

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

ALEXANDRE SILVA ROSA

**O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE VILLA-LOBOS:
CONTEXTUALIZAÇÃO, IDIOMATISMO E SELEÇÃO DE EXCERTOS**

SÃO PAULO

2017

ALEXANDRE SILVA ROSA

**O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE VILLA-LOBOS:
contextualização, idiomatismo e seleção de excertos**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Música – Relações Interdisciplinares.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Ray

SÃO PAULO

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e
Documentação do Instituto de Artes da UNESP

R788c Rosa, Alexandre Silva, 1963-

O contrabaixo orquestral de Villa-Lobos: contextualização,
idiomatismo e seleção de excertos / Alexandre Silva Rosa. - São
Paulo, 2017.

176 f.; il. color.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sonia Ray.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor - 1887-1959. 2. Contrabaixo.
3. Música -- Execução. 4. Performance (Arte). I. Ray, Sonia.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

ALEXANDRE SILVA ROSA

**O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE VILLA-LOBOS:
CONTEXTUALIZAÇÃO, IDIOMATISMO E SELEÇÃO DE EXCERTOS**

Tese aprovada como requisito para obtenção do título de Doutor em Música no Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a área de concentração em Música – Relações Interdisciplinares, pela seguinte banca examinadora:

Presidente e orientadora: Profa. Dra. Sonia Ray
(UNESP-UFG)

Examinadora: Profa. Dra. Valerie Albright
(UNESP)

Examinador: Prof. Dr. Fausto Borém
(UFMG)

Examinador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues
(UNESP)

Examinador: Prof. Dr. Emerson de Biaggi
(UNICAMP)

SÃO PAULO

2017

Dedico este trabalho ao meu pai Ivonete Amaral da Silva Rosa (*in memoriam*) minha mãe, Edir Lopes Silva Rosa (Didi), a minha filha, Verônica Almeida Silva Rosa (Vêro) e minha mulher, Stella Almeida (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato:

- à minha orientadora, Prof. Dra. Sonia Ray, que sempre acreditou e incentivou este trabalho;
- aos membros da banca Valerie Albright, Fausto Borém, Lutero Rodrigues e Emerson de Biaggi pelas contribuições na defesa;
- a Gisela Nogueira pelas correções na qualificação;
- a Regina Porto pela brilhante revisão, contribuições e formatação do texto;
- aos maravilhosos músicos que tocaram comigo nos recitais: Karin Fernandes, Helenice Audi, Miroslav Georgiev e Camila Oliveira (piano); Marília Vargas, Sebastião Teixeira e Cristine Bello Guse (vozes); Israel 7 cordas (violão); maestro Lutero Rodrigues; Emmanuele Baldini, Alexey Chasnikov, Anderson Farinelli, Carolina Kliemann, Paulo Galvão, Sarah Nojosa e Vitor Tamarindo (violinos); Maria Angélica Cameron e David Marques (violas); Adriana Holtz e Braulio Lima (violoncelos); e Max Ebert Filho (contrabaixo);
- aos colegas do naipe de contrabaixos da OSESP: Ana Valéria Poles, Pedro Gadelha, Max Ebert Filho, Marco Delestre, Almir Amarante, Claudio Torezan, Jeferson Collacico, Lucas Esposito e Ney Vasconcelos, primeiro naipe brasileiro a tocar e gravar a integral das Sinfonias de Villa-Lobos;
- aos diretores artístico e administrativo da OSESP, Arthur Nestrovski e Marcelo Lopes, pelo apoio e incentivo;
- aos diretores do Instituto Baccarelli, Edilson e Edmilson Venturelli, pelo apoio e incentivo;
- ao Centro de Documentação Musical (CDM) da OSESP, na figura de Antonio Carlos Neves Pinto, pelo profissionalismo e respaldo técnico, e em especial a Rafael Cunha e Leonardo Andrade que deram tratamento às imagens;
- e às pessoas que amo e que estiveram bem pertinho, acreditando, incentivando e me apoiando: Verônica Rosa, Katia Laroca e Giovanna Laroca.

A todos, meu carinho.

“A colheita é comum, mas o capinar é sozinho.”

(Guimarães Rosa)

RESUMO

O contexto e as especificidades do tratamento do contrabaixo nas obras orquestrais de Heitor Villa-Lobos são o objeto principal da investigação aqui apresentada. O estudo tem por objetivo geral discutir a abordagem idiomática empregada pelo compositor na escrita das partituras do contrabaixo na grade orquestral, para, a partir daí, propor a tese de que tais excertos possam ter relevância considerável para o estudo técnico-musical do instrumentista, no que se defende a pertinência de sua adoção por intérpretes, professores e estudantes de contrabaixo. A metodologia de pesquisa inclui extensa revisão de literatura, com visita a autores do século 18 aos dias atuais, seguida de identificação de equivalências idiomáticas no repertório orquestral tradicional, contextualização das influências na escrita para o contrabaixo de Villa-Lobos e concluindo, por fim, com a proposição de uma seleção de excertos para a prática pedagógica. A tese é desenvolvida em três capítulos centrais. O primeiro trata da revisão de literatura sobre estudos de excertos orquestrais para contrabaixo e traça um panorama atual de sua aplicação em instituições locais, pondo em discussão, particularmente, a escassez desses materiais no âmbito da produção orquestral brasileira. O segundo capítulo aborda as influências na escritura das linhas de contrabaixo de Villa-Lobos, com descrição de aspectos idiomáticos na escrita do compositor para o contrabaixo em obras orquestrais, ilustrados com exemplos musicais de sua linguagem composicional extraídos mais extensamente da integral de suas Sinfonias e de dois títulos seus em específico, o *Choros nº 10* e a *Bachianas nº 9*. O terceiro capítulo apresenta uma seleção de excertos das obras destacadas, com ênfase em passagens relevantes para o estudo técnico e musical do instrumentista aqui organizadas por tipo de idiomatismo, quando também se expõem os critérios utilizados para a seleção dos excertos. A análise musical dos materiais demonstra que Villa-Lobos construiu uma escrita elaborada e idiomática para o contrabaixo, conferindo ao instrumento um tratamento de franco respeito à sua natureza grave, ao seu potencial melódico e à sua função de apoio rítmico e harmônico. Conclui-se que, além de propor novas sonoridades para o instrumento, as partituras de contrabaixo de Villa-Lobos constituem um material fundamental de estudo, coleção essa que merece figurar nas listas de excertos orquestrais destinados à preparação e profissionalização do contrabaixista, sobretudo no Brasil.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Contrabaixo orquestral. Excertos orquestrais. Idiomatismo musical.

ABSTRACT

The context and the specificities of the Villa-Lobos' treatment to the double bass in his orchestral works are the main object of the investigation hereby presented. The main goal is to discuss the idiomatic approach to the double bass on Villa-Lobos' orchestral works as a way to present the thesis that the excerpts of such orchestral works are relevant to the technique musical study of the performer, as well as localizing and indicating its pertinence to double bass performers, professors and students. The methodology chosen was the review of the literature followed by an identification of idiomatic equivalences from the traditional orchestral repertoire, the contextualization of Villa-Lobos' influences on its double bass writing and the selection of excerpts. The thesis is organized in three chapters, besides the introduction, conclusion and appendixes. The first chapter presents the review of the literature on orchestral excerpts for the double bass where today state of the art in Brazilians institutions is presented. The discussion is centered in the lack of material addressed to the studies of Brazilian orchestral works. The second chapter addresses the influences Villa-Lobos received while writing his double bass parts. Here idiomatic aspects of the composers writing for the instrument are described as well as a selection of works that better illustrate such writing and his symphonies, the *Choros 10* and the *Bachianas 9* are emphasized. The third chapter presents a excerpts selection for the double bass extracted from the works mentioned on chapter two, with emphasis on passages relevant for the technical study of the performer organized by type of idiomaticism. The criteria for the selection of excerpts are also presented. At the end of this work it is possible to state that the composer had an elaborated and idiomatic writing for the double bass treating it with respect for its low range nature, its melodic potential, and its function as a rhythmic and harmonic support instrument in Villa-Lobos orchestral works. Villa-Lobos not only proposed new sonorities for the instrument but his bass parts also offer a material that deserves to be included in lists of orchestral excerpts addressed to preparatory studies for the double bassist professionalization, particularly in Brazil.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Orchestral double bass. Orchestral excerpts studies. Musical idiomatic means.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FIGURA 1 – Digitação 1-4	17
FIGURA 2 – Digitação italiana 1-3-4	18
FIGURA 3 – Digitação 1-2-4	18
FIGURA 4 – Músculos e tendões	20
FIGURA 5 – Frontispício de método	30
FIGURA 6 – Símbolos para arcada	33
FIGURA 7 – Contato do arco	34
FIGURA 8 – Simetria em partitura	45
FIGURA 9 – Nona menor	46
FIGURA 10a – Contrabaixo de 5 cordas (fotografia)	55
FIGURA 10b – Contrabaixo de 5 cordas (fotografia)	55
FIGURA 11 – Choros nº 11	56
FIGURA 12 – Erros de partitura	64
FIGURA 13 – Texto de Villa-Lobos	67
FIGURA 14 – Serra dos Órgãos (foto antiga)	84
FIGURA 15 – Frontispício de Sinfonia-Oratório	101
FIGURA 16 – Harmônicos de Sol4 e Mi5	114

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	REVISÃO DE LITERATURA SOBRE	
	EXCERTOS ORQUESTRAIS	15
1.1	Materiais pedagógicos da técnica de	
	execução do contrabaixo	15
1.2	Excertos orquestrais na formação do	
	contrabaixista brasileiro	24
2	O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE	
	HEITOR VILLA-LOBOS	36
2.1	Influências na escritura das linhas de	
	contrabaixo de Villa-Lobos	36
2.2	Aspectos idiomáticos do contrabaixo	
	orquestral de Villa-Lobos	41
2.3	O contrabaixo em obras orquestrais de	
	Villa-Lobos selecionadas	60
2.4	O contrabaixo nas sinfonias.....	62
2.4.1	Sinfonia nº 1 – <i>O Imprevisto</i>	66
2.4.2	Sinfonia nº 2 – <i>Ascensão</i>	72
2.4.3	Sinfonia nº 3 – <i>A Guerra</i>	76
2.4.4	Sinfonia nº 4 – <i>A Vitória</i>	79
2.4.5	Sinfonia nº 5 – <i>A Paz</i>	83
2.4.6	Sinfonia nº 6 – <i>Sobre as linhas das montanhas</i>	84
2.4.7	Sinfonia nº 7	88
2.4.8	Sinfonia nº 8	93
2.4.9	Sinfonia nº 9	98
2.4.10	Sinfonia nº 10	101
2.4.11	Sinfonia nº 11	106
2.4.12	Sinfonia nº 12	110
2.5	O contrabaixo no Choros nº 10	112
2.6	O contrabaixo na Bachiana Brasileira nº 9.....	115
3	EXCERTOS DO CONTRABAIXO	
	ORQUESTRAL DE VILLA-LOBOS	122
3.1	Justificativas dos critérios da seleção	122
3.2	Idiomatismo direto	123
3.2.1	Solos	123
3.2.2	<i>Soli</i>	126
3.2.3	Condução temática no grave	128
3.2.4	Articulações	129
3.2.5	Condução harmonica	135
3.2.6	Ampliação da tessitura	137
3.2.7	Sequências bachianas	138
3.2.8	Golpes de arcos	139
3.2.9	Harmônicos	140
3.2.10	Paralelismo	140
3.3	Idiomatismo indireto	141
3.3.1	Simetrias	142

3.3.2	Justaposição de quartas	145
3.4	Divises	146
3.4.1	Temáticos	146
3.4.2	Ostinatos	148
3.4.3	Espacialização do naipe	149
3.4.4	<i>Glissando</i>	150
3.4.5	Vozes independentes	151
4	CONCLUSÃO	152
	REFERÊNCIAS	155
	ANEXO 1	166
	ANEXO 2	168
	ANEXO 3	171
	ANEXO 4	173

INTRODUÇÃO

A preparação do contrabaixista brasileiro para a atuação profissional em orquestra é, em geral, feita com material didático europeu e norte-americano. Tais métodos ancoram o performer em obras do chamado grande repertório da música universal de concerto (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Strauss e outros), sem, entretanto, contemplar a música orquestral brasileira, ainda pouco difundida no exterior e mesmo no País. Embora sua produção seja aqui manifesta desde o século 18, é patente a escassez de edições que contemplem excertos dessas partituras. Tal evidência em parte se justifica no fato de o repertório orquestral brasileiro ter em grande medida equivalências notáveis com técnicas universais de execução, técnicas essas com as quais o contrabaixista é mais familiarizado pelos moldes mesmos da formação tradicional oferecida. Ocorre que a produção orquestral de Villa-Lobos, em particular, apresenta especificidades idiomáticas relevantes e únicas no âmbito da escrita mundial para o contrabaixo. Foco desta pesquisa, tais especificidades são aqui apontadas, contextualizadas e discutidas, visando à facilitação, a longo termo, de sua edição em forma de excertos a serem somados ao material pré-existente disponível para o completo estudo do contrabaixista no Brasil e quiçá em outros países.

Villa-Lobos inovou a linguagem de todos os instrumentos, e com o contrabaixo não foi diferente, ampliando sua tessitura e mesmo expandindo seu idiomatismo com uma escrita sem precedentes dentro da música brasileira. Ainda pouco discutida é a exploração dos novos recursos técnicos que o compositor desenvolveu para o contrabaixo, como as vozes independentes, muitas vezes em *divisi*, os pedais e as rítmicas advindas de influência da música urbana, com suas decorrentes dificuldades nos golpes de arco ou nas sequências que exigem dedilhados que extrapolam padrões conhecidos. Na ausência de um material didático que contemple esse repertório, tais complexidades acabam por escapar aos compêndios de excertos orquestrais disponíveis, o que, em decorrência, apenas a reforçar a falta de familiaridade com a música orquestral de Villa-Lobos entre os instrumentistas.

Assim, o objetivo geral da pesquisa é fazer face a esse quadro, de forma a oferecer subsídio a uma posterior publicação de excertos das obras orquestrais de Villa-Lobos, inserindo-os em contextos histórico e pedagógico e oferecendo uma seleção de passagens relevantes para o estudo técnico-musical do instrumento. Quer-se, com isso, organizar de forma fundada e sistemática um material que possa vir a servir como referência futura para performers, professores e estudantes de contrabaixo.

A metodologia de pesquisa adotada abarca ampla revisão da literatura universal, contextualização e análise das influências locais e estrangeiras na escrita de Villa-Lobos para o contrabaixo, com identificação dos idiomatismos musicais no seu repertório orquestral e apresentação e discussão dos critérios para a seleção dos excertos.

A tese se desenvolve substancialmente em três capítulos:

Capítulo1: Revisão da literatura especializada sobre trabalhos que discutem a importância do estudo de excertos orquestrais na formação do contrabaixista, em que se põem em análise o conteúdo pedagógico das técnicas de execução do contrabaixo, o desenvolvimento desses materiais de estudo e suas relações com a formação do contrabaixista. É apresentado o estado atual da questão em instituições brasileiras, fazendo-se a relação desses materiais com a formação do contrabaixista de orquestra, e por fim aponta-se a escassez desses materiais direcionados ao estudo de obras brasileiras.

Capítulo 2: Contextualização do contrabaixo orquestral de Villa-Lobos mediante um levantamento histórico do desenvolvimento musical do instrumento na cidade do Rio de Janeiro desde o início do século 19, alcançando a influência da música urbana com a qual o compositor conviveu no início do século 20. Segue-se uma introdução às obras orquestrais de Villa-Lobos que apresentam os excertos mais relevantes para o estudo do contrabaixista, tendo por foco principal suas Sinfonias, visto ser este ciclo, dentro da produção orquestral de Villa-Lobos, o menos contemplado em execuções, gravações e estudos até o momento.

Capítulo 3: Exposição e justificativa dos critérios para a seleção de excertos proposta. São apontadas recorrências idiomáticas que possibilitem uma execução mais fundamentada das linhas do contrabaixo orquestral de Villa-Lobos.

O trabalho justifica-se, primordialmente, na necessidade de mapear esses excertos de modo a propiciar ao contrabaixista que busca uma formação ampla a ciência dos aspectos práticos e teóricos da performance desse repertório ao contrabaixo. Infere-se da pesquisa que, mediante a contextualização fundamentada, o estudo aplicado e a execução pertinente de Villa-Lobos conforme seus próprios parâmetros é possível formar uma cultura de interpretação mais sólida para suas obras.

1 REVISÃO DE LITERATURA SOBRE EXCERTOS ORQUESTRAIS

Este capítulo consiste em uma revisão de literatura acerca do material pedagógico da técnica de execução do contrabaixo e suas relações com a formação do contrabaixista. Trata-se, inicialmente, de uma discussão sobre o desenvolvimento desses materiais de estudo e de como esses têm sido utilizados em construções de propostas e materiais pedagógicos. Num segundo momento, é apresentado o estado atual desse tema em instituições brasileiras, tecendo relação entre esses materiais e a formação do contrabaixista para atuação em orquestra. Discute-se, particularmente, a oferta de materiais didáticos sobre excertos orquestrais e a escassez de publicações voltadas ao estudo de obras brasileiras.

1.1 Materiais pedagógicos da técnica de execução do contrabaixo

O histórico do contrabaixo demonstra que, apesar de ter um repertório relevante a partir das formações orquestrais nas primeiras óperas barrocas com Caccini¹ e Peri², o instrumento só foi contemplado com uma organização pedagógica a partir do final do século 18 (RAY; BORÉM, 2013). Em 1781, o compositor, organista e cravista francês Michel Corrette³ (1777) escreveu aquele que é considerado o primeiro livro de estudo para o contrabaixo – *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3 à 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée*⁴. Na bibliografia atual, coube ao contrabaixista e pedagogo da performance Jeff Bradetich⁵ (2009) escrever um dos métodos mais recentes para o instrumento – *Double Bass Ultimate Challenge*⁶. De Corrette a Bradetich, muito se discorreu sobre a técnica para contrabaixo com propostas as mais diversas.

Parte dessa trajetória pode ser constatada na abordagem de aspectos técnicos. Dentro desse vasto escopo, interessa para esta pesquisa a escolha da

¹ Giulio Caccini (1551-1618), compositor, professor, cantor, *luthier* e escritor italiano. Foi um dos fundadores do gênero operístico.

² Jacopo Peri (1561-1633), compositor e cantor italiano. Recebeu o epíteto de 'o inventor da ópera'.

³ Michel Corrette (1707-1795), organista, compositor e teórico da música francês.

⁴ *Métodos para aprender a tocar o contrabaixo de 3, 4 e 5 cordas, a viola contralto e a viola de Orfeu.*

⁵ Jeffrey David Bradetich (1957-), contrabaixista norte-americano e professor da University of North Texas College of Music.

⁶ *O desafio extremo do contrabaixo.*

digitação nas regiões grave e média do instrumento, para as quais foi escrita quase a totalidade do repertório orquestral.

