia, melodia, melodia, é melodia no maior, melodia no

menor, melodia no relativo é melodia...não o Egberto é melodia e não melodia. Melodia, texturas, arpejos meio difusos pra que? Pra cantar o retorno do grande tema, então melodia.

Então são tantos discursos que você tem que identificar o protagonismo destes discursos, dentro da música. Isto vale pro bandolim solo, isto vale pro violão solo, vale pra uma orquestra sinfônica, vale pra uma orquestra de gafeira, vale pra um regional. Você vê, uma crítica que eu tenho em relação aos arranjos dos regionais...todo mundo toca o tempo inteiro, começa a música com o cavaquinho, 7 cordas, 6 cordas e pandeiro, vai pra segunda parte....vai pra terceira parte....que saco caralho porque que o pandeiro não para, você não vê o João Bosco com o violão como ele balança como ele carrega, leva todo mundo pra dançar. O Yamandu chega e faz uma coisa assim, outro dia eu vi ele, aprendeu com o Baden...é....pega a melodia e toca só numa corda sem harmonizar nada, porque. Porque ele quer contrastar pra quando ele entrar com a harmonia, pra música ter densidade, ter contraste. Se você fica ouvindo aquilo repetido o tempo inteiro, cansa, enjoa, é como você estar ouvindo a mesma orquestra sempre.

Tem um disco maravilhoso de um pianista dinamarquês, chama-se Tomas Clausen é um pianista de Jazz muito...ele fez um disco que é primoroso sobre música brasileira...é de música brasileira porque ele conhece profundamente música brasileira, chama-se “Balacubacu” e ele botou no disco o seguinte: harpa, violão, piano, baixo, flauta, viola, ou seja ele pegou o Trio Madame Claud, porque o Debussy fez uma peça que ficou muito famosa que era Harpa, viola e flauta e botou um combo brasileiro, bateria, baixo, violão e piano. E aí ele joga com isso ta entendendo, esta parte quem acompanha é a harpa, esta é o piano, esta é o piano e o violão, esta é só o violão, entende. Jogar com isso do tirar e por, então eu acho que é isto, eu acho que é trabalhar contraste, trabalhar, pensar em densidade, sabe você pode, assim se você tocar bonito alguma melodia ela pode ficar linda sem nenhum acompanhamento. Isto já é uma parte que você tem no teu arranjo, eu já toco a parte A deste jeito eu posso voltar do B com ela assim que vai...ohhhh, variou, que legal, quando voltar o acompanhamento...poww.... vai fazer assim.

Então eu acho que é isso, acho que os princípios gerais de estética eu acho que eles valem pra um arranjo de bandolim solo.

Entrevistado: Luiz Machado (08/04/2023)

Pergunta 01

Luiz: Conheci o bandolim, é claro que eu já tinha ouvido falar do instrumento e tudo, mas a primeira vez que eu vi alguém tocar foi o Armandinho na década de 80 se não me engano em 1980 no grupo “A cor do som” ele abriu o show tocando bandolim, não me lembro direito se foi “Assanhado” ou “Brasileirinho” e aquela sonoridade, aquele instrumento me encantou, no outro dia eu fui em busca de um e a partir dali não larguei mais.

O que mais me chamou a atenção foi a sonoridade do instrumento, aquele som, sei lá também misturado com choro, eu identifico muito o choro com o bandolim, foi o instrumento que me fez gostar de choro foi através do bandolim.

Pergunta 02

Luiz: sem resposta

Pergunta 03

Luiz: Sim, eu comecei com as melodias, as melodias que encantam, a gente começa aprendendo a melodia pra depois entender a harmonia. A melodia que diferencia um choro de outro faz com que tu gostes mais do choro 1 ou do choro 2 e depois de tocar bastante que a gente começa a se preocupar com os acordes.

Primeiro a gente aprende a melodia, depois se interessa em saber o que que se passa no acompanhamento. Então uma coisa, na minha opinião vem primeiro, primeiro aprender solo e depois o acompanhamento, até mais a curiosidade de saber o que que o violão, o cavaquinho base estão fazendo nos acompanhamentos então é um processo bem diferenciado, melodia e acompanhamento.

Inicialmente eu comecei só com a melodia, solos depois mais tarde fui me interessar pelos acompanhamentos das melodias.

Pergunta 04

Luiz: Na minha opinião eu prefiro o bandolim para fazer somente solo, acompanhamento cavaquinho ou violão. Eu não sou muito adepto a acompanhamento solo e acompanhamento junto no bandolim.