A nomenclatura adotada mundialmente para os dedos da mão esquerda (que faz a digitação no braço do instrumento) considera o número ‘1’ para o dedo indicador, o ‘2’ para o dedo médio, o ‘3’ para o dedo anular e o ‘4’ para o dedo mínimo. Observa-se, para a digitação de semitons, o uso dos dedos 1-2-3-4 por Corrette, Bradetich e Eugene Levinson⁷ (2002); 1-2-4, organizado por Wenzel Hause⁸ em Praga e popularizado por Franz Simandl⁹ (1874 apud International Music Company, 1948); 1-3-4, implantado na Itália por Isaias Billé¹⁰ (1922) e 1-4 proposto por Lino José Nunes¹¹ no Brasil na primeira metade do século 19 (BORÉM; CARDOSO, 2012).

Lino José Nunes, músico da Capela Imperial no Rio de Janeiro, propõe em seu *Méthodo Prático ou Estudos Complettos para o Contrabaxo* [sic], escrito em 1838 e hoje considerado o segundo método de contrabaixo do mundo escrito por um contrabaixista (BORÉM et al., 2015), um sistema de digitação 1-4 (BORÉM; CARDOSO, 2012). Este sistema (figura 1) é descrito por Billé como o sistema ‘antigo’ italiano (BILLÉ, 1928, p. 142), o que leva a crer que Lino tenha aprendido essa digitação com músicos da Capela Real de D. João VI que chegaram ao Rio de Janeiro em 1809 (CARDOSO, 2005, p. 56-172). Esse sistema, apesar de ultrapassado por acarretar muitas mudanças de posição para a mão esquerda, deve ser considerado para a performance de música historicamente informada (HIP), pois gera articulações características que contribuem para a interpretação.

⁷ Eugene Levinson, natural da Ucrânia, foi primeiro contrabaixista da Filarmônica de Nova York e ensina na Juilliard School. Publicou o livro *The School of Agility* (A técnica da agilidade), método para o aperfeiçoamento do dedilhado.

⁸ Wenzel Hause (1775-1847) foi primeiro contrabaixista do Teatro Nacional da Boêmia e professor no Conservatório de Praga. É considerado o pai da pedagogia moderna do contrabaixo.

⁹ Franz Simandl (1840-1912), contrabaixista e pedagogo tcheco, autor do *Novo Método para o Contrabaixo*, obra de referência para a técnica do instrumento e a posição da mão.

¹⁰ Isaias Billé (1874-1961), contrabaixista e professor italiano, publicou vários métodos para o instrumento, incluindo excertos orquestrais e solos.

¹¹ Lino José Nunes, contrabaixista, publicou em 1838 o *Methodo Prático ou Estudos Complettos para o Contrabaxo* [sic], o primeiro livro dedicado ao instrumento no Brasil.

Figura 1 – digitação 1-4



N.B: Sistema antigo italiano (SCALZO, 2012, p.74)

Billé utiliza o sistema de digitação italiana 1-3-4 (figura 2) que foi proposto por Bonifazio Asioli¹² (ASIOLI, 1820 apud PLANYAVSKY, 1984, p. 714) e propagado por Carlo Montanari¹³ (MONTANARI, 1850 apud BILLÉ, 1928, p. 142). Em seu livro *Gli Strumenti ad Arco e I Loro Cultori*, Billé justifica sua técnica colocando-a como uma evolução natural da técnica 'antiga' italiana, em que tanto o meio tom quanto o tom inteiro eram feitos por 1-4. No seu entender a maneira mais anatômica para a mão é usar o dedo anular (3) para o semitom e abrir o dedo mínimo para alcançar o tom inteiro (1928, p. 143). A crítica a esse sistema, por alguns, advém da suposta sobrecarga infligida ao dedo mínimo, que é forçado a digitar sem o apoio do anular.

¹² Bonifazio Asioli (1769-1832), violinista e compositor italiano, autor de tratados de teoria musical e contraponto e manuais didáticos, incluindo sobre digitação ao contrabaixo.

¹³ Carlo Montanari (1809-1898), contrabaixista italiano e professor. Escreveu o *Metodo e studi di perfezionamento per contrabbasso a tre corde* ("Método e estudos de aperfeiçoamento para o contrabaixo de três cordas").

Figura 2 – digitação italiana 1-3-4.



(BILLÉ, 1928, p. 70)

Franz Simandl publicou pela primeira vez em 1874 um método consolidado na digitação 1-2-4 (PLANYAVSKY, 1984, p. 718). Essa prática (figura 3), que faz com que os semitons fiquem entre os dedos 1-2 e entre o 2-4, representa um ponto muito importante na didática do contrabaixo e é adotada até hoje. A eficiência da técnica, porém, também recebe alguma crítica pelo suposto 'engessamento' que imprime à mão esquerda, que tende a ficar muito estática, levando com isso a uma resposta mais lenta por partitura do contrabaixista.

Figura 3 – digitação 1-2-4



(STREICHER, 1977, p. 23)

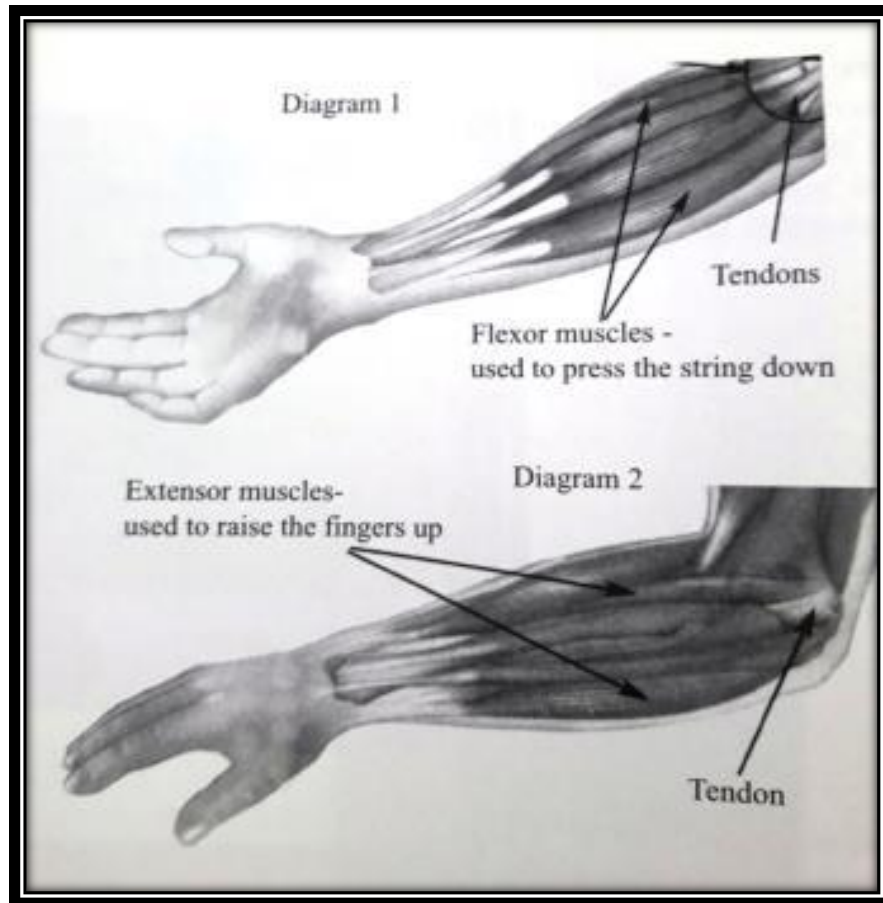
Bradetich e outros contrabaixistas pedagogos, como Levinson, realizam, cada um à sua maneira, uma proposta de digitação utilizando os dedos 1, 2, 3 e 4. Bradetich (2009, p. 39-42) argumenta que tanto a digitação 1-2-4 quanto a 1-3-4 acabam por conferir à mão esquerda uma forma tensa, em prejuízo da velocidade e da afinação em determinadas passagens. Sua maneira de tocar procura tornar a mão o menos tensa possível.

Levinson (2002, p. viii) relata que sempre foi instado por vários de seus alunos a escrever um livro em que demonstrasse sua maneira de tocar. Em resposta a essa demanda, o autor organiza um compêndio com doze escalas maiores, doze escalas menores harmônicas, doze melódicas e doze naturais trabalhadas com ampla gama de digitações, de forma a aumentar a agilidade da mão esquerda e criar transições mais suaves entre uma posição a outra.

Nesse método, os arpejos são colocados no fim das escalas em uma sequência de menor do tom principal, tom principal, relativo do tom principal, subdominante do tom principal, subdominante menor do tom principal, sétima diminuta do tom principal e tom principal com sétima. Na tonalidade de C (dó maior), por exemplo, a sequência corresponde a: Cm (dó menor), C (dó maior), Am (lá menor), F (fá maior), Fm (fá menor), C^o (dó diminuto), C7 (dó maior com sétima menor). Os arpejos seguem um padrão de digitação com poucas variações. Todo esse material deve ser trabalhado pelo contrabaixista em uma sequência de arcadas previstas logo ao início do livro.

Propostas atuais, como as de Bradetich e Levinson, estão embasadas em estudos anatômicos da mão esquerda (figura 4), com vistas ao aperfeiçoamento e à maior flexibilidade dos movimentos, no que contribuem, conseqüentemente, para a afinação e a agilidade na execução.

Figura 4 – músculos e tendões utilizados para impulsionar os dedos nas cordas



(BRADETICH, 2009, p. 42)

Se por um lado ainda hoje coexistem diferentes abordagens técnicas na forma de tocar o contrabaixo, visto que o instrumento está em constante desenvolvimento e aperfeiçoamento, por outro há um elemento comum à toda pedagogia aplicada: o estudo do repertório orquestral. A importância e variedade de funções conferidas ao contrabaixo em obras orquestrais desde o período barroco, com compositores os mais variados escrevendo linhas cada vez mais complexas, atestam o repertório orquestral como essencial aos instrumentistas que visam ampliar seus conhecimentos. É certo que seu uso primordial tem sido voltado a habilitar o músico para tocar em orquestras, mas quando abordado sob outra perspectiva e com propósitos diversos torna-se um rico material de trabalho. Do baixo contínuo do século 18 até os solos e técnicas estendidas da música dos séculos 20 e 21, há um longo caminho de aprendizado técnico-musical a ser percorrido pelo contrabaixista.

Ao longo dos anos surgiram trabalhos específicos para o aprimoramento da técnica de execução das passagens orquestrais mais elaboradas do instrumento. Essas passagens, doravante chamadas excertos orquestrais, são de suma importância para a formação do contrabaixista. A aparição do gênero está ligada ao surgimento dos tutoriais para contrabaixo. Corrette já utilizava excertos de Corelli, Vivaldi e Geminiani para desenvolver seus estudos (PLANYAVSKY, 1984, p. 243).

O primeiro trabalho nessa área que pode ser considerado um compêndio de excertos orquestrais para contrabaixo foi organizado em 1866 por August Müller¹⁴ e C.G. Wolff (PLANYAVSKY, p. 532). Müller, contrabaixista e pedagogo que escreveu para o *Neue Zeitschrift für Musik* entre 1848-51 uma série de artigos fundamentais para a compreensão do contrabaixo na metade do século 19 (NACHTERGAELE, 2015), e Wolff, contrabaixista e pedagogo que publicou uma série de transcrições para contrabaixo (OPAC SBN¹⁵, 2017), criaram um modelo de publicação de excertos orquestrais com inclusão de dedilhados e arcadas que viria a ser adotado como padrão, sendo posteriormente seguido por outras publicações similares, como os métodos de contrabaixo do final do século 19, que começam a oferecer seções dedicadas exclusivamente ao estudo de excertos orquestrais proeminentes. A partir desses trabalhos primordiais, a tradição do estudo de excertos orquestrais passa a integrar os currículos de contrabaixo e o número de publicações cresce, atingindo atualmente a marca de duzentos e quarenta e nove títulos (WORLDCAT¹⁶, 2017).

Entre os métodos mais utilizados no Brasil (NEGREIROS, 2003), estão os cadernos de excertos organizados por Fred Zimmerman (1966) e Oscar Zimmerman (1970-76), os quais contêm as principais obras da literatura orquestral em partituras de contrabaixo completas e em excertos. As obras escolhidas por estes autores são apresentadas com sugestões de dedilhados e arcada, constituindo-se assim em material de base pertinente à formação técnico-musical do contrabaixista. As obras incluem compositores desde o Barroco ao século 20, de J. S. Bach a R. Strauss, passando por W. A. Mozart, L. v. Beethoven, R. Wagner e G. Mahler, entre outros. Autores como Oswald Schwabe e Alwin Starke (1955) e Eduard Madensky (1948)

¹⁴ August Müller (1808-1867), contrabaixista e fagotista alemão conhecido como “Bassmüller de Darmstadt”, inventou o “arco pesado”. Foi coeditor de uma coleção de excertos orquestrais.

¹⁵ OPAC SBN: *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale delle Biblioteche Italiane* (Catálogo do Serviço Nacional das Bibliotecas Italianas).

¹⁶ Catálogo mundial de coleções bibliotecárias provido pela *Online Computer Library Center* (OCLC).

também publicaram excertos orquestrais seguindo o modelo proposto por Zimmerman (1970-1976). Já Henry Portnoi (1978) e Warren Benfield e J. Seay Dean Jr. (1973) propuseram um modelo em que são discutidos aspectos musicais como articulações, agógicas e direções de frases para execução de excertos orquestrais.

O contrabaixista inglês Eugene Cruft¹⁷ (1966) organizou um método de aprendizado do instrumento elaborado exclusivamente com excertos orquestrais. Sua didática compreende o estudo das notas de uma posição da mão esquerda no instrumento e sua imediata aplicação em excertos orquestrais. Encontramos em seu método os principais excertos para o instrumento em obras que vão desde J. S. Bach a B. Britten. Destaca-se a grande utilização de excertos de obras de compositores ingleses como E. Elgar, W. Walton, R. Vaughan Williams e G. Holst.

Desenvolvido sobre ampla literatura orquestral, *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*¹⁸, do contrabaixista e professor austríaco Ludwig Streicher¹⁹ (1977), é um método para contrabaixo dividido em cinco volumes. O autor se valeu de sua experiência de trinta e cinco anos como primeiro contrabaixista da Filarmônica de Viena para escolher excertos orquestrais de destaque na literatura orquestral e operística do instrumento, com os quais construiu estudos técnicos específicos para cada dificuldade. Streicher usou de muitos exemplos da música de câmara e solista para ilustrar seu *Musizieren*, livro em que revela como pensa e toca o contrabaixo.

Klauss Stoll²⁰ (2008), contrabaixista alemão, enfatiza em seu vídeo *Unterricht und Spielt, Bogentechnik und Stile, Probenspielrepertoire und Soli, Solo*²¹ a prevalência dos estudos de excertos orquestrais sobre as demais disciplinas do contrabaixo. Stoll demonstra que, a partir de excertos orquestrais, podem ser criados estudos técnicos mais eficazes do ponto de vista musical do que estudos específicos consagrados na pedagogia do instrumento.

¹⁷ Eugene John Cruft (1887-1976), contrabaixista inglês, foi professor no Royal College of Music. Publicou *The Eugene Cruft School of Double-Bass Playing* (A escola Eugene Cruft de tocar contrabaixo).

¹⁸ *A minha maneira de tocar contrabaixo.*

¹⁹ Ludwig Streicher (1920-2003) contrabaixista e membro honorário da Filarmônica de Viena.

²⁰ Klauss Stoll (1943-), solista e primeiro contrabaixista da Filarmônica de Berlim.

²¹ *Ensino e prática, técnica de arco e estilo, repertório de audição e solos, solo.*

Frederick Zimmermann²² (1966) propõe um estudo de técnica pura, desarticulado com expressão, em que se pratica apenas o movimento, a articulação, que o braço direito faz para tocar determinadas passagens. O autor seleciona diversos trechos de orquestras e do repertório solo de contrabaixo, e trabalha especificamente com a divisão do arco e a movimentação do braço em intervalos de quintas justas. A mesma técnica pode também ser praticada em cordas soltas, o que exigirá um controle ainda maior do arco já que as vibrações serão maiores.

Ressalte-se ainda a importância de publicações especializadas, como a *Bass World*, referência mundial sobre repertório contrabaixístico. Esta revista, fórum de comunicação entre contrabaixistas de todo o mundo, conta com cerca de três mil membros em mais de quarenta países e é editada pela Sociedade Internacional dos Contrabaixistas (ISB). Nela há uma seção intitulada *Different Strokes* (Diferentes golpes), na qual são discutidas, por meio de uma ampla variedade de estilos musicais, diferentes maneiras de execução de excertos orquestrais relevantes.

Vale observar que, ao estudar e tocar obras orquestrais, o contrabaixista toma contato com a música dos mais diversos compositores e se depara, assim, com um vasto material para o seu desenvolvimento. Cada uma dessas obras traz em seu bojo uma complexidade técnica própria, o que implica uma modalidade específica de estudo, razão pela qual acabaram por surgir publicações de cadernos de excertos e até de partituras orquestrais completas.

Aspectos prévios ao ato propriamente musical de tocar, como a velocidade dos dedos, as técnicas de arco, as mudanças de posição e outros, devem constituir estudo conjunto com a expressão, capacitando o músico para a interpretação que a obra exige. O estudo de obras orquestrais constitui aspecto fundamental na formação do contrabaixista e tornou-se matéria obrigatória na maioria dos planos curriculares de estudo do instrumento na Europa e Estados Unidos. No Brasil tem havido cada vez mais inclusões formais de estudos orquestrais nos planos de ensino, seja no âmbito universitário ou livre.

²² Frederick Zimmermann (1906-1967), contrabaixista norte-americano da Filarmônica de Nova York e notabilizado como professor na Juilliard School, Mannes College of Music, Manhattan School of Music e nas universidades de Columbia e Nova York. É considerado “o pai do ensino do contrabaixo nos Estados Unidos”.

1.2 Excertos orquestrais na formação do contrabaixista brasileiro

No Brasil é crescente a demanda de instrumentistas por estudo de excertos orquestrais (FERREIRA, 2016, p. 115), modelo que tem sido incorporado nas mais variadas instituições, como universidades, cursos livres, programas de inclusão social, associações e orquestras de formação. A atenção a esse material de estudo tem sido observada tanto na iniciação ao instrumento quanto na preparação de jovens para concursos em orquestras profissionais e, dada sua complexidade técnico-musical, tem produzido melhora significativa na preparação dos alunos. Tal progresso pode ser constatado na qualidade da performance coletiva desses grupos orquestrais e também no alto grau de aprovação que músicos egressos desses programas têm obtido em orquestras profissionais e em renomadas instituições de ensino no Brasil e no exterior. Em paralelo, sobretudo no meio acadêmico, é crescente o número de publicações dedicadas a aspectos relacionados à performance no contrabaixo. Essas publicações constituem literatura básica essencial para o fundamento de decisões técnicas e musicais.

Algumas iniciativas voltadas para a prática orquestral têm proporcionado tanto desenvolvimento técnico quanto oportunidade de profissionalização para estudantes no campo da música. Um dos projetos mais exemplares na área, o liderado pelo Instituto Baccarelli, organização social sem fins lucrativos, em curso desde 1996 na comunidade de Heliópolis em São Paulo, hoje comporta diversas orquestras nas mais diferentes faixas etárias: a infantil, a infanto-juvenil, a juvenil e a já consolidada Sinfônica Heliópolis. Seu plano de curso do contrabaixo, com duração de onze anos, visa capacitar o aluno a ter autonomia musical compatível com o repertório que cada orquestra executa. Importante ressaltar que, além das aulas semanais individuais, os alunos também realizam ensaios de naipe em que se enfatiza o trabalho técnico específico, como arcadas e dedilhados, a fim de que os alunos cheguem preparados aos ensaios e possam corresponder às exigências musicais de cada partitura (INSTITUTO BACCARELLI, 2016).