Eu costumei tocar apoiado no bandolim.

Como eu não sou adepto a este estilo não tenho uma opinião formada quanto ao...não sou muito de botar nome em inglês em termos que poderiam tranquilamente ter em português uma vez que nossa música é brasileira não tem porque ficar colocando nomes em inglês, mas respeito quem o faz.

Mas também não teria nenhuma sugestão como não é uma preferência minha nunca parei pra pensar nisto, eu simplesmente separo solo de acompanhamento.

Pergunta 05

Luiz: sem resposta

Pergunta 06

Luiz: sem resposta

Pergunta 07

Luiz: sem resposta

Pergunta 08

Luiz: sem resposta

Entrevistado: Elias Barboza (19/05/2023)

Pergunta 01

Elias: Eu entrei para a Escola do Professor Luiz Machado no cavaquinho quando eu tinha 12 anos. Meu pai entrou junto no bandolim, né, então eu fazia cavaquinho e ele fazia bandolim eu já via ele tocar o bandolim e o Luiz tinha vários outros alunos de bandolim, na época tinha o Andres que tocava bandolim, tinha o o Luiz sempre apelidava o cara tinha uma perna maior que a outra e o Luiz chamava ele de Bonicrates que tinha aquele choro do Jacob, “ah o Boni, o Bonicrates...” até me esqueci o nome do cara. Então ali tinha o Moura do bandolim e vários outros e o grande aluno dele que era o Henry Lentino que já morava no Rio e tal. E daí eu fui conhecendo o bandolim, fui pegando o bandolim do meu pai depois, foi assim que eu conheci o instrumento. A pergunta era só....

Daniel: Se tem alguma coisa que te chamou mais atenção.

Elias: O que foi me chamando a atenção foi o repertório porque eu trabalhava com o repertório do Waldir que o Luiz ia me passando, mas eu comecei a gostar muito dos choros que meu pai estava pegando, Vibrações, Doce de Coco, gostando do repertório me chamou a atenção também o timbre né da cordas duplas e tal apesar deste bandolim do meu pai que era um Rozini da primeiras levas do Rozini, naquela época era muito ruim mas mesmo assim comecei a gostar muito de bandolim.

Pergunta 02

Elias: Eu acho que centro...ainda teria a palavra “base”, centro eu vejo mais, penso a palavra centro me vem muito o cavaquinho fazendo cavaco centro né, que ele está entre o violão 7 e o violão 6. Mas o acompanhamento já vejo que não necessariamente ele seja um centro, ele pode ser um acompanhamento mais elaborado que a palavra centro não defina ele né. E a outra era...

Daniel: Levada

Elias: Aí a levada eu já acho que ela imprime um padrão rítmico pré-definido assim. Eu to fazendo uma levada.... agora o centro não estou falando necessariamente qual

ritmo que é né, e o acompanhamento escutando esta palavra eu já penso de uma maneira mais ampla, envolve o ritmo pode envolver o centro, eu faço esta distinção.

Pergunta 03

Elias: Eu demorei um pouquinho pra pegar os acordes, o Luiz me ensinou por tablatura no começo né, então no início eu tirava as divisões rítmicas pela gravação, algumas músicas ele pedia pra eu tirar de ouvido mas ainda estava distante esta questão harmônica né, e com o passar dos anos ainda com o cavaquinho eu passei a pegar os acordes né, mas desde cedo eu já tinha uma vontade de compor ali com 12, 13 anos já tentei fazer minhas primeiras composições mas o Luiz me corrigia, tentava colocar uma harmonia em cima mas não conseguia exatamente porque eu não tinha esta base harmônica assim, então isto demorou um pouquinho pra chegar né, mas quando realmente eu tive esta compreensão harmônica que depois o Luiz me passou, daí tudo se clareou.

Pergunta 04

Elias: É eu sou...preferia um nome em português, mas claro que as vezes surge este nome, ok, mas eu acho mais legal em português.

Bandolim polifônico eu acho que ele sugere que já se tenha um arranjo porque quando a gente fala em polifonia são mais de uma voz soando assim né, me soa algo mais trabalho e as vezes quando a gente vai tocar um bandolim solo, eu gosto desta expressão, é você tocar sozinho, você desenha os acordes juntos, você faz levadas né, não necessariamente está rolando uma polifonia super pensada né, pode ser algo mais casual assim né, acho que estas duas expressões são legais, bandolim solo e bandolim polifônico, mas o bandolim polifônico eu diferenciaria, faria esta diferenciação que ele é mais pensado, mais arranjado, algo que as vozes estão bem definidas, que as vezes o bandolim solo mais casual pode ser que o arranjo não seja um super arranjo então não chega a ser...claro....acontecem polifonias mas elas as vezes são muito mais como você falou *chord melody*, soa muito mais assim tocar melodia com acordes do que polifônico, apesar dos acordes serem um tipo de polifonia mas é uma polifonia pobre desconsiderando duas vozes ou três realmente independentes.