Criado em 2007, o projeto social Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA) tem por objetivo alcançar a integração comunitária por meio da prática coletiva e de excelência da música. No Brasil, é a primeira iniciativa

governamental inspirada no aclamado “El Sistema”, programa venezuelano criado em 1975, no qual o músico aprende a tocar o instrumento praticando dentro da orquestra e replica este seu saber aos mais iniciantes. O projeto brasileiro beneficia mais de 4.600 crianças, adolescentes e jovens em seus Núcleos de Prática Orquestral e Coral e por meio de ações de extensão, como a Rede de Projetos Orquestrais da Bahia e o Projeto nos Bairros (NEOJIBA, 2016).

Mantido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão, para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos. Marca diferencial desse projeto, ao longo de seus vinte e um anos de atuação, é o desenvolvimento de livros didáticos tanto para os educadores quanto para os alunos, somados à contínua capacitação de seus quadros. Atualmente, mais de 50 mil alunos são atendidos por ano, em 410 polos de ensino distribuídos por todo o Estado de São Paulo (PROJETO GURI, 2016).

A Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP Tom Jobim) tem entre seus cursos livres o de repertório orquestral para contrabaixo, em que são trabalhados estilo, articulação e afinação em prática de conjunto com os excertos mais solicitados em audições de orquestras (EMESP, 2017).

A Academia de Música da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF, 2017), criada em 2006, veio a suprir uma lacuna existente no meio sinfônico brasileiro. Com educação teórica, instrumental e artística em nível de especialização, os alunos são acompanhados de perto por músicos da OSESF e têm a possibilidade de assistir a todos os ensaios e apresentações, vivenciando e participando do dia a dia de uma orquestra profissional. Esses bolsistas são também solicitados a tocar na orquestra em programas selecionados por seus professores. Os excertos mais trabalhados são os mesmos exigidos para se ingressar na OSESF e os alunos passam por audições simuladas para se habituarem a enfrentar a dificuldade dos concursos.

O curso de bacharelado em música com habilitação em contrabaixo do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (IA-UNESP) prevê em programa curricular o preparo do repertório orquestral. Este se dá

desde o ingresso do aluno no primeiro ano, totalizando noventa e seis obras preparadas a uma média de vinte e quatro ao ano. São abordados os excertos mais significativos para o instrumento dos seguintes compositores: Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Weber, Rossini, Brahms, Tchaikovsky, Verdi, R. Strauss, Mussourgsky/Ravel, Mahler, Prokofiev, Villa-Lobos, Britten, Ginastera, Shostakovitch e Stravinsky.

A Orquestra Experimental de Repertório (OER), criada em 1990 a partir da Orquestra Jovem Municipal de São Paulo, tem papel fundamental no projeto de integração que nasce na Escola Municipal de Música de São Paulo e passa pelas orquestras Infanto-Juvenil e Jovem Municipal de São Paulo. Seu objetivo é preparar músicos de excelência para as grandes orquestras profissionais. Para fins de aperfeiçoamento contínuo, foi elaborado e adotado um caderno de excertos obrigatório, cuja prática visa preparar caminho para os testes de orquestra profissional. O caderno é aplicado nas reavaliações anuais dos alunos desde o primeiro ano de ingresso na orquestra, a cada vez com sete excertos predeterminados, dos quais cinco devem ser selecionados e tocados de memória. Em caso de aplicação de novas avaliações, excertos extras são exigidos. Os excertos são divididos por grau de dificuldade crescente de forma a estimular a evolução técnica e musical do aluno (OER, 2017).

O projeto Música nas Escolas, desenvolvido pela prefeitura de Barra Mansa (RJ), transformou as instituições públicas de ensino fundamental em sub-sedes dedicadas ao aprendizado musical. Voltadas para crianças e adolescentes, as aulas de música cumprem um papel educativo e social. As sessões de prática instrumental são realizadas nos diversos polos espalhados pelas escolas da cidade, possibilitando ao aluno o acesso a todos os tipos de instrumento que compõem as bandas e orquestras do projeto. Divididos por ‘famílias instrumentais’ – cordas, madeiras, metais e percussão para aulas individuais –, a ação é complementado com experiências em grupo e prática coletiva. Dentre seus corpos estáveis mais significativos estão a Orquestra Sinfônica, Orquestra Infanto-Juvenil, Banda Sinfônica, Banda Sinfônica Infanto-Juvenil e Orquestra de Metais (OSBM, 2017).

Iniciativas como as citadas podem resultar em uma cultura na qual o estudo de excertos orquestrais seja incorporado ao cotidiano do contrabaixista, o que é

amplamente benéfico em todos os sentidos. Sabe-se, porém, que esses estudos têm contemplado majoritariamente o repertório voltado para audições em orquestras. Um cruzamento de dados feito com seis sites²³ que divulgam audições para vagas em orquestra nos cinco continentes mostrou os seguintes compositores como recorrentes: Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Brahms, Tchaikovsky, Verdi, Strauss, Mussourgsky/Ravel, Mahler, Prokofiev, Britten, Ginastera, Shostakovitch e Stravinsky. O estudo do instrumento que não contempla tais partituras orquestrais pode resultar em grande disparidade de qualidade na execução entre uma obra solo e um excerto orquestral. Tal disparidade já foi apontada pelo maestro Fábio Mechetti, regente titular e diretor artístico da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG): “No Brasil o número de músicos que toca o repertório solo de maneira aceitável, ou até brilhante, e depois apresenta dificuldades básicas nos excertos, é, infelizmente, grande” (CECONNELLO, 2013). Excertos também cumprem a finalidade de fazer o contrabaixista tomar contato com a música dos grandes mestres e com isso desenvolver habilidades técnico-musicais para uma executar um amplo repertório. Sob essa perspectiva, o repertório orquestral passa a ter características próprias decisivas na formação dos músicos.

Por outro lado, sabe-se que o material didático utilizado não contempla a produção orquestral brasileira. Não há até o momento nenhum registro de uma compilação para contrabaixo de excertos orquestrais de obras brasileiras. Esse fato cria um quadro de dificuldades de interpretação de suas especificidades, uma vez que a referência passa a ser exclusivamente o repertório internacional. Trabalhos recentes dos flautistas e pesquisadores Mauricio Freire Garcia e Júlia Donley Mesquita Gonzales apontam para dificuldades similares no ensino da flauta e do *piccolo*. Garcia demonstra, com base em entrevistas com profissionais e da análise de métodos e coletâneas de trechos orquestrais, haver predominância de certo “eurocentrismo” na formação de flautistas de orquestra no Brasil. Segundo o autor, apesar do crescimento da música de Villa-Lobos na programação de concertos e

²³ <<http://www.auditioncafe.org/bass/?locale=en>>
 <<http://www.orchestraplayers.com/category/musician-jobs/double-bass-jobs/>>
 <<https://www.musicalchairs.info/double-bass/jobs>>
 <<http://www.dbstrings.com/en/auditions.php?instr=cb>>
 <<https://theviolinchannel.com/category/violin-channel-auditions-jobs/double-bass-auditions/>>
 <<http://sadorostlund.com/orchestral-audition-lists/>>

gravações nos últimos cinco anos – o que demonstra a relevância e importância desse repertório na vida profissional do flautista de orquestra brasileiro –, persiste a “ausência de excertos de obras de Villa-Lobos em mais de 50 volumes de coletâneas avaliados” (GARCIA, 2012). Mesma ausência de repertório brasileiro é apontada por Gonzales nas grades curriculares atuais comuns à maior parte das instituições responsáveis pela formação de músicos no país. Segundo a autora, “temos indícios de que o ensino da performance musical no Brasil está limitado, já que negligencia o estudo deste gênero. Em atuação profissional, os músicos poderão estar despreparados para executar obras nacionais” (GONZALES, 2015).

Corroboram esse quadro a baixa qualidade gráfica e a necessidade de revisões das partituras do repertório disponível. Pesquisa realizada por Armando Chaves Corrêa (2002, p. 34) com instrumentistas de cordas de orquestras sinfônicas brasileiras apontou que 57% dos entrevistados têm resistência ao repertório orquestral brasileiro devido à precariedade dessas condições.

Com o intuito de recuperar e preservar esse acervo de obras, a Academia Brasileira de Música²⁴ (ABM) e o Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho (CDM) da OSESP têm realizado revisões e novas edições da música orquestral brasileira e em especial aquela de Villa-Lobos, o que tem colaborado qualitativamente para as performances e gravações de sua música. Sabe-se que Villa-Lobos não tinha por hábito revisar suas composições (DUARTE, 2009, p. 35), o que, somado a erros de cópia recorrentes, faz com que grande parte do material orquestral disponível apresente incontáveis erros de grafia e de notação, o que leva a dúvidas de execução e interpretação. A editora francesa Max Eschig, detentora dos direitos da maior parte da produção de Villa-Lobos, nunca se ocupou de revisar as obras. Resulta daí que cada execução de sua música orquestral incorre em desnecessária perda de tempo com correções – ou toca-se e grava-se com erros.

“Villa-Lobos Digital”, nome do projeto da ABM liderado pelo maestro Roberto Duarte, realizou até o momento a revisão de vinte e uma obras orquestrais do compositor (ABM, 2017). Em paralelo, o CDM da OSESP, liderado por Antonio Carlos Neves Pinto e em colaboração com o maestro Isaac Karabtchevsky, deu

²⁴ O conselho editorial da ABM é liderado pelo maestro Roberto Duarte e conta com a supervisão dos conselheiros Henrique Morelenbaum e Lutero Rodrigues, maestros, e Ricardo Tacuchian, compositor.

início a um importante projeto de revisão musicológica e edição da integral sinfônica de Villa-Lobos. Em parceria com a gravadora Naxos, suas onze sinfonias documentadas²⁵ estão em processo de gravação e lançamento comercial num empreendimento de alcance mundial, proporcionando à comunidade musical internacional a possibilidade de conhecê-la melhor e de executá-la sobre bases mais sólidas e seguras (OSESP2, 2017).

Ao lado do incremento documental das edições, verifica-se também um aumento do número de execuções orquestrais do repertório brasileiro. No Brasil a OSESP e a OFMG, apenas para citar duas das principais orquestras do país, têm regularmente programado a música de Villa-Lobos. Em 2016 a OSESP tocou as seguintes obras: Sinfonia nº 9; Sinfonia nº 11; Valsa da Dor e Alma Brasileira²⁶; Bachianas Brasileiras nº 4: Prelúdio; Sinfonia nº 1 – O Imprevisto; Choros nº 10 – Rasga o Coração; Sinfonia nº 2 – Ascensão (OSESP3, 2017). A OFMG por sua vez apresentou: Choros nº 8; Bachianas Brasileiras nº 4; Alvorada na Floresta Tropical; e Bachianas Brasileiras nº 9 (OFGM, 2017).

Também internacionalmente a música de Villa-Lobos tem despertado maior interesse. Uma rápida consulta às temporadas artísticas de orquestras de várias partes do mundo demonstra que o compositor vem sendo sistematicamente programado²⁷. A violoncelista e pesquisadora Adriana Holtz (2016) afirma em seu trabalho de mestrado que a partitura de clarone da Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos fora à época solicitada ao Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho (OSESP) para uma prova de orquestra no Japão, o que talvez também seja um indicativo do cenário musical internacional em direção a uma maior valorização da música brasileira de concerto. Em sua compilação, que parece ser o primeiro trabalho de excertos orquestrais de música brasileira para cordas, Holtz apresenta 42 excertos, divididos em três blocos. A primeira parte, e a de maior extensão do trabalho, com 38 excertos para *tutti* de violoncelo, contém um pequeno histórico de cada obra, além de sugestões de arcadas e dedilhados propostos pela autora. A segunda parte é dedicada a quatro solos para 1º violoncelo sob o ponto de vista de três violoncelistas e professores: Alceu Reis, Hugo Pilger e Robert Suetholz. E a

²⁵ Villa-Lobos compôs um total de 12 sinfonias, mas a partitura de nº 5, intitulada *A Paz*, jamais foi localizada.

²⁶ Duas peças para piano com arranjo orquestral do compositor holandês Richard Rijnvos.

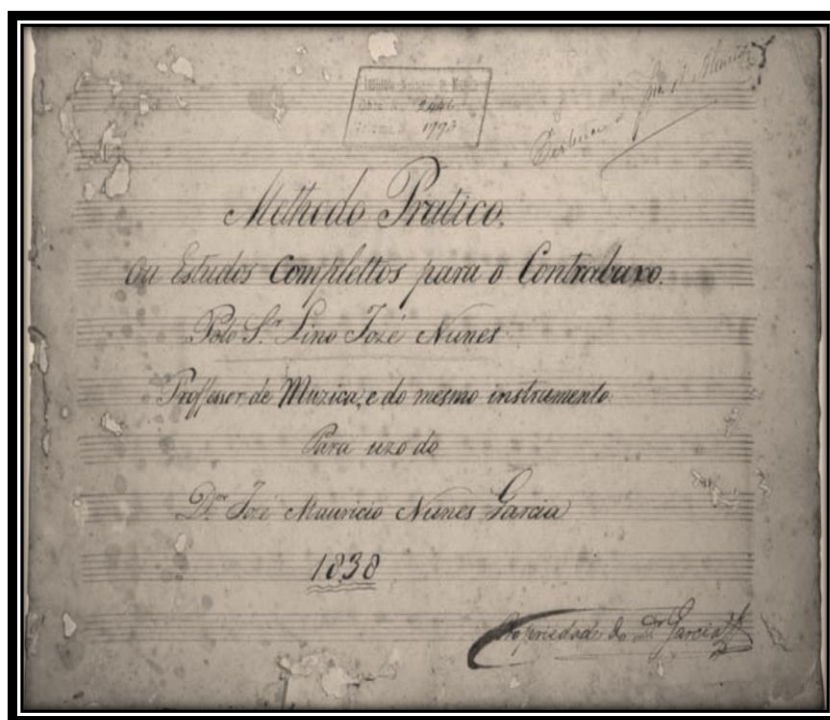
²⁷ Fonte: The Villa-Lobos Magazine (2017).

terceira parte, a final, contempla uma seleção de 25 excertos para provas orquestrais, escolhidos dentre a totalidade da compilação (HOLTZ, 2016).

Pesquisas brasileiras sobre performance musical e sua pedagogia em geral e mais especificamente para o contrabaixo, têm sido realizadas e discutidas por contrabaixistas pesquisadores. Muitas dessas investigações versam sobre problemas de realização e práticas de performance do contrabaixo no repertório orquestral. Outras, apesar de não discorrerem diretamente sobre o tema, trazem contribuições importantes à área.

Pioneiro no campo da pedagogia do contrabaixo, no caso aliada à composição, o compositor e contrabaixista Lino José Nunes escreveu um método que pode ser considerado o primeiro trabalho realizado no País para suprir a carência da produção orquestral brasileira na formação do contrabaixista (figura 5): o *Methodo Prático ou Estudos Completetos para o Contrabaxo* [sic], de 1838.

Figura 5 – Frontispício do método para contrabaixo de Lino José Nunes



(Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da UFRJ)

Destinado ao contrabaixo de três cordas com afinação em quartas (Lá-Ré-Sol), o livro está dividido em duas partes. Não há nenhum texto introdutório ou parte teórica e explicativa sobre a postura no instrumento, empunhadura do arco ou posicionamento das mãos (CARDOSO, 2011). A parte final do livro é composta por sete lições, seis completas e a sétima inconclusa, em que fica evidente a influência de compositores como J.S. Bach e Padre José Maurício Nunes Garcia (BORÉM; CARDOSO, 2012). A relevância desse método é engrandecida com os sinais de brasilidade constatados na escrita de Nunes, como o sotaque da tradição de modinhas do Brasil do século 19 e séries de síncopas, como nos lundus.

A análise do *Methodo pratico, ou estudos complettos para o contrabaxo* de Lino José Nunes revela [...] aspectos importantes da práticas composicional (compositores brasileiros escrevendo para alunos brasileiros; esquema harmônico das peças segundo o ciclo das quintas; influência de Bach e do Padre José Maurício Nunes Garcia; recorrência sistemática da sincopa como motivo; utilização de termos em português para indicar andamentos e expressividade na partitura) e de performance musical (utilização do contrabaixo “italiano” de apenas três cordas; dedilhados restritos aos dedos 1 e 4; a não utilização da técnica de *capo tasto*; a prática da fórmula cadencial I-IV-V em todos os tons; a prática da transposição lida) do Brasil Imperial (BORÉM; CARDOSO, 2012).

Apresentar e discutir o termo ‘*Musizieren*’ do contrabaixista Ludwig Streicher é o propósito do trabalho acadêmico ‘Falando baixo – por toda minha vida: uma trajetória com o contrabaixo na formação de multiplicadores e na carreira musical’, da contrabaixista e professora Ana Valéria Poles (2016). Este trabalho apresenta ainda um memorial da carreira da autora e gerou um produto final profissional: ‘Sistema de arcadas e golpes de arco em escalas e arpejos para contrabaixo’, que consiste em um complemento ao sistema de escalas proposto por seu professor L. Streicher (2000). Nele a autora seleciona diferentes golpes de arco de passagens da literatura orquestral, de câmara e solo do instrumento para aplicá-los diretamente às escalas, produzindo material destinado, em suas palavras, a “uma espécie de higiene musical diária” (POLES, 2016b).

A contrabaixista Mayra Stela Dunin Pedrosa (2009) defende em sua dissertação de mestrado²⁸ que, a partir das primeiras aulas do instrumento, o aluno comece a estudar páginas selecionadas da literatura orquestral. Para cada posição são sugeridos trechos diversos e significativos da literatura musical mundial, ilustrando e corroborando a sua utilização no repertório orquestral e que caminham em paralelo aos estudos escolhidos. O repertório de orquestra levantado nesta pesquisa aborda peças comumente solicitadas em audições de orquestras e, em sua maioria, representativas do cânone sinfônico europeu há muito consagrado ou mesmo institucionalizado (MASSMANN; REINKE, 1992). À medida que introduz nos estudos escolhidos as diferenças de abordagens dos métodos de contrabaixo de Simandl (1874), Billé (1922), Nanny (1920) e Petracchi (2005), a autora relaciona sua aplicabilidade ao repertório orquestral (PEDROSA, 2009).

Questões de planejamento de arco na prática orquestral, partindo da análise de aspectos básicos relacionados ao movimento do arco e seu contato com o instrumento, é a abordagem utilizada pelos pesquisadores Eliseu Ferreira e Sonia Ray (2006). Para discutir efetivamente o uso do arco e sugerir opções de arcadas, os autores consideraram direção, distribuição, velocidade, ponto de contato, peso e golpes em trechos selecionados e delimitados do repertório.

Valendo-se do emprego da contextualização histórica e da análise de exemplos, o contrabaixista, pesquisador e professor Fausto Borém (2006) aborda questões específicas quanto à realização de *pizzicati*, produção de harmônicos e *vibrati*, além de referências aos gêneros da música popular na literatura orquestral. O pesquisador conclui que o caminho mais criativo e produtivo verificado é o que envolve a colaboração direta entre compositores e contrabaixistas, aqueles propondo a ampliação da linguagem do instrumento e estes experimentando e validando sua adequação.

A contrabaixista, pesquisadora e professora Sônia Ray (1999, 2000) aborda o mesmo tema, agora na perspectiva das referências aos gêneros da música popular, em dois artigos sobre a influência do baião e do choro no repertório brasileiro erudito

²⁸ *Abordagem de estudos em métodos de contrabaixo com vistas à execução de obras do repertório orquestral* (Universidade Federal do Paraná, 2009).

para contrabaixo. Ray aponta que, apesar de ser constante a ocorrência de citações de baião, choro e samba no repertório brasileiro para o instrumento, pouco se tem discutido os aspectos da interpretação dessa que é uma escrita com elementos de empréstimo musical, em particular nas difíceis decisões a serem tomadas quanto a articulações específicas para a performance do repertório em questão.

Um experimento criando sinal gráfico para indicar simultaneamente a direção, região, quantidade e ponto de contato do arco foi objeto de estudo de Ray e Borém (2013)²⁹. Os pesquisadores concordam que, apesar do desenvolvimento gradual de dispositivos de notação na história das cordas orquestrais, como pode ser observado nos métodos e tutoriais relevantes desde o Barroco até o presente, alguns elementos cruciais da técnica, tais como a região do arco e o ponto de contato do arco na corda, foram negligenciados. Nenhum dos materiais encontrados na literatura integrou a representação da divisão e quantidade de arco a ser usada com a direção tradicional do arco (para cima ou para baixo) em um único símbolo.

Figura 6 – 12 símbolos que integram direção, ponto de partida e região do arco

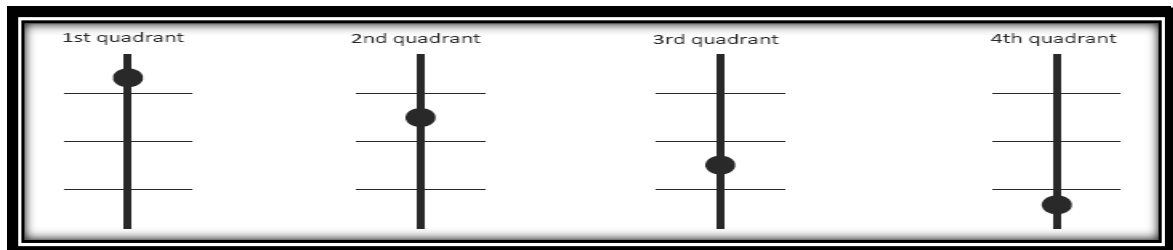
DOWN BOW SYMBOLS (direction, division and region)			UP BOW SYMBOLS (direction, division and region)		
1		down bow at the frog region	7		up bow at the tip region
2		down bow in the middle region	8		up bow in the middle region
3		down bow at the tip region	9		up bow at the frog region
4		whole down bow	10		whole up bow
5		down bow from the frog to the middle	11		up bow from the tip to the middle
6		down bow from the middle to the tip	12		up bow from the middle to the frog

(RAY; BORÉM, 2013, p. 8)

²⁹ Artigo publicado pelo periódico eletrônico ART, revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A estes símbolos são acrescentados os que determinam o ponto de contato do arco na corda. Os autores dividem em quatro quadrantes a região de ponto de contato do arco, sendo o primeiro sobre o espelho, o segundo entre o meio e o espelho, o terceiro entre o meio e o cavalete e o quarto sobre o cavalete.

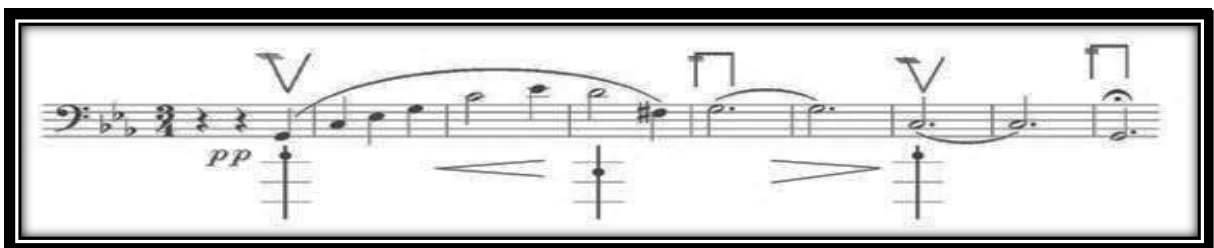
Figura 7 – A região de ponto de contato do arco



(RAY; BORÉM, 2013, p. 10)

Desta forma quando se unem estes dois símbolos, passamos a ter um sinal gráfico praticamente completo, que nos informa ponto de contato, direção, região e quantidade de arco a ser usado em cada trecho. No trecho abaixo (exemplo 1) pode-se verificar o sinal gráfico de direção, região, ponto de partida e de contato do arco.

EXEMPLO 1 – início do *Scherzo* da quinta sinfonia de Beethoven



(RAY; BORÉM, 2013, p. 12)

Em seu livro *Arcadas e golpes de arco*, a pesquisadora e violinista Mariana Salles (2004) retira exemplos da literatura violinística para propor um guia prático com a classificação e definição dos golpes de arco sistematizados por ela³⁰, incluindo os gestos mais típicos da música brasileira.

³⁰ Trabalho de dissertação de Salles.

Um estudo sobre os elementos idiomáticos explorados por Villa-Lobos nas linhas do contrabaixo orquestral de suas sinfonias, selecionados e discutidos para uso posterior e base para uma melhor preparação de músicos de orquestras profissionais no Brasil, é o proposto por este autor e Ray (2012). A análise dessas passagens demonstra que o compositor tinha conhecimento profundo o suficiente do instrumento para escrever idiomáticamente e, por vezes, mesmo incluir passagens que demandam esforço técnico do executante.

A publicação do livro *Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil*, dissertação de mestrado deste pesquisador editado pela UNESP, investiga os recursos das técnicas estendidas em cinco obras brasileiras contemporâneas para contrabaixo e vem somar-se aos referidos artigos aqui citados para tentar preencher uma evidente lacuna na literatura especializada em técnica musical no Brasil. No livro é apresentada uma visão pedagógica das chamadas técnicas estendidas (TE), discutidas e utilizadas como base para um estudo de sua aplicação no processo de preparação para a performance. Ainda é relatada a experiência de inserir as TE nos planos de ensino dos alunos de contrabaixo do Instituto Baccarelli, de São Paulo. (ROSA, 2014). O trabalho contém ainda exemplos de emprego das TE na música orquestral e procura suprir a crescente busca por conhecimento mais aprofundado por parte de estudantes e contrabaixistas profissionais brasileiros, até então supridos apenas pela literatura estrangeira.

Este cenário em expansão da pesquisa brasileira sobre contrabaixo apresenta diversas interfaces na área de práticas interpretativas, todas também inerentes à pedagogia da performance do instrumento, e demonstram sua importância para o desenvolvimento técnico e musical do contrabaixista brasileiro. Ressente-se da falta de material específico que contemple a produção orquestral brasileira, de tal forma que este também se torne, a exemplo do material estrangeiro, uma ferramenta pedagógica a mais a ser usada na construção do desenvolvimento dos músicos. Por isso a necessidade de um trabalho de excertos destas obras que propicie ao contrabaixista que busca uma formação ampla a ciência dos aspectos práticos e teóricos da performance deste repertório ao contrabaixo.

2 O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE HEITOR VILLA-LOBOS

Neste capítulo discutem-se as influências observadas na escritura das linhas de contrabaixo de Villa-Lobos. Para tanto, faz-se de início uma contextualização da prática do contrabaixo na cidade do Rio de Janeiro, desde a chegada da Capela Real de Dom João VI em 1809 até o início da década de 1930, seguida de um relato da vivência do compositor com a música urbana, notadamente a seresta e o choro. Num segundo momento são descritos aspectos idiomáticos da escrita de Villa-Lobos para o contrabaixo. Para finalizar, obras orquestrais de Villa-Lobos selecionadas são discutidas e seus excertos destacados.

2.1 Influências na escritura das linhas de contrabaixo de Villa-Lobos

Para contextualizar a escritura das linhas de contrabaixo na música orquestral de Villa-Lobos é importante que se compreenda o ambiente musical em que o compositor foi educado e viveu, bem como as possíveis influências do entorno sobre sua obra. Supõe-se que o compositor tenha convivido com contrabaixistas proeminentes de sua época, músicos que tinham domínio técnico do instrumento. Credita-se essa habilidade inicialmente à prática do contrabaixo orquestral que, desde a transferência da corte portuguesa de D. João VI para a cidade do Rio de Janeiro, foi intensificada.

Em 1809 inicia-se a chegada de um grande número de músicos portugueses e italianos que, associados a músicos locais, viriam a compor a assim denominada Capela Real, orquestra e coro que juntos chegaram a contar com 120 intérpretes, entre instrumentistas e cantores, e que durou até a Proclamação da República, em 1889 (CARDOSO, 2005, p. 56-172). Entre esses músicos estavam contrabaixistas que contribuíram para que houvesse grande desenvolvimento da performance e pedagogia do instrumento.

O primeiro a se beneficiar da circunstância e também a dar uma grande contribuição para esse cenário foi Lino José Nunes, que viveu entre o final do século 18 e a primeira metade do século 19. Nunes ingressou na Capela Real como cantor,

mas logo adotou o contrabaixo como instrumento e passou, ao longo dos anos, a ser o contrabaixista mais reconhecido nos principais teatros e escolas de música da cidade (CARDOSO, 2011, p. 426-429). Durante esse período teve contato com a música dos compositores oficiais da Capela Real – Padre Jose Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, ambos compositores de grande exigência quanto ao domínio técnico na execução de suas obras.

Registra-se também a permanência, entre 1816 e 1821, do compositor austríaco Sigismund von Neukomm, discípulo de Haydn (compositor que escreveu importantes solos para o contrabaixo em suas sinfonias). A chegada de Neukomm favoreceu a possibilidade de registro documental das atividades musicais da Capela Real, pois o compositor escrevia para o *Allgemeine Musikalische Zeitung*, um jornal de Viena dedicado à música (FAGERLANDE, 1995, p. 13-14). Por meio de tais registros sabe-se que foram interpretadas, em ensaios e concertos, obras com trechos de dificuldades técnicas importantes para o contrabaixo, como o *Réquiem* de Mozart e *A Criação* de Haydn (AZEVEDO, 1956, p. 83).

Em seu *Curso de lições para o contrabaxo* [sic], Nunes desenvolveu seis lições que espelham com exatidão o ambiente da música orquestral de sua época: de um lado, o classicismo Vienense e, de outro lado, o italianismo operístico de Salieri, Scarlatti e Rossini (MONTEIRO, 2010, p. 95). Sua maneira de escrever para o contrabaixo é tecnicamente semelhante à que se praticava no repertório orquestral europeu até a metade do século 19 e contém passagens que demandam um alto nível técnico do instrumentista.

Num segundo momento, a passagem de solistas internacionais pela cena musical brasileira da época vem também a ajudar a compor esse panorama crescente da performance. Renomados contrabaixistas, como o francês A. Baguet e o italiano L. Anglois passam a dar recitais no Brasil, registrando-se ainda apresentações dos contrabaixistas D. Juan Canepa e G. Bottesini no Rio de Janeiro no final da década de 1870 (BORÉM, 2005, p. 74). Todos esses virtuosos do contrabaixo contribuíram para que se começasse a consolidar uma prática de ensino do instrumento no Brasil, mas somente vinte anos depois, na década de 1890, consolidou-se o que seria a primeira ‘escola’ de contrabaixistas no Instituto Nacional de Música (ARZOLLA, 1996, p. 3-4). Ricardo Roveda era o professor e em sua classe destacaram-se Annibal de Castro Lima, Alfredo Aquino Monteiro e Antonio

Leopardi. Esse grupo de contrabaixistas, reconhecidamente virtuosos e que chegaram a ser citados em publicações internacionais especializadas (BILLÉ, 1928, p.111-15), promoveu a emergência de um ambiente propício para o desenvolvimento do instrumento e contribuiu para que fossem escritas duas obras para contrabaixo solista.

A primeira obra a resultar desse ambiente de destaque do contrabaixo foi *Impromptu*, composta por Leopoldo Miguez, provavelmente em 1898. Miguez, que era desde 1890 diretor do Instituto Nacional de Música, conviveu com a classe de Roveda e seus alunos e escreveu essa obra para a prova final de Alfredo Aquino Monteiro, que se formou em 1889 (SANTOS apud BORÉM, 2005, p. 75). A partitura traz uma escrita virtuosística que contempla na maior parte a região aguda do instrumento. Percebe-se que o compositor tinha um conhecimento do idiomatismo do instrumento, pois a escolha da tonalidade, Mi menor, torna a realização ao contrabaixo confortável, favorecendo o uso de posições próximas, cordas soltas e sons harmônicos. *Impromptu* é um típico *scherzo* instrumental com acompanhamento de piano³¹. A partitura é também um indicativo da predominância de virtuosos da tradição italiana no cenário musical carioca na segunda metade do século 19. Essa tendência pode ser verificada em determinados elementos da escrita, como a extensão compatível com o instrumento de três cordas (preferido pela escola italiana na época), notações em som real e grande uso de harmônicos naturais (BORÉM, 2005, p. 80-83).

Canção e Dança, de Radamés Gnattali, é a obra que completa e confirma este cenário de predominância da escola italiana, tanto na escrita, quanto na execução do contrabaixo no Rio de Janeiro. Composta para contrabaixo e piano em 1934, o manuscrito autógrafo traz duas dedicatórias: *Canção*, dedicada ao pai, o fagotista Alessandro Gnattali, e *Dança*, dedicada ao virtuose Antonio Leopardi. Esse tipo de dedicatória leva a marca da colaboração entre o intérprete e o compositor. É notório o fascínio que o compositor tinha pelos bons instrumentistas com quem conviveu ao longo da sua vida e o grande número de obras que a eles dedicou: “Eu sempre escrevi música para os meus amigos” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 65). *Canção e Dança* apresenta uma escrita idiomática que, aliada à sofisticada

³¹ Como a parte do piano estava perdida, realizou-se em 2005 um concurso internacional promovido pela UFMG para composição de uma nova partitura. O vencedor foi o compositor Roberto Macedo Ribeiro.

musicalidade de Gnattali, define-a como uma das melhores obras para contrabaixo solista do repertório.

A trajetória do contrabaixo ao longo do século 19, com a presença de virtuosos no Rio de Janeiro, formou um ambiente propício à proliferação de bons contrabaixistas. Villa-Lobos cresceu nesse ambiente e possivelmente se beneficiou da convivência e da vivência musical com esses contrabaixistas nos trabalhos que realizava como violoncelista em grupos orquestrais.

O pianista Arnaldo Estrella, que mantinha intensa relação com o compositor, deixou um relato testemunhal do período:

Embora não tenha sido um virtuoso no sentido rigoroso da palavra, Villa-Lobos tocou e conheceu bem vários instrumentos, tais como o violão e o piano, sem contar os instrumentos de sopro que, na juventude, andou praticando. Mas o seu instrumento foi o violoncelo. Com ele começou a sua vida profissional, tocando em “orquestrinas” (nome que dava aos pequenos conjuntos, quase sempre de arcos, com base no piano, que nos primeiros anos deste século [anos 1900] antes da disseminação da vitrola, do rádio e do cinema sonoro, distraíam os frequentadores de bares e restaurantes, assim como aos habitués dos cinemas, enquanto nas salas de espera, aguardavam o início da nova sessão (ESTRELLA, 1970, p. 14).

Villa-Lobos também tocava em orquestras que realizavam concertos sinfônicos e óperas, como a *Salomé* de R. Strauss, obra que apresenta dificuldades de execução para o contrabaixo e tem uma grande orquestração. Sua posição na orquestra era a de violoncelista, mas numa ocasião ou noutra, tinha de mudar de instrumento para substituir algum músico ausente: “Na *Salomé* de Strauss, toquei intermitentemente violoncelo e terceiro clarinete” (VILLA-LOBOS apud DOWNES, 1969, p. 192).

A convivência musical que se dava nas orquestras e grupos instrumentais em que Villa-Lobos tocava fez o compositor perceber as possibilidades idiomáticas do contrabaixo. A essas possibilidades somam-se novas experiências adquiridas a partir da morte de seu pai, Raul, em 1899, quando então Villa-Lobos sente-se mais livre para tocar o violão e começa a interessar-se pela música urbana de sua época, especialmente a seresta e o choro (NEVES, 1977, p. 18). As rodas de choro nesse período eram o ambiente mais virtuosístico no qual um instrumentista poderia

vivenciar a música popular da cidade do Rio de Janeiro. Villa-Lobos passa a frequentar a casa de Pixinguinha, onde se encontravam os melhores músicos do gênero. Entre estes estavam Arthur de Souza Nascimento (Tute) e Otávio Littleton da Rocha Viana (China), pioneiros na utilização do violão de sete cordas em acompanhamentos de choro, as chamadas ‘baixarias’, caracterizadas por um contraponto melódico na condução da linha de baixo (COSTA, 2015, p. 1218). Villa-Lobos incorpora este modo de fazer música tocando violão com os chorões, conforme relato do lendário músico Donga³²: “[...] eu tocava cavaquinho, ele violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não...” (DONGA apud CARVALHO, 1988, p. 30).

A base das linhas do contrabaixo orquestral do compositor é, como objeto de pesquisa no presente trabalho, creditada a essas duas vertentes: a do músico de formação erudita, violoncelista, com a do músico das rodas de choro ao violão. Ao encontro desse pensamento vem um estudo sobre a obra para violão de Villa-Lobos em que se ressalta que o uso recorrente dos baixos foi potencializado por suas vivências como violoncelista, empunhando um instrumento cujo timbre é mais próximo às cordas graves do violão, e como ‘chorão’, em que a baixaria é não só imprescindível como característica do gênero (AMORIM, 2009, p. 58).

Outro fator que vem a se somar à discussão é a semelhança que há, notadamente na maneira de execução, entre os dois principais instrumentos de Villa-Lobos, o violoncelo e o violão, com o contrabaixo, como a digitação da mão esquerda, o uso do arco e as funções musicais. Em termos funcionais, é notória a ênfase dada às linhas de baixo como condutora das progressões harmônicas em várias composições orquestrais de Villa-Lobos, a exemplo da *Ária da Bachianas Brasileiras nº 2*. O exemplo 2 abaixo mostra a influência das linhas típicas do choro, as chamadas ‘baixarias’, com sua agógica peculiar, seu “molho característico” (BOCCHINO, 1974, p. 16).

³² Apelido de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890-1974), compositor e violonista carioca, autor de *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado na história no ano de 1917.

Exemplo 2 – Bachianas Brasileiras nº 2, de Villa-Lobos: Ária. Comp. 1-5

N.B.: 'Baixaria' característica do Choro.

O compositor tinha a melhor referência do contrabaixo erudito e conhecia o baixo do choro. Esta é a base que, unida à exploração de novos recursos sonoros e procedimentos composicionais, caracteriza com particular originalidade aspectos da escrita idiomática de Villa-Lobos para o contrabaixo.

2.2 Aspectos idiomáticos do contrabaixo orquestral de Villa-Lobos

A escrita idiomática surgiu no início do Barroco como uma novidade estilística, quando os compositores passaram a se preocupar em escrever a parte musical determinando o instrumento ou voz que iria executá-la, prática até então incomum, pois as partituras poderiam ser executadas indiferentemente por voz ou por instrumentos ou até, o que era mais comum, conjuntamente por esses dois grupos (BUKOFZER, 1947, p. 13-16). Desde então a escrita idiomática passa a ter a preocupação em explorar as aptidões e particularidades de cada instrumento, se tornando assim uma ferramenta a mais para os compositores, de tal maneira que muitas vezes a forma de escrever para tal instrumento está diretamente ligada àquele meio de expressão em particular. Este procedimento tem contribuído para gerar novas formas musicais, novas possibilidades de interpretação e novos procedimentos composicionais.

Explorar novos recursos sonoros dos instrumentos é recorrente nas composições de Villa-Lobos. O compositor procurava não frear sua criatividade e por vezes levava os instrumentos a expandirem seus limites e passarem a retratar sons diversos. Também o contrabaixo foi usado dentro desse contexto para remeter a sons da natureza e da floresta, como no ostinato da parte central de *Uirapuru*³³, demonstrado no exemplo 3.

Exemplo 3 – *Uirapuru*, de Villa-Lobos. Comp. 134-136

N.B.: “O som da terra”

No seu Choros nº 10, *Rasga o Coração*, Villa-Lobos escreve linhas para o contrabaixo que pretendem reproduzir o canto dos índios (exemplo 4) e emular instrumentos carnavalescos (exemplo n.5).

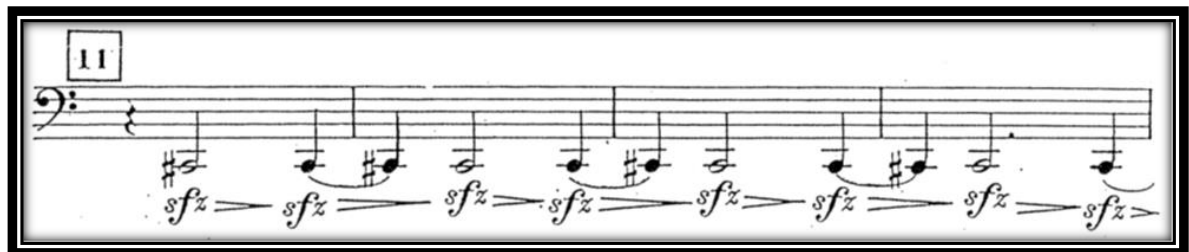
³³ Informação oral obtida do maestro Eleazar de Carvalho por este autor durante sessões de ensaio da OSESP na primeira metade da década de 1990. Segundo o maestro, essas teriam sido as sugestões descritivas que havia recebido do próprio compositor.

Exemplo 4 – Choros nº 10, *Rasga o Coração*, de Villa-Lobos. Comp. 162-166



N.B.: Canto onomatopaico de caráter indígena

Exemplo 5 – Choros nº 10, *Rasga o Coração*, de Villa-Lobos. Comp. 232-235



N.B. Emulando o som do instrumento de percussão 'Surdão'.

Villa-Lobos experimenta, dessa maneira, novas possibilidades sonoras, sem a preocupação de inseri-las num sistema formal abrangente, antes buscando um valor expressivo independente (MAMMI, 2017). Exploração de novos recursos sonoros acarreta, em alguns casos, dificuldades técnicas de execução. Mário de Andrade, que conhecia a obra pianística de Villa-Lobos, diz que a considerava de valor extraordinário e que o compositor “explorava com sabedoria o som percussivo do piano, escrevendo belos efeitos, embora nem sempre adequados aos dedos” (ANDRADE *apud* TONI, 1987, p. 62). Inadequação dos dedos pode ser traduzida aqui por dificuldades de dedilhado. Procedimentos idiomáticos de suas composições concebidas ao violão, passagens que são idiomáticas neste instrumento, quando transpostos para outros podem resultar inadequadas.

O pianista e maestro Alceo Bocchino³⁴, reconhecido intérprete das obras de Villa-Lobos, diz que em conversa com o compositor chegou a questioná-lo sobre as dificuldades encontradas em certas passagens de escalas ascendentes do *Trio nº 1 para violino, violoncelo e piano*. A resposta foi: “Ora, em 1911 eu não conhecia muito bem o piano. Baseava-me apenas no violão” (VILLA-LOBOS apud BOCCHINO, 1974, p. 15). Compondo a partir do violão, e aqui sim dentro de um sistema formal, Villa-Lobos gera paralelismos que podem ser horizontais – formas da mão esquerda (acordes) que se repetem horizontalmente no braço do instrumento; ou verticais – desenhos (escalas) que se repetem com a mesma digitação na corda imediatamente superior ou inferior (AMORIM, 2009, p. 167). É plausível que as escalas ascendentes do *Trio*, citadas por Bocchino, sejam um paralelismo vertical do violão que, transposto para o piano, implique dificuldade de dedilhados. No contrabaixo, dada a maneira como se segura o instrumento, o paralelismo ocorre de forma invertida em relação ao violão, e se faz presente em muitas de suas composições, tanto na forma vertical quanto na horizontal (exemplos 6 e 7).

Exemplo 6 – Sinfonia nº 2, *Ascensão*, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 276-280



N.B.: Paralelismo vertical

Exemplo 7 – Sinfonia nº 2, *Ascensão*, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 65-66

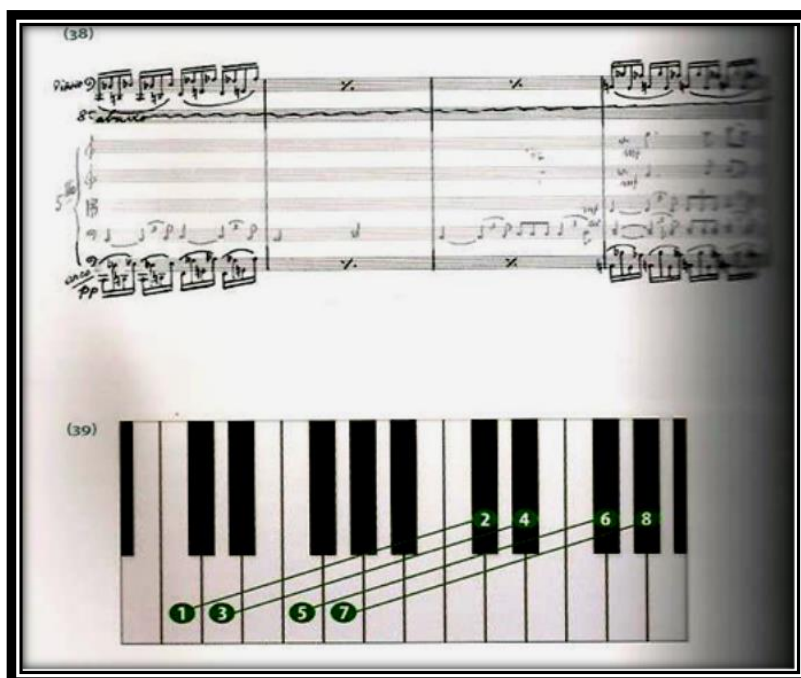


N.B.: Paralelismo horizontal

³⁴ Alceo Bocchino (1918-2013) foi também arranjador, compositor e maestro. Estudou com Villa-Lobos.

Villa-Lobos também compõe ao piano, e quando o faz se utiliza da topografia do teclado para produzir uma combinação entre os sistemas diatônico e pentatônico. É possível identificar os 'padrões' simétricos que ele cria como ponto de partida para suas composições, depois transpostos para momentos específicos de sua música orquestral (SALLES, 2009, p. 41-48). Tais simetrias, a exemplo do que acontece com o paralelismo, podem acarretar dificuldades de execução. Se visualizarmos as teclas do piano (figura 8) fica muito claro o movimento intervalar simétrico de teclas brancas e pretas reproduzido na partitura orquestral.

Figura 8 – *Alvorada da Floresta Tropical*, de Villa-Lobos



N.B.: Movimento intervalar de teclas brancas e pretas: simetria
(DUARTE, 2009, p. 104-105)

No contrabaixo, por ter afinação em quartas, essas passagens de nonas menores da *Alvorada da Floresta Tropical* são mais facilmente executadas, os padrões de dedilhados para a mão esquerda não exigem grandes demandas técnicas, pois as notas estão próximas. A dificuldade nesta passagem é o cruzamento de cordas, em *legato*, que o arco terá de fazer (figura 9).

Figura 9: Braço do contrabaixo de cinco cordas



N.B.: Sequência intervalar de 9ª menor

Deve-se lembrar que as simetrias, sobretudo por não constarem em tutoriais de aprendizado do instrumento, criam em vários momentos dificuldades para o instrumentista. Pode-se verificá-lo em passagem do Choros nº 8 (exemplo 8).

Exemplo 8: Choros nº 8, de Villa-Lobos. Comp. 44-45



N.B.: Simetrias no contrabaixo

À parte as dificuldades que impõe, pode-se entender toda investida exploratória de Villa-Lobos como uma ampliação dos recursos do instrumento. Notável na sua produção musical para praticamente todos os instrumentos, tal ampliação dos recursos muitas vezes causou estranhamento aos intérpretes.

Exemplo sintomático desse estranhamento está na sua produção para o violão, que causou reação e espanto no violonista espanhol Andrés Segovia, maior intérprete do instrumento na época. Em um encontro havido em Paris em 1924, após Villa-Lobos ter sabido que Segovia considerava suas obras anti-violonísticas e com “recursos que não eram do instrumento”, o compositor o procurou para explicações. Segovia citou como exemplo o uso do dedo mínimo da mão esquerda, afirmando que esse não era usado no violão clássico, ao que o compositor rebateu: “Não se usa? Pra que é que se tem esse dedo aí? Então corta fora, corta fora” (CARVALHO, 1988, p. 17). O resultado desse encontro foi o nascimento de uma amizade profunda e colaborativa frutífera entre ambos, que acabou por gerar obras importantes para o repertório violonístico, sempre dedicadas a Segovia.

Depreende-se do episódio que, para que um encontro musical frutifique e possibilite o surgimento de novas obras que venham a ampliar o idioma do instrumento, é fundamental que se adote uma atitude menos conservadora também por parte do intérprete. Não caberia confundir aquilo que um compositor escreve e experimenta com mera falta de conhecimento do idioma do instrumento ou de qualquer outro aspecto teórico-musical, impressão errônea que muitas vezes se tem de Villa-Lobos desde o início de sua produção, quando se reduzia sua composição a uma estrutura supostamente caótica; ou como vociferou o crítico musical do *Jornal do Commercio* [sic] Oscar Guanabara (MARIZ, 1983, p. 39-40): “Em regras suas composições não tem pés nem cabeça, são amontoados de notas que chocalham como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos, que se transformam em mãos doidas, em guizos, berros e latidos”. O crítico parece não ter entendido que era de fato a primeira vez que aqueles músicos tocavam o instrumento ‘daquela forma’, ou seja, tal como exige a música de Villa-Lobos.

Em toda sua obra, a quantidade de informações novas é grande, e estas requerem trabalho até serem assimiladas, sem se sujeitá-las a opiniões superficiais ou esvaziadas de contextualização, como se Villa-Lobos fosse um compositor inconsequente que não dominasse o *métier* ou que não soubesse escrever para um instrumento ou outro. Felizmente esse pensamento raso acerca de sua obra vem sendo revisto por parte de estudiosos e intérpretes de sua música que, por meio de

ferramentas de análise adequadas, têm alçado maior compreensão da grandeza de suas composições, tornando-as mais inteligíveis também para a audiência.

Estudos atuais de suas obras vêm demonstrando que Villa-Lobos possuía conhecimento de procedimentos composicionais que são recorrentes em suas obras e agregam características muito próprias: pluralidade estrutural e formal, simetrias e paralelismos, textura de densidade elevada com alto número de componentes, estruturas harmônicas por intervalos de quartas, simultaneidade de linhas com contornos diversos e simultaneidade de texturas. Há ainda em sua obra uma tendência anti-verticalização, um predomínio da progressão estrutural, espaçamento intervalar, uso recorrente de oitavas e afastamento da orquestração tradicional por combinações instrumentais imaginativas escritas nos registros extremos dos instrumentos. Nas cordas é apontado o uso intenso de *glissandi*, harmônicos e *divisi* múltiplos (BOTTI, 2003, p.69-71). E são justamente esses procedimentos, tal como aqui descritos, que geram as recorrências idiomáticas no contrabaixo de Villa-Lobos.

Em meio à pluralidade de acontecimentos e texturas na música orquestral de Villa-Lobos, para que haja clareza e equilíbrio entre as partes faz-se necessário imprimir dinâmicas independentes entre os naipes e muitas vezes também entre os instrumentos, algo que o compositor não usava fazer, pois escrevia apenas dinâmicas gerais. Os *divisi* múltiplos nos contrabaixos, recorrência constante na música de Villa-Lobos, refletem essa necessidade. Contemplando este ponto em especial, a edição da ABM (2010) com revisão musicológica do poema sinfônico *Amazonas*, traz dinâmicas diferentes dentro do mesmo compasso e consegue assim dar relevo e trazer para primeiro plano a sonoridade dos harmônicos usados de forma descritiva para emular o som do vento (exemplo 9).

Exemplo 9 – Amazonas, de Villa-Lobos. Comp. 27

3
27

1° arm. sulla corda sol

f 2° arm. sulla corda re

3° arm. sulla corda la

f 4° arm. sulla corda mi

gli altri
div. a 4

mf molto secco

N.B.: Diferentes dinâmicas

Percebe-se que a marcação de dinâmicas na partitura revisada reforça o que o compositor já havia proposto ao distribuir as vozes entre o naipe. A espacialização que há entre as estantes já sugere essa dinâmica. Trecho da Sinfonia nº 1 demonstra bem o enunciado: as estantes mais afastadas (3ª e 4ª) são usadas de maneira *solí pianissimi*, enquanto as estantes mais à frente (1ª e 2ª) tocam em uníssono e *mezzo-forte* para reforçar o tema principal (exemplo 10).

A tendência de anti-verticalização sugere agógicas que em muitos momentos apresentam correspondência com o dualismo da música barroca, em particular no fraseado mais *legato* para notas em graus conjunto e na articulação mais curta para graus disjuntos (exemplo 10).

Exemplo 12 – Bachianas Brasileiras nº 9, de Villa-Lobos. Comp. 29-33



N.B.: Articulação curta para graus disjuntos e legato para graus conjuntos

Ocorre ainda em sua escrita orquestral um tipo de ‘perversão’, por migração instrumental: os metais executam passagens típicas de cordas ou madeiras, cordas são usadas percussivamente e madeiras adquirem importância antes privativa das cordas (READ, 1979, p. 181). A ‘perversão’ mencionada pode ser entendida também como emprego da técnica estendida (TE). No poema sinfônico *Amazonas*, há um registro dessa escrita peculiar conferida ao naipe das cordas, com a indicação de executar o golpe de arco nas quatro cordas em cima do cavalete. A passagem caracteriza o primeiro emprego desse recurso por Villa-Lobos (exemplo 13).

Exemplo 13 – Amazonas, de Villa-Lobos. Comp. 81-84

N.B.: Cordas percussivas

A opção pelo registro grave na escrita de Villa-Lobos para o contrabaixo é recorrente e variada, demonstrando em sua obra uma tendência dos compositores europeus que desde o final do século 19 vinham trabalhando com a extensão dos recursos orquestrais e com aprofundamento dos registros graves dos instrumentos existentes (GOUBAULT, 2009). Aqui, Villa-Lobos utiliza o registro mais grave do instrumento para condução temática (exemplo 14).

Exemplo 14 – Uirapuru, de Villa-Lobos. Comp. 3-7

N.B.: Melodia inicial

O pedal no registro grave do instrumento é outro recurso sempre presente em toda a sua obra (exemplo 15).

Exemplo 15 – Fantasia para Violoncelo e Orquestra, de Villa-Lobos. Comp. 1-7



N.B.: Pedal no registro grave do contrabaixo

No poema sinfônico *Uirapuru* é usado o pedal solo de Ré1 durante as cadências da flauta e do saxofone (exemplo 16). Este pedal cria um grande espaçamento intervalar entre os solos no intuito de descrever, conforme o compositor, o “silêncio da floresta diante do canto do Uirapuru”.

Exemplo 16 – *Uirapuru*, de Villa-Lobos. Comp. 88-90

N.B.: Pedal com espaçamento intervalar

A passagem acima impõe uma dificuldade adicional ao contrabaixista, que é a manutenção do som sem interrupção nas necessárias mudanças de direção do arco, já que conforme indicado pelo compositor o pedal deve ser executado em solo, por apenas um contrabaixista. Uma opção seria sua execução por dois contrabaixistas em alternância, o que tornaria mais viável a manutenção ininterrupta do som.

A preferência pela tessitura mais grave do contrabaixo aparece também nos finais em uníssono. Possivelmente por influência do violoncelo e também do violão de sete cordas, ambos com a corda mais grave afinada em Dó, Villa-Lobos adota, desde o início da sua produção, a escrita para o contrabaixo de cinco cordas ou com extensão da quarta corda. Esses instrumentos possibilitam tocar notas a partir do Dó1, tessitura muito utilizada pelo compositor principalmente em seus recorrentes finais orquestrais em uníssono. Conforme aponta o maestro Roberto Duarte: “O uníssono está presente em cerca de 80% a 90% dos finais de suas obras sinfônicas e muitas vezes com a nota Dó” (DUARTE, 2009, p.87-88). O último compasso da Bachianas Brasileiras nº4 exemplifica o enunciado (exemplo 17).

Exemplo 17 – Bachianas Brasileiras nº 4, de Villa-Lobos

N.B.: Final uníssono em Dó1

Como não se tem, até o momento, nenhuma comprovação da existência de instrumentos de cinco cordas ou com a extensão da quarta corda no Rio de Janeiro à época de Villa-Lobos, credita-se a escrita nesta tessitura do contrabaixo aos seus

estudos do *Cours de Composition Musicale*, de Vincent d'Indy³⁵, em que há descrição dessas duas possibilidades de obtenção do Dó₁, seja com o contrabaixo de cinco cordas (figura 10a) ou com a extensão da quarta corda por meio de uma extensão mecânica (figura 10b) (D'INDY, 1912, vol. 2, p. 18).

Figura 10a – Contrabaixo de 5 cordas



Figura 10b: Contrabaixo de 4 cordas com extensão mecânica



A tessitura do contrabaixo orquestral de Villa-Lobos vai de Dó₁ a Mi₄, tendo apenas em uma única ocasião escrito a nota Si₁ para o instrumento, com uma indicação sugestiva: “dois contrabaixos de cinco cordas descem a afinação para Si bequadro” (figura 11), Essa anotação não deixa dúvidas que o compositor escrevia para o contrabaixo de cinco cordas com a quinta corda afinada em Dó₁.

³⁵ Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (1851-1931), compositor e teórico francês, fundador da *Schola Cantorum*.

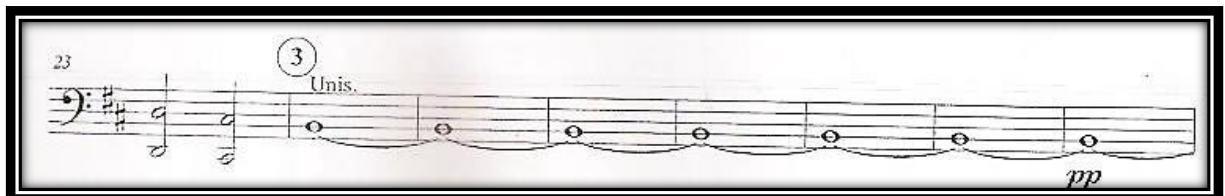
Figura 11 – Choros nº 8, de Villa-Lobos



N.B.: Quinta corda afinada em Dó1

Ainda assim, verificou-se, durante as gravações de suas obras realizadas com a OSESP, que há passagens em sua música, notadamente nas Sinfonias e nas Bachianas, em que a altura de Si natural é plausível com a textura (exemplo 18).

Exemplo 18 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos I mov. Comp. 23-30



N.B.: Possibilidade de Si1 mantendo-se as oitavas.

O final do prelúdio da Bachianas nº 4 é outro momento em que a tessitura do Si1 pode trazer ganhos, pois condiz com a textura habitual do compositor, que usualmente adota oitavas nos últimos acordes (exemplo 19).

Exemplo 19 – Bachianas Brasileiras nº 4. I mov. Prelúdio. Comp. 38-41



N.B.: Possibilidade de Si1, oitavado no último compasso

O *ostinato* é utilizado de maneira estrutural na música de Villa-Lobos e serve para criar coesão, variação e contraste. Mais amplamente, o recurso pode ser usado como suporte para exposição melódica, como transmissor do discurso musical e como delineador de trechos, seções e movimentos (ALBRIGHT, 2002, p. 108). Em *Uirapuru* os *ostinati* demarcam seções (exemplo 20).

Exemplo 20 – *Uirapuru*, de Villa-Lobos. Comp. 92-94

N.B.: Uso de *ostinato*

Como demarcador de seções, o *ostinato* pode aparecer combinado a outras recorrências idiomáticas, como as síncopas da seção que se inicia no compasso 81 do *Miudinho*, quarto movimento da Bachianas Brasileiras nº 4 (exemplo 21).

Exemplo 21 – Bachianas Brasileiras nº 4, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 80-84

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (I. Vni), Violin II (II. Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is for measures 80-84 of the fourth movement of Bachianas Brasileiras nº 4. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation. A prominent ostinato is visible in the bass staves (Vc. and Cb.), consisting of a repeating eighth-note pattern.

N.B.: *Ostinato* em síncopas

Ostinati podem também aparecer de modo rítmico e melódico. Na ilustração seguinte, aparece como hemíola, com a acentuação agógica caindo sobre o Réb, criando um compasso ternário dentro de um quaternário (exemplo 22).

Exemplo 22 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 63-65

The image shows a musical score for two staves, numbered 6. The music is in 4/4 time and features a hemiola (3/4 time signature) in the bass staves. The ostinato is a repeating eighth-note pattern in the bass, creating a ternary feel within the quaternary meter. The notation includes a box with the number 6 in the top left corner.

Ostinati rítmicos

Em outro tipo de emprego, *ostinati* podem aparecer com grande vigor rítmico, descrevendo uma direção agógica para o terceiro tempo do compasso, em movimento ascendente-descendente (exemplo 23).

Exemplo 23 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 31-32

N.B.: *Ostinati* rítmicos

Podem ainda ser observados *ostinati* melódicos combinados a hemíolas, deslocando a agógica dentro do compasso quaternário e fazendo com que a acentuação recaia ora no primeiro tempo, ora no terceiro tempo (exemplo 24).

Exemplo 24: Sinfonia nº1, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 81-84

N.B.: *Ostinati* melódicos

Os aspectos idiomáticos da escrita de Villa-Lobos para o contrabaixo aqui analisados apontam para um uso inovador do instrumento dentro da música orquestral brasileira. A originalidade de sua abordagem na escrita para o instrumento se faz presente em todos os gêneros musicais abordados pelo compositor.

A seguir será discutido o contexto de algumas obras orquestrais selecionadas para este estudo e a forma como seu idiomatismo se desenvolve em tais obras.

2.3 O contrabaixo em obras orquestrais de Villa-Lobos selecionadas

Villa-Lobos realizou uma vasta produção orquestral no curso de sua carreira. Seu catálogo indica mais de uma centena de obras (VILLA-LOBOS, 2009, p. 11-89), mas destas apenas oitenta e uma estão editadas (DUARTE, 1989, p. 115-132)³⁶. Grande parte dessas obras teve estreia com o próprio compositor à regência, tanto no Brasil como no exterior, em especial nos Estados Unidos, onde sempre teve boa acolhida e recebeu sucessivos convites para encomendas de obras orquestrais. O reconhecimento advinha não só do público e crítica, mas também dos próprios músicos, conforme testemunho do maestro Eleazar de Carvalho, um de seus maiores intérpretes:

“[...] Estou envergonhado, é verdade, de, sendo seu compatriota, não ter penetrado no valor de sua obra, precisando vir a um país estrangeiro, para fazer coro com a unânime opinião de todos... Entre os professores da orquestra de Boston o seu prestígio é, realmente, sólido...” (CARVALHO apud RIBEIRO, 1987, p. 66-68).

O conjunto de oitenta e uma obras orquestrais editadas até o momento divide-se em várias formas musicais, como as Bachianas Brasileiras; os Choros; Aberturas; Poemas Sinfônicos; Bailados; Sinfonias; Sinfonietas; Suítes; Concertos; obras para voz solo e orquestra; obras para coro e orquestra; Fantasia; Danças; obras para cinema e teatro; além de títulos como *Rudepoema* e *New York Skyline*.

Com o intuito de demonstrar como os aspectos idiomáticos da escrita de Villa-Lobos para o contrabaixo estão presentes em toda a sua trajetória, são apresentadas a seguir as divisões de suas fases composicionais. Há que se ressaltar, porém, que, em alguns casos, as datas que constam no seu catálogo não são confiáveis, pois o próprio compositor era contraditório em relação a isso e por vezes trocava as datas de suas composições (GUÉRIOS, 2003, p.138). Pesquisadores como Lisa Peppercorn (1992, p. 69-88), Gerard Béhague (1994, p.

³⁶ A edição revista da integral sinfônica de Villa-Lobos realizada pela OSESP ainda está em curso.

104), e Ricardo Tacuchian (2009, p. 10-15) costumam propor uma divisão em quatro fases criativas para a música de Villa-Lobos.

A primeira seria aquela caracterizada pelas fortes referências francesas e pela supremacia que tinha a música de Wagner no Instituto Nacional de Música desde a diretoria de Miguez no final do século 19. São desse período as seguintes obras orquestrais: Sinfonias de 1 a 4; Grande Concerto para Violoncelo nº 1; Danças Características Africanas e dois poemas sinfônicos, *Uirapuru* e *Amazonas*. A segunda fase é marcada pelo encontro com o pianista Arthur Rubinstein e com a soprano Vera Janacopoulos em 1917 e pela viagem a Paris em 1923, fase esta marcada pelo diálogo com a música dos autores modernos, notadamente Stravinsky. Os Choros são a principal produção sinfônica desse período.

A terceira fase é apontada após 1930, quando o presidente Getúlio Vargas toma o poder no Brasil e instala em 1937 o Estado Novo. Villa-Lobos é chamado a desenvolver uma política de educação musical para o país. É desse período o aparecimento do canto orfeônico e da Academia Brasileira de Musica (ABM), quando também sua música estaria mais próxima de formas tradicionais. As Bachianas Brasileiras são a principal produção sinfônica do período. A quarta fase vai de 1945 até sua morte em 1959. É caracterizada pela grande quantidade de encomendas que acabam forçando o compositor a morar nos Estados Unidos, país onde passa a desfrutar de grande reputação. Desse período destacam-se as Sinfonias de 6 a 12, os poemas sinfônicos *Mandú-Sarará* e *Floresta do Amazonas* e a Fantasia para violoncelo e orquestra.

Dentro do amplo espectro da produção compositiva de Villa-Lobos, para este estudo em específico são selecionadas suas obras orquestrais mais relevantes para o contrabaixo em excertos divididos por *solo*, *solí*, *tutti* e *divisi*. Esses excertos demonstram recorrências idiomáticas e experimentalismos.

2.4 O contrabaixo nas sinfonias

As Sinfonias ocupam um espaço singular dentro da produção orquestral de Villa-Lobos por surgirem de um momento em que o compositor estava menos ocupado com obras de caráter nacionalista ou com sinais de brasilidade e mais voltado para um contexto universal. Escritas em dois períodos, as cinco primeiras entre 1916 e 1920 e as de seis a doze entre 1944 e 1957, sua realização sinfônica forma, ao mesmo tempo, um conjunto de obras com estilo muito próprio, coerente com a constante renovação proposta pelo compositor, e complementar ao restante da produção, pois são depositárias do tipo de estrutura que tinha a ver com suas próprias ideias musicais. Nas palavras do próprio Villa-Lobos elas são “música pela música, música superior, música intelectual, não é uma música para ser assobiada por todo mundo” (VILLA-LOBOS apud GUÉRIOS, 2003, p. 142).

Sobre a motivação para escrever as primeiras sinfonias, há registro de um depoimento de Villa-Lobos em que ele afirma que “sentiu-se forçado a mostrar aos seus colegas mais velhos como se escrevem trabalhos para a orquestra” (GUÉRIOS, 2003, p.115). Já as Sinfonias de seis a doze são distintas, com um trabalho formal apurado e muito próprio, que possibilita a Villa-Lobos se destacar como sinfonista dentro do cânone mundial. O compositor estava buscando o que considerava as “formas universais do poema sinfônico, da sinfonia, da rapsódia, da serenata clássica, do concerto e da fantasia” (VILLA-LOBOS, 1950, p. 204).

Ainda que muitas dessas obras tenham subtítulos, estes são mais um ‘guia’ para o ouvinte do que propriamente um ‘programa’ que o compositor tenha seguido. Pode-se dizer que as cinco primeiras sinfonias e a de número 10, esta a única com vozes, seriam exceções, mas mesmo quando é mais próximo de um ‘programa’ nota-se que o compositor está buscando, dentro de uma forma consagrada, criar e demonstrar seu domínio do fazer musical de maneira mais universal, sem se preocupar com elementos descritivos ou nacionais (ZANON, 2009, p. 67). Subtítulos e programas podem induzir a uma escuta que reduza o ouvinte à mera procura de elementos ‘descritivos’ na música. Essa escuta não é adequada para o ciclo das sinfonias, que, como obras-primas que são, merecem ser percebidas de forma mais plena, em toda sua complexidade.

Considerado por Olivier Messiaen (apud BRITO JUNIOR, 1974) como “o maior orquestrador do século 20”³⁷, Villa-Lobos segue, com pequenas variações, uma orquestração padrão: 2 flautins, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes (Bb), clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes (Bb), 4 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, xilofone, celesta, 2 harpas, piano e cordas. A percussão é o naípe sujeito a maior variação de uma obra para a outra, com introdução de instrumentos “típicos brasileiros” (D’ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 23); e as sinfonias 3, 4, 7 e 10 se diferem por terem orquestrações muito particulares. O contrabaixo recebe um tratamento próximo ao restante da produção orquestral do compositor: alargamento da tessitura, condução temática, *divisi* múltiplos, pedais e *ostinati*. Não observou-se nestas obras exploração sonora nem tratamento descritivo.

As execuções, inclusive com Villa-Lobos regendo, se deram principalmente próximas à data das composições, sofrendo depois um período de esquecimento. A primeira gravação integral só veio a acontecer entre o fim da década de 1990 e o início deste século com o maestro americano Carl St. Clair e a Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart, fato que mereceu a atenção do crítico Irineu Franco Perpetuo em artigo de jornal, quando aponta: “[...] negligenciadas pelas orquestras nacionais, as sinfonias de Villa-Lobos, graças à parceria entre o regente norte-americano e a orquestra alemã, vêm saindo lentamente do ostracismo” (Folha de São Paulo, 2002).

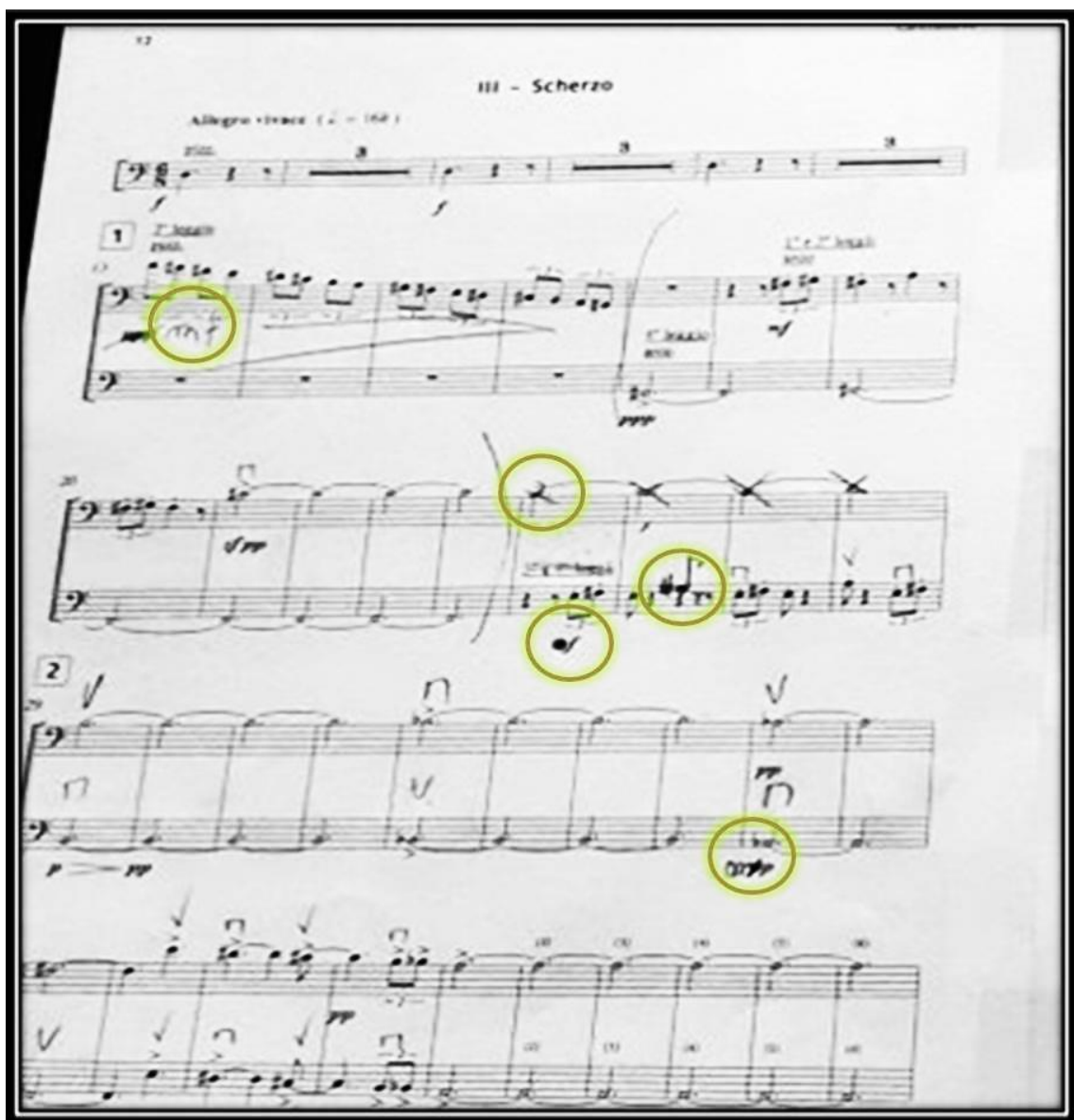
Um dos motivos que corroboraram este esquecimento, afastando essas obras dos concertos e gravações, é a má qualidade do material, tanto o já impresso, notadamente o da editora francesa Max Eschig, que detém a maior parte do acervo, quanto os manuscritos originais. É grande a quantidade de erros nas partituras, o que este pesquisador teve a oportunidade de testemunhar ao longo dos ensaios das gravações da integral das Sinfonias de Villa-Lobos com a OSESP³⁸.

³⁷ Em registro em áudio de 1950 feito pelo CREM (*Centre de Recherche en Ethnomusicologie*, França), o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) reconhece em Villa-Lobos uma das três grandes influências orquestrais sobre sua obra, ao lado de Debussy e Berlioz.

³⁸ Gravações iniciadas em fevereiro de 2011 e encerradas em fevereiro de 2017, para posterior lançamento e distribuição pelo selo internacional Naxos.

Embora o material adotado houvesse passado por um trabalho apurado de revisão do CDM da OSESP em colaboração com o maestro Karabtchevsky, durante as execuções eram apontados frequentes erros de notação, ritmos, dinâmicas e principalmente de altura de notas. Na primeira página do terceiro movimento (Scherzo) da Sinfonia nº 1 (figura 12) é possível perceber correções feitas a lápis pelos músicos diretamente nas partituras durante os ensaios.

Figura 12 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. III movimento – Scherzo. Contrabaixo



N.B.: Correções feitas a lápis durante os ensaios para a gravação

Esse trabalho pioneiro da OSESP, que compreende a revisão e gravação da integral das Sinfonias de Villa-Lobos, acabou por revelar o pleno domínio da forma que o compositor possuía, a ponto de erguer obras monumentais e de grande coesão interna. Face à tamanha evidência, opiniões controversas, por vezes detratoras quanto à qualidade de seu trabalho são facilmente dirimidas. Afirmarções como as de Mário de Andrade, para quem o compositor tinha domínio das pequenas formas, mas se revelava incapaz de síntese nas grandes formas, o que tornaria sua obra irregular e por vezes “abracadamente penosa” (Andrade *apud* TONI, 1987, p. 48); ou ainda a referência do dicionário Grove de música³⁹, no verbete ‘sinfonia’, no qual se afirma que, no Brasil, Villa-Lobos “parecia não encontrar em uma forma clássica como a sinfonia o veículo apropriado para expressar seu gênio” (SADIE, 1994, p. 870); são assertivas já destituídas de qualquer valor, o que faz supor que tais análises apenas reverberaram a resistência havida em relação à música de Villa-Lobos desde o início de sua carreira. Vasco Mariz, musicólogo e biógrafo do compositor, afirma:

“A resistência à obra de Villa-Lobos não se ficava no público ou na crítica. Também a orquestra que tinha de interpretar a sua música rebelava-se, indignada. Em 1918, havendo recebido do diretor do Instituto Nacional de Música o convite para apresentar, naquele estabelecimento de ensino, um concerto exclusivamente com obras suas, programou a Primeira Sinfonia e o poema *Amazonas*. Durante o primeiro ensaio, o *spalla* levantou-se e afirmou, apoiado por seus colegas, que *Amazonas* não tinha pé nem cabeça. No segundo ensaio, diversos músicos recusaram-se a tocar a sinfonia...” (MARIZ, 1983, p. 40).

Desse episódio relatado por Mariz o que se pode depreender é que os músicos estavam despreparados para a música de Villa-Lobos. As referências desses músicos provavelmente eram os compositores europeus que dominavam a cena carioca entre 1900 e 1922: César Frank, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Ravel e Massenet pelo lado dos franceses; Wagner, Mahler e Richard Strauss pelo lado dos alemães; e os italianos Verdi e Puccini, na ópera (KIEFER, 1986, p. 13-17). Por mais revolucionárias que fossem algumas obras desses autores, como a dissolução do sistema tonal que Wagner projeta em *Tristão e Isolda*, ou a forma em constante desenvolvimento construída por Debussy em *Prélude à l'après-midi d'un faune*, estas ‘agrediam’ menos os músicos por estarem inseridas no contexto de suas referências.

³⁹ Edição concisa em português.

Já a música de Villa-Lobos, com seus processos composicionais particulares que geram dificuldades de execução, aliados ao estado precário das partituras, deveria soar mesmo “sem pé nem cabeça”. Visto assim percebe-se que Villa-Lobos tinha razão quando dizia que suas músicas eram “cartas à posteridade”. O escritor francês Marcel Proust, ele mesmo um apreciador culto da música erudita, escreve sobre o tema da posteridade da obra de arte: “Foram os próprios quartetos de Beethoven que levaram cinquenta anos para dar vida e número ao público dos quartetos de Beethoven... É preciso que a obra crie, ela própria, a sua posteridade” (PROUST, 1981, p.82). Foi preciso o ‘tempo destas obras’ de Villa-Lobos para que as partituras fossem revisadas, para que melhorassem as ferramentas de análise e a qualidades das orquestras, com isso abrindo-se possibilidades de execução que revelem as múltiplas texturas, que trabalhem com equilíbrio as dinâmicas, agógicas, ritmos e demais parâmetros, de forma a fazer emergir a obra bem construída e original realizada por Villa-Lobos.

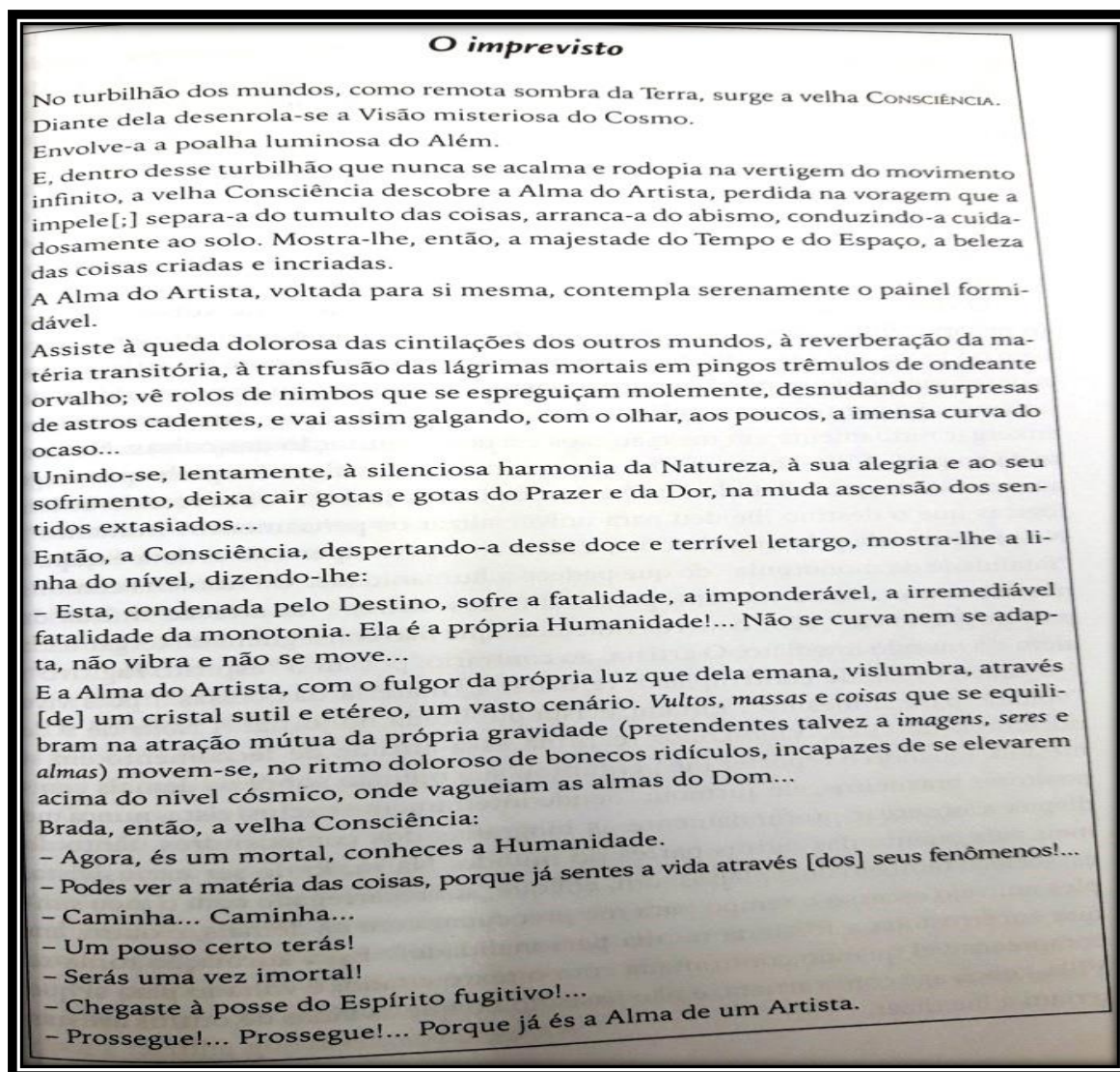
2.4.1 Sinfonia nº 1 – *O Imprevisto* ⁴⁰

Conhecedor do *Cours de Composition Musicale* de Vincent D’Indy, Villa-Lobos escreve suas cinco primeiras Sinfonias de acordo com o princípio cíclico, em que ideias extraídas do primeiro movimento retornam, ora transfiguradas, ora como reminiscências, nos movimentos subsequentes, conferindo à obra coesão formal e continuidade expressiva.

A primeira sinfonia, *O Imprevisto*, foi composta em 1916 e teve sua primeira audição em 20 de setembro de 1919 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a Grande Companhia Italiana sob a regência de Gino Marinuzzi. Foram tocados apenas o segundo e o terceiro movimentos. A execução integral da obra se daria em 1920 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro tendo Villa-Lobos como regente (VILLA-LOBOS, 2009, p. 41). No programa do concerto consta um texto escrito por Villa-Lobos também intitulado *O Imprevisto* (figura 13).

⁴⁰ Edição (Max-Eschig).

Figura 13 – O Imprevisto, texto de Villa-Lobos



N.B.: Nota do programa da estreia de sua Sinfonia nº 1, em 1920

O pesquisador Paulo Roberto Guérios, ao comentar o texto afirma: “Não se deve atribuir a este texto apenas um significado poético. Nele, de fato, Villa-Lobos fala de si, do lugar que acreditava predestinado a ocupar” (GUERIOS, 2003, p.108).

Primeira obra sinfônica de grandes dimensões do compositor, a Sinfonia nº 1 tem quatro movimentos: I - Allegro Moderato; II - Adagio; III - Scherzo; IV - Allegro con brio. Villa-Lobos utiliza o contrabaixo com destaque e de maneira diversificada, desde a exposição de temas, nos *divisi* variados, *ostinati* rítmicos e melódicos e nos solos, algo inédito até então em qualquer sinfonia brasileira. O maestro e pesquisador Lutero Rodrigues (2017), em comunicação por e-mail com o autor deste

trabalho, afirma que “nessa época, havia um número grande de compositores brasileiros em atividade; muito mais do que imaginamos, mas por enquanto o que se sabe é que as sinfonias escritas por compositores brasileiros anteriores à primeira de Villa-Lobos são estas: Sinfonia em Si Bemol (1882), de Leopoldo Miguez, a Sinfonia em Mi Menor (1888), de Alexandre Levy, a Sinfonia em Sol Menor (1893), de Alberto Nepomuceno e a Sinfonia (1910), de Henrique Oswald”. Em todas estas obras vemos um tratamento convencional do contrabaixo, próximo do estilo germânico de Wagner e Mendelssohn em Nepomuceno e em Levy; e do estilo francês de Debussy e Massenet em Oswald e Miguez.

Na primeira sinfonia, Villa-Lobos usa na orquestração: 2 flautins, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinete (Bb/A), clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes (Bb/A), 3 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, bombo, pratos, triângulo, caixa clara, glockenspiel, celesta, 2 harpas e cordas. A partitura requer, pela maneira como estão escritos os *divisi*, um naipe de oito contrabaixos, dos quais pelo menos a metade, incluindo o solista, deve ter cinco cordas ou extensão da quarta corda, para atender a exigência da tessitura, de Dó¹ a Si³.

Compete aos contrabaixos realizar a exposição do tema inicial (exemplo 25).

Exemplo 25 – Sinfonia nº1, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-4

SINFONIA nº 1 – O Imprevisto

I

Allegro moderato (♩ = 112)

pp *f* *pp*

N.B.: Exposição do tema

O tema, modificado, é reexposto também pelos contrabaixos, em *divisi*, a partir do compasso 50 (exemplo 26).

Exemplo 26 – *Sinfonia nº 1*, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 50-53

N.B.: Reexposição em *divisi* do tema.

Os *divisi* nos contrabaixos são utilizados na *Sinfonia nº 1* de maneira variada., aparecem em oitavas (exemplo 27); em acordes de 4 e 3 vozes (exemplo 28); e em vozes independentes e com função variada: temática, pedal e *tremolo* (exemplo 29).

Exemplo 27 – *Sinfonia nº 1*, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 7-13

N.B.: *Divisi* em oitavas

Exemplo 28 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 21-29

N.B.: Acordes de 4 e 3 vozes

Exemplo 29 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 254- 258

N.B.: *Divisi* em vozes independentes e com função variada

Ainda na Sinfonia nº 1, Villa-Lobos consagra ao contrabaixo duas passagens-solo inaugurais na produção sinfônica brasileira: uma no segundo movimento – Adagio, quando há a retomada do tema inicial (exemplo 30), e outra no quarto movimento – Allegro com brio (exemplo 31).

Exemplo 30: Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 65-68

65

9

sfz

ppp

2º e 3º leggii

N.B.: Solo de contrabaixo

Exemplo 31 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 84-111

81

6 Calmo e adagio

mf misterioso

89

97

sf

104

rall.

N.B.: Solo de contrabaixo

Estruturado num alargamento rítmico do tema principal, a frase se inicia na tessitura do Mib1 e vai até o Lab3. O compositor tomou o cuidado de tecer uma textura leve de acompanhamento nas madeiras para que o som grave do contrabaixo transpareça.

2.4.2 Sinfonia nº 2 – *Ascensão* ⁴¹

A Sinfonia nº 2 poderia receber o subtítulo de *A Grande*, devido à sua duração de 50 minutos. Escrita em 1917, só teve sua estreia em 6 de maio de 1944 no Rio de Janeiro com a Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional e o próprio Villa-Lobos como regente. Esse intervalo entre a criação e a primeira audição é apontado por estudiosos como uma circunstância que propiciou ao compositor revisitar a partitura e reescrever ou até escrever partes novas. Sabe-se que Villa-Lobos raramente ocupava-se de obras já escritas, terminadas, antes buscava sempre escrever novas obras (DUARTE, 1989, p.18). O violonista e professor Fábio Zanon traçou paralelos entre as sinfonias de nº 1 e 2: “A orquestração desta Segunda Sinfonia é notavelmente similar à da primeira e indica que a maior parte dela deve ter sido composta efetivamente na década de 1910” (ZANON, 2016, p. 67-68).

As diferenças na orquestração entre a primeira e a segunda sinfonias são mínimas: o acréscimo de um trombone na segunda, e a retirada do triângulo e do *glockenspiel* com entrada de um *tambour de basque* no naipe de percussão da primeira. Nesta sinfonia é indicado um naipe de oito contrabaixos, metade dos quais com cinco cordas ou extensão da quarta corda para a tessitura de Dó1 a Si3.

A *Ascensão* do título (“Ascensão”, na grafia da época) é descrita pelos temas principais dos quatro movimentos da Sinfonia, todos com perfil ascendente em direção ao agudo. Aqui também é utilizado o princípio da forma cíclica no tratamento dos temas. Para Villa-Lobos, poeticamente falando, o conceito de *Ascensão* seria um prolongamento da ideia contida em *O Imprevisto*, subtítulo da Sinfonia nº 1. “A alma do artista que se mostra e por fim se eleva” (GUÉRIOS, 2003, p. 108).

⁴¹ Original manuscrito.

O uso de tercinas é intenso e variado: no primeiro movimento é usada em forma de cadência para finalizar uma frase após um *ostinato* rítmico (exemplo 33).

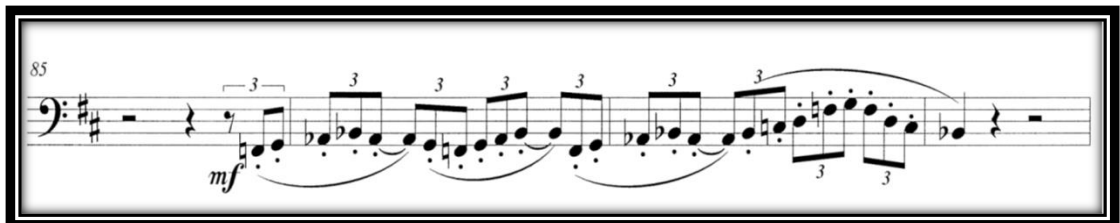
Exemplo 33 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 80-83



Ostinato e tercinas

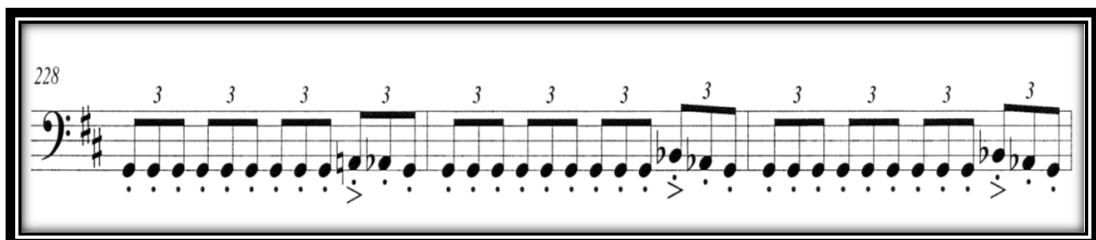
Recorrentes, as tercinas também aparecem em figuras de *ostinato* melódico (exemplo 34) e rítmico (exemplo 35).

Exemplo 34 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 85-88



N.B.: *Ostinato* melódico

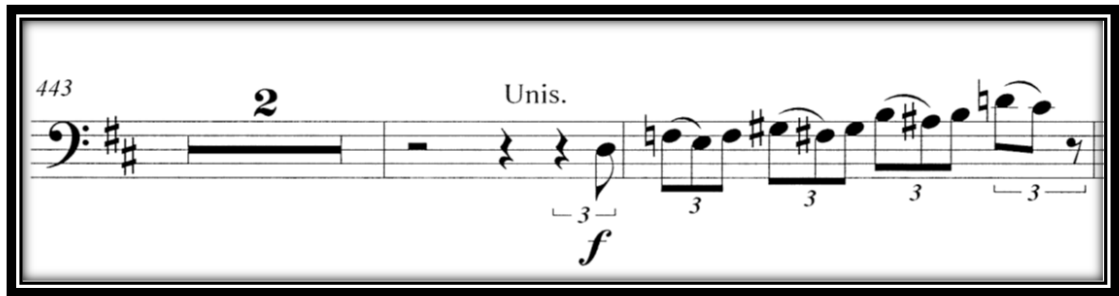
Exemplo 35 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 228-230



N.B.: *Ostinato* rítmico

No mesmo movimento, as tercinas são empregadas com caráter *cantabile*, numa reminiscência do tema ascendente inicial (exemplo 36).

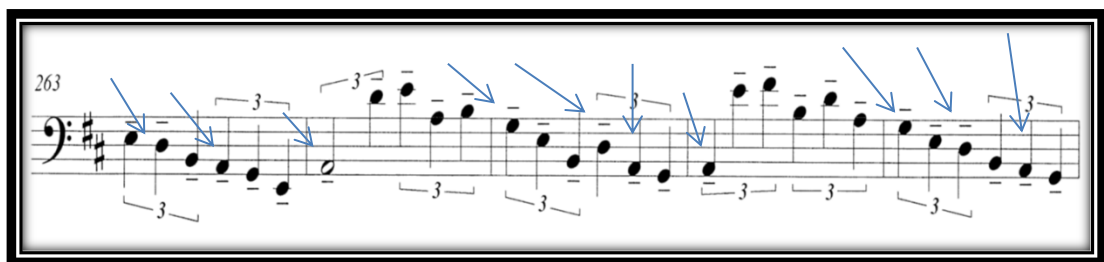
Exemplo 36 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 445-446



N.B.: Tercinas em caráter *cantabile*.

Na *coda* da Sinfonia há uma passagem de caráter ágil em tercinas com uso de cordas soltas, um recurso idiomático usado em suas composições para ampliar a sonoridade e que torna o trecho de fácil realização, pois ajuda nas mudanças de posição (exemplo 37).

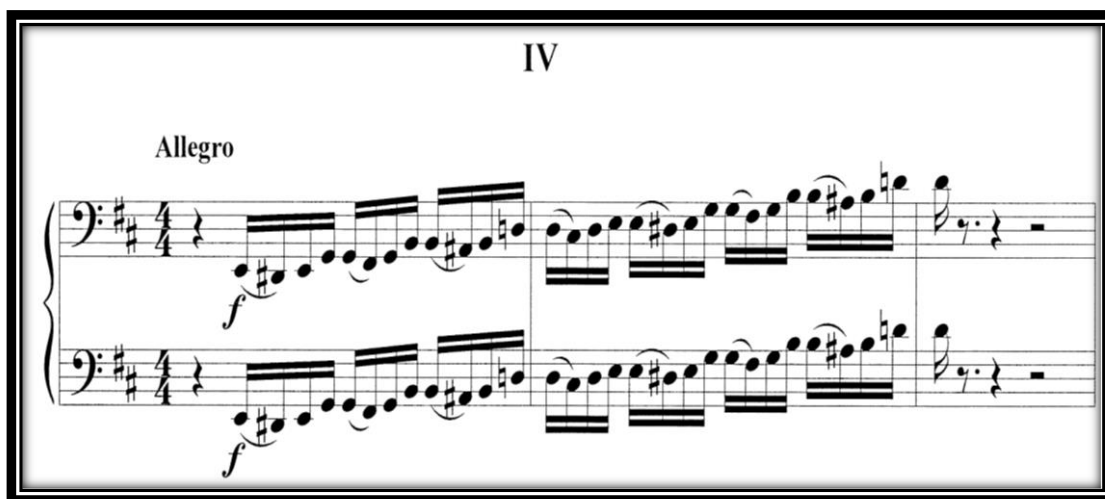
Exemplo 37 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 263-267



N.B.: Tercinas com cordas soltas

A simetria é outro recurso empregado pelo compositor, em passagens que exigem qualidades técnicas para sua realização, como ao início do quarto movimento (exemplo 38).

Exemplo 38 – Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 1-3.



N.B.: Simetria

2.4.3 Sinfonia nº 3 – *A Guerra*⁴²

Em 1919, duas décadas antes de seu envolvimento com o Estado Novo, Villa-Lobos foi cortejado pelo poder, ainda que de maneira branda e menos direta, quando do retorno do então futuro presidente da república Epitácio Pessoa ao Brasil após a Conferência de Paz de Paris⁴³. Para essa ocasião solene foi organizada uma cerimônia de tom triunfante com um concerto previsto de três obras orquestrais com os títulos *A Guerra*, *A Vitória* e *A Paz*. Convidado a escrever *A Guerra*, Villa-Lobos compõe em apenas um mês a sua terceira sinfonia. Incentivado pela grande aceitação da obra, decide também escrever os outros dois títulos, *A Vitória*, sua quarta sinfonia, e *A Paz*, quinta sinfonia (GUÉRIOS, 2003, p.115).

A estreia de *A Guerra* no programa em homenagem a Epitácio Pessoa se deu em 31 de julho de 1919 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo Villa-Lobos como regente. Na ocasião foram executados o primeiro e o segundo movimentos; no ano seguinte o compositor regeria a sinfonia na íntegra no mesmo teatro.

⁴² Original manuscrito.

⁴³ A Conferência de Paz de Paris (1919) reuniu representantes de 25 países para definir os termos de acordo com as nações derrotadas na Primeira Guerra Mundial, documento assinado como Tratado de Versalhes. O Brasil enviou uma comitiva chefiada pelo então futuro presidente Epitácio Pessoa, que logrou obter o ressarcimento de prejuízos infringidos pelos alemães ao país.

A obra é escrita em quatro movimentos que levam os subtítulos: I. A vida e o Labor; II. Intrigas e Cochichos; III. Sofrimento; IV. A Batalha. Sua orquestração se difere das duas sinfonias anteriores pela inclusão do piano e principalmente pela presença da fanfarra marcial: pequeno bugle (Eb), 2 bugles (Bb), 4 cornetas, 4 trombones, 2 altos (Eb), 2 baixos (Bb), 2 contrabaixos (Bb) e 2 contrabaixos (Eb). Para esta orquestração indica-se um naipe de oito contrabaixos, metade dos quais com cinco cordas ou com extensão da quarta corda, em conformidade com a tessitura exigida, de Dó1 a Ré4.

Villa-Lobos inicia o primeiro movimento com *divisi* de oitavas, um recurso muito utilizado quando se quer amplitude sonora nos contrabaixos (exemplo 39).

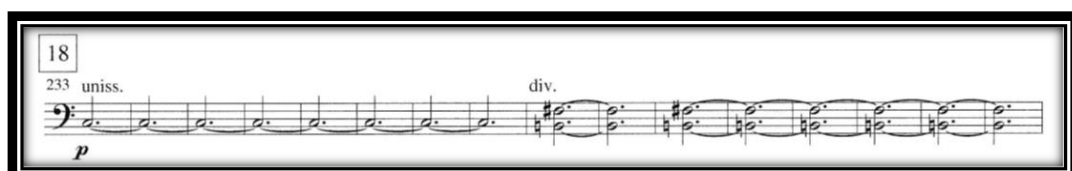
Exemplo 39 – Sinfonia nº 3, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-10



N.B.: *Divisi* de oitavas

Os pedais, outro recurso constante na música de Villa-Lobos, aparecem neste movimento principalmente em uníssono e em quintas justas (exemplo 40).

Exemplo 40 – Sinfonia nº 3, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 233-248.



N.B.: Pedais em uníssono e quintas justas.

No segundo movimento da Sinfonia nº 3 destaca-se o *divisi* a quatro vozes ampliando a tessitura, nessa que é uma passagem marcante, pois pela primeira vez em uma sinfonia brasileira o contrabaixo chega à nota Ré4 (exemplo 41).

Exemplo 41 – Sinfonia nº 3, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 193-203

N.B.: *Divisi* a quatro vozes com ampliação da tessitura

No terceiro movimento da sinfonia, destaca-se a condução harmônica escrita em quintinas e sextinas.(exemplo 42).

Exemplo 42 – Sinfonia nº 3, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 11-12

N.B.: Condução harmônica por quintinas e sextinas

A ampliação da tessitura do contrabaixo está presente também neste movimento, quando o contrabaixo chega à nota Reb4 (exemplo 43).

Exemplo 43 – Sinfonia nº 3, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 60-66



N.B.: Tessitura ampliada

No quarto movimento, quase todo escrito em *divisi*, destaca-se o inicial, escrito de uma maneira que gera grande instabilidade ao trecho (exemplo 44).

Exemplo 44 – Sinfonia nº 3, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 7-10



N.B.: Instabilidade de *Divisi*

2.4.4 Sinfonia nº 4 – *A Vitória* ⁴⁴

A Sinfonia nº 4, escrita em 1919 com o subtítulo *A Vitória*, faz parte da trilogia de sinfonias sobre a Primeira Guerra Mundial que Villa-Lobos compôs. A primeira execução foi em 1920 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com o próprio compositor como regente em um concerto realizado para os reis da Bélgica (VILLA-LOBOS, 2009). Com quatro movimentos – I. Allegro Impectuoso; II. Andantino; III.

⁴⁴ Original manuscrito.

Andante; IV. Lento - Allegro –, a sinfonia tem uma orquestração similar à da terceira, incluindo aí a fanfarra marcial interna. Notável é o emprego dos saxofones soprano, alto, tenor e barítono, tanto na orquestra como na fanfarra. Esta orquestração exige um naipe de oito contrabaixos metade dos quais, incluindo o solista, com cinco cordas ou extensão da quarta corda, dada a tessitura exigida de Dó1 a Si4 é a. A partitura de contrabaixo revela, no primeiro movimento, um constante uso de *divisi*, ora a duas vozes independentes (exemplo 45), ora a três vozes (exemplo 46) e, reiteradas vezes, em oitavas (exemplo 47). Esta escrita, aliada à dinâmica forte do trecho, cria uma textura densa, condizente com o movimento.

Exemplo 45 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 64-71

N.B.: Contrabaixos em *divisi* e troca de vozes

Exemplo 46 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 47-52

N.B.: Contrabaixos em *divisi* a três vozes

Exemplo 47 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 224-229



N.B.: Contrabaixos em *divisi* de oitavas

No segundo movimento, chama atenção a utilização de um recurso comum na escrita de Villa-Lobos para cordas, notadamente para o violoncelo: o uso de harmônicos. Pilger (2013, p. 180) afirma que “os harmônicos naturais são bastante usados por Villa-Lobos e [o recurso] possivelmente é remanescente de seu período como violoncelista, já que ele executou obras que usam em grande escala esse elemento”. Em oposição, no contrabaixo é raro o uso de harmônicos, que aparecem pela primeira vez em uma sinfonia no segundo movimento da quarta (exemplo 48).

Exemplo 48 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 1-6



N.B.: Uso de harmônicos naturais

No terceiro movimento, Andante, há um pequeno solo de quatro compassos para o primeiro contrabaixo, que, à maneira do solo da primeira sinfonia, começa também com o Mib1 (exemplo 49).

Exemplo 49 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 16-20



N.B.: Solo

O quarto movimento, Lento-Allegro, tem um amplo uso do contrabaixo: em oitavas, em quintas paralelas, *ostinati* rítmicos e notas na quinta corda. Entretanto, o que é realmente relevante são as passagens do *Prestissimo*. Este fugato, que se inicia no compasso 252, utiliza o contrabaixo como protagonista e, apesar da dinâmica em *fortissimo*, tem-se aqui um trecho que exige leveza, precisão rítmica e clareza de articulação de todo o naipe de contrabaixos (exemplo 50).

Exemplo 50 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 252-279

N.B.: Parte do fugato

No quarto movimento destaca-se ainda o *divisi* a duas vozes (exemplo 51), passagem em que Villa-Lobos usa o naipe de contrabaixos para traçar um longo *ostinato* de 41 compassos como transição para a seção final da sinfonia.

Exemplo 51 – Sinfonia nº 4, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 407-448



N.B.: *Ostinato* dos contrabaixos (trecho)

2.4.5 Sinfonia nº 5 – *A Paz*⁴⁵

A Sinfonia nº 5, a terceira da ‘trilogia da guerra’, consta do catálogo do autor como tendo sido composta em 1920, com quatro movimentos: I. Allegro; II. Scherzo; III. Moderato; IV. Allegro grandioso. Há ainda indicações da orquestração, com o uso pela primeira vez em uma sinfonia brasileira de um coro SATB⁴⁶ e da duração, 25 minutos. E, por fim, a informação de que não foi publicada. Estes fatos indicam que a sinfonia chegou a ser escrita, conforme observação de Mariz (1983, p. 107): “Ressaltamos na quinta sinfonia o emprego do coro com textos onomatopaicos”. Não se sabe se Mariz teve contato com esta sinfonia, mas o que se tem certeza é que ela nunca foi encontrada.

Um programa com informações de que teria sido executada em Nova York no Carnegie Hall em 5 de março de 1961 com a New York Philharmonic sob a regência de Eleazar de Carvalho foi citado. No entanto, o próprio maestro informou ao Museu Villa-Lobos que, além de nunca ter possuído a partitura, o referido concerto não foi realizado (VILLA-LOBOS, 2009).

⁴⁵ Partitura não localizada.

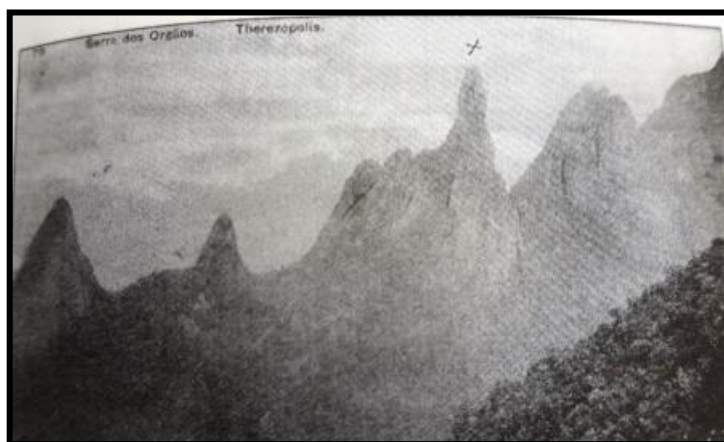
⁴⁶ SATB: soprano, alto (ou contralto), tenor e barítono.

2.4.6 Sinfonia nº 6 – *Sobre as linhas das montanhas*⁴⁷

Após um hiato de 25 anos, Villa-Lobos retoma a forma sinfônica compondo em 1944 a sua Sinfonia nº 6, que foi dedicada a Arminda Neves d'Almeida, a Mindinha, sua segunda esposa. Transparece na música a maturidade adquirida nesse período distanciado das sinfonias e que transformou qualitativamente sua escrita musical na forma. Se nas primeiras sinfonias o autor já demonstrava personalidade, mas sentia-se, conforme dito anteriormente, “forçado a mostrar aos seus colegas mais velhos como se escrevem trabalhos para a orquestra” (GUÉRIOS, 2003, p.115), nas sinfonias de seis a doze não há nenhuma outra preocupação extramusical e percebe-se seu pleno domínio da palheta orquestral.

Na sinfonia nº 6 o tema principal é baseado na linha melódica extraída pelo autor do contorno das montanhas da Serra dos Órgãos em Teresópolis (figura 14) por um processo extramusical por ele criado e denominado “melodia das montanhas” (VILLA-LOBOS, 2009). Este processo composicional de ‘milimetrização gráfica’ pode ser descrito como a tentativa de transpor para os sons os contornos gráficos de uma imagem, nesse caso, a cadeia de montanhas. Na redução para piano do início da sinfonia fica mais clara a visualização. As linhas verticais traçam as alturas e as horizontais, a duração (exemplo 52).

Figura 14 – Serra dos Órgãos. Teresópolis (RJ)



⁴⁷ Original manuscrito.

Exemplo 52 – Redução para piano do início da Sinfonia nº 6, de Villa-Lobos

(SALLES, 2009)

Ainda que alguns autores afirmem que o procedimento da ‘milimetrização gráfica’ seja perceptivelmente evidente (SALLES, 2009, p.163-64), não é clara esta relação no decorrer da obra. Novamente aqui se o ouvinte buscar ouvir ‘as linhas das montanhas’ terá a sua audição reduzida, pois o material musical trabalhado está muito além do meramente descritivo.

A Sinfonia nº 6 tem quatro movimentos: I. Allegro non troppo; II. Lento; III. Allegretto quasi animato; IV. Allegro. A partitura conta com a orquestração característica do compositor para esse gênero: pares de madeiras, clarinete baixo, contrafagote; quartetos de trompas, de trompetes e de trombones e uma tuba; tímpanos, tam-tam, pratos, bombo, surdo, tambor indiano, caixa clara, pratos, vibrafone, celesta, duas harpas e cordas. Para esta orquestração sempre é indicado um naipe de oito contrabaixos, dos quais pelo menos a metade deve ter a quinta corda ou quarta corda estendida para alcançar a tessitura exigida de Dó1 a Si4. A obra foi estreada em 1950 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal tendo o próprio Villa-Lobos como regente.

O contrabaixo tem nesta sinfonia um tratamento próximo ao recebido nas sinfonias anteriores: *divisi* variados e em cânone (exemplo 53), principalmente em oitavas (exemplo 54). Este excerto lembra muito o uso que Mendelssohn fez no segundo movimento da sua quarta sinfonia e que Dvorák também usou no segundo movimento da sua nona sinfonia. A principal diferença é que em Mendelssohn e em Dvorák as passagens citadas são tocadas em pizzicato, algo que, no entendimento deste pesquisador, deveria ocorrer também na Sexta Sinfonia de Villa-Lobos, já que seria mais condizente com a textura e as dinâmicas da partitura orquestral.

Exemplo 53 – Sinfonia nº 6, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 49-55



N.B.: *Divisi* canônico

Exemplo 54 – Sinfonia nº 6, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 106-109



N.B.: *Divisi* em oitavas.

Nesta sinfonia o contrabaixo está presente também em conduções temáticas (exemplo 55), com síncopas, *ostinati* e outros recursos idiomáticos característicos da maneira do compositor usar o instrumento. O quarto movimento chama a atenção. Villa-Lobos inicia com uma longa sequência de semicolcheias no contrabaixo de uma maneira até então jamais utilizada pelo compositor (exemplo 56).

Exemplo 55 – Sinfonia nº 6, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 144-148



N.B.: Condução temática

Exemplo 56 – Sinfonia nº 6, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 1-26

N.B.: Sequência de semicolcheias no contrabaixo

2.4.7 Sinfonia nº 7 ⁴⁸

Escrita em 1945 para participar de um concurso de composição da Orquestra Sinfônica de Detroit (EUA), a Sinfonia nº 7 foi assinada pelo autor sob o pseudônimo de A. Caramuru. Com quatro movimentos – I. Allegro Vivace; II. Lento; III. Scherzo (Allegro non troppo); IV. Allegro preciso –, teve sua primeira execução em 1949 em Londres pela Orquestra Sinfônica de Londres sob a regência do próprio Villa-Lobos.

Obra densa, a partitura é construída para uma grande orquestra em que constam 2 flautins, 3 flautas, 3 oboés, corne inglês, 3 clarinetes (Bb), 2 clarinetes baixo, 3 fagotes, 2 contrafagotes, 6 trompas, 4 trompetes (Bb), 4 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, prato, triângulo, pandeiro, pandeiro sem soalhas, chocalho de metal, guizos, reco-reco, caixa clara, tambor, bombo, surdo, novacorde, glockenspiel, xilofone, vibrafone, celesta, 2 harpas, piano e cordas. O instrumento citado como ‘novacorde’ é o *Hammond Novachord*, espécie de sintetizador eletrônico, uma novidade na orquestração de Villa-Lobos.

Essa massa orquestral clama por um naipe de 10 contrabaixos e sua tessitura de Dó¹ a Fa^{#4} exige o contrabaixo de cinco cordas ou com a extensão da quarta corda. A obra se inicia com um inédito *divisi* a cinco vozes no contrabaixo utilizando as cordas soltas (exemplo 57). Em uma disposição do agudo para o grave as vozes se distribuem em: primeira estante toca a corda I (Sol²), segunda estante toca a corda II (Ré²), terceira estante toca a corda III (Lá²), quarta estante toca a corda IV (Mi¹) e quinta toca a corda V (Dó¹).

⁴⁸ Original manuscrito.

Exemplo 57: Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-11

Allegro Vivace

Div. em 5

Div. em 3

Gliss.

f

ff

fff

mf

cresc.

N.B.: *Divisi* de contrabaixos a cinco vozes iniciando com a corda solta

Esta é uma evidência que Villa-Lobos escrevia para o contrabaixo de cinco cordas com a quinta corda afinada em C (dó). A quantidade de *divisi* é notável e seu uso variado é condizente com a textura sonora do movimento. Eles podem também aparecer a quatro vozes em *tremolo* (exemplo 58).

Exemplo 58 – Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 79-86

7

Div. a 4

mf

6

2

N.B.: *Divisi* de contrabaixos a quatro vozes

Em outra passagem, três vozes dos contrabaixos realizam uma cadência e iniciam um pedal na textura mais grave (exemplo 59).

Exemplo 59 – Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 12-17

N.B.: *Divisi* de contrabaixos a três vozes no registro mais grave

No segundo movimento destaca-se o trecho final, compassos em que os contrabaixos têm uma figura de acompanhamento em quintinas e septinas, dotando o trecho de grande movimento, o que causa contraste com a placidez da melodia inicial do movimento que aqui aparece tocada pelos violinos e violoncelos (exemplo 60).

Exemplo 60 – Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 130-132

N.B.: Quintinas e septinas.

O terceiro movimento tem logo a partir do sexto compasso um movimento dos contrabaixos, que passam a tocar uma figura temática que havia se iniciado nos trompetes no compasso 2. Nota-se ainda a presença do harmônico natural Si nos compassos iniciais (exemplo 61).

Exemplo 61: Sinfonia 7 de Villa-Lobos. Terceiro movimento



N.B.: Compassos iniciais

E, finalmente, destaca-se no quarto movimento a figura que surge no compasso 136: a célula temática principal do período (exemplo 62).

Exemplo 62 – Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 136-152

N.B.: Célula temática

Esta figura vai ser a célula temática principal desenvolvida até a conclusão do movimento. Ela surge novamente no contrabaixo, desta vez com algumas modificações, nos compassos 169 ao 182 (exemplo 63) e 246 ao 253 (exemplo 64).

Exemplo 63 – Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 169-182

17

mf

18

Divisi

Unis.

Divisi

Unis.

3 3 3 6

N.B.: Variação da célula temática

Exemplo 64 – Sinfonia nº 7, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 244-251

27

f

28

Divisi

Unis.

3 3

N.B.: Variação da célula temática

2.4.8 Sinfonia nº 8 ⁴⁹

Composta no Rio de Janeiro em 1950 e dedicada ao crítico musical norte-americano Olin Downes⁵⁰, a Sinfonia nº 8 teve sua estreia em 14 de janeiro de 1955 no Carnegie Hall em Nova York com a Orquestra da Filadélfia tendo Villa-Lobos como regente. Segundo Mariz (1983, p. 108), a obra teve “boa acolhida na Filadélfia. A crítica elogiou o movimento lento e a variedade de ritmos”. A sinfonia tem quatro movimentos: I-Andante; II-Lento (assai); III-Allegretto scherzando; IV