Pergunta 05

Elias: Acho que, acaba, a gente usa um pouco de cada assim né, esta técnica do tremolo usando como uma nota pedal é algo que eu uso bastante, as vezes eu gosto de usar os acordes que acabam tendo um intervalo de nona com corda solta, por exemplo um sib e um la, assim né, que é um a coisa que eu acho que fica bonito. Luisinho tem até aquela música, qual é o nome daquela música que ele fez, é...Calimba né, o nome da música é calimba, usando esta técnica, não é uma técnica é um tipo de usar acordes que tu usa os intervalos utilizando uma corda solta, acho que é uma coisa que fica bonito né e é algo que eu costumo usar. Por exemplo assim, eu usar um Dm no bandolim de 08 cordas eu uso o re na corda sol, o la na corda re, o fa na corda la e uso um mi solto né. Aquilo ali vai dar um intervalo do mi pro fa de uma nona bemol. É algo que me atrai na hora de pensar, tocar desta maneira “tocar armado”, acho que falaram era pro Sincinato do bandolim que ele tocava armado e é algo que gosto de usar bastante e as vezes criar bastante o momento de polifonia ou de conversa com as primas e bordões, tu criar respostas ne. As vezes mesmo que não esteja rolando mais de uma voz o bandolim pode soar polifônico, as vezes tem aquele...aquela música do Bach pra Violoncelo, Suite né, Suite em G pra Violoncelo, ela...as notas mesmo sem polifonia elas soam solo né, ficam super bem só com aquele instrumento tocando e as vezes isto acontece, tu criar algo tipo um moto perpétuo ali que o bandolim mesmo sem ter uma polifonia ele soa que ele é solo. Eu fiz uma música estes tempos que tem um clima assim, a segunda parte dela ela não tem polifonia, mas ela soa solo.

Daniel: Você gosta desta expressão bandolim solo porque resumiria a possibilidade de você usar várias técnicas, seria mais ou menos assim.

Elias: É, exatamente porque é o bandolim sozinho não necessariamente ele vai ser sempre polifônico, mas o critério legal pra ele é que soe bem né, eu vou pegar o bandolim só pra te mostrar isto.

Daniel: Ah, legal.

Elias: É uma música que eu fiz, segunda parte (toca no bandolim – utiliza só melodia e em algumas partes a técnica *duo style*). É mar aberto o nome. A primeira parte... (toca no bandolim – melodia, apoio em alguns acordes e arpejos).

Aqueles acordes que eu te falei, por exemplo aqui fica, pode ser pensado um Bb7M(9) ou um Gm9 (arpeja o acorde demonstrando), o Dm9 também. Um Gm7M(9),

misturar, eu gosto na hora dos arranjos misturar estas notas presas com algumas soltas eu acho que gera um efeito interessante.

Daniel: Muito bom, bonita esta música, é um estudo né.

Elias: É um estudo, é difícil, dei umas erradas, mas é que tem que estar, tem que estudar pra tocar ela.

Pergunta 06

Elias: Não, eu estudei né, na época, quando eu peguei o bandolim, aquele método do Afonso Machado só pra conhecer os acordes digamos assim né, mas hoje em dia vou montando os acordes, as vezes acontece na hora, as vezes acontece na hora, surge um acorde, o cara vai tendo mais o conhecimento intervalar, mas não conheço nenhum método, tem aquele método de acordes também do Marcílio, mas assim, método de como criar arranjos de bandolim solo nunca vi.

Pergunta 07

Elias: Eu vejo de vez em quando no de 08 o Fernando Dalcin tocar algumas coisas que eu gosto assim né, que eu gosto, eu gosto do jeito que ele toca, agora ele está estudando bandolim napolitano e ele tem muito bom gosto, eu gosto da maneira que ele tira o som. Não que ele seja um cara que toque bandolim solo, mas de vez em quando ele posta algumas coisas que eu gosto assim né.

O bandolim tem um som muito pequeno então tu tens que saber tirar...até o Jacob falou num depoimento que o bandolim tem um som estridente então tem que saber tirar o som dele. Eu acho que quando ele toca o bandolim solo ele faz isto muito bem. Agora claro se a gente falar do bandolim de 10 tem bem mais músicos fazendo isto né, parece que o 08 cordas é mais limitado não nas possibilidades mas no número de pessoas que fazem isto, acho que não tem tantos.

O Daniel Migliavacca toca bastante armado assim também montando os acordes e tal. No 10 o Pedrinho Franco, o Hamilton, tem o Yanh, o Thiago Tunes e o que fez o mestrado (Thiago Santos). No 10 tem bastante gente, mas no de 08 que não é tão usual. O

Jorge Cardos, ele tocando a Ária em D do Bach, acho lindo, ele tocou no 08 cordas aquele vídeo né, o cara que merece ser com certeza referência.

Pergunta 08

Elias: Primeiro é entender de harmonia então saber acompanhar daqui a pouco ele pega os acordes prontos mas saber acompanhar os sambas, acompanhar os choros, não adianta daqui a pouco você que fazer algo super elaborado mas não tem ouvido pra acompanhar músicas relativamente assim tradicionais né. Então entender bem de harmonia e depois entender bem o braço do instrumento, isto é muito importante, então tocar em diferentes regiões e a partir de tu conhecer bem o braço do instrumento, tocar em diferentes regiões e depois também a questão da ornamentação, saber tirar som de várias maneiras do instrumento com ornamentos, daí tu conseguir criar momentos harmônicos em diversas partes do instrumento explorando vários tipos de acordes que a gente estava falando ali dos acordes utilizando cordas soltas aí o arranjo não vai ficar monótono não vai te relaxar de uma maneira só de fazer um arranjo ou compor, vai ter várias ferramentas assim.

Acho que é isto né, conhecendo bem sobre harmonia, sobre as funções dos acordes, conseguir acompanhar de ouvido, e depois conhecer bem o braço do teu instrumento, saber fazer ornamentação. É muito importante pra quem quer tocar bandolim solo acho que é a improvisação também né, porque tu tá criando então muitas vezes a gente acaba fazendo estes arranjos muitas vezes na hora assim né, pode acontecer que não seja um arranjo que tu escreveu né, você simplesmente escolhe uma música e acaba tocando ali né. Sei lá...(toca o Gente Humilde do Garoto no bandolim). Então tem uma capacidade de improvisação e conhecimento harmônico que te permite jogar com isto né e criar coisas na hora e daqui a pouco você pode fazer uma coisa pensada, você já entendeu isto mas parou pra pensar....tem um arranjo...esta é a última pergunta?

Daniel: Sim, mas fica a vontade.

Elias: Tem um arranjo que eu fiz do Carinhoso que daí eu já criei um introdução pro Carinhoso e na segunda volta do A eu faço uma rearmonização, eu vou tocar aqui pra ti ver. Tem esta introdução aqui que eu fiz que é bem polifônica...(toca o arranjo – utiliza duostyle, arpejos, melodia acompanhada)

Daniel: Que lindo, tá loco.

Elias: Eu mostrei esta harmonia pro Luiz Machado e ele “Horível” kkkkk, cada acorde diferente o Luiz me dava no meio...

Daniel: Dava uns arrepios nele. Rs Cara o Luiz é muito engraçado, eu mandei as perguntas pra ele, ele respondeu algumas aí as finais ele falou assim “Não sou muito adepto estas coisas de bandolim solo então pergunta tal até tal não tenho resposta”. Rs “Gosto de bandolim igual regional, gosto de bandolim solando e cavaco o violão acompanhando”...

Mas que lindo isto Elias, isto você tinha que escrever e deixar de referência.

Elias: É, este arranjo tem partes que tá meio livre assim tem algumas coisinhas que eu criei, acho que o arranjo solo acaba funcionando assim né, tu...não sei no meu caso cada bandolinista pode ser diferente, mas tu tem alguns pontos que tu define mas o arranjo tem alguma liberdade pra no meio tu dar uma brincada...

Daniel: Ficou muito bom. Você não gravou ainda em vídeo? Não sei, não vi isto.

Elias: Não.

Professor Marco Cesar (16/02/2023)

Conversa no WhatsApp: Daniel, eu comecei a produzir algumas músicas para Bandolim de 8 cordas a partir do Choro da Saudade que Jacob do Bandolim gravou! Penso que tudo parte dali! Você acha que vale mesmo me entrevistar? Eu uso o Bandolim de 10 cordas mas, não fiz composições ainda para ele pois eu tenho composto para o de oito ou para a bandola! Tenho sim uma história de solo para o de oito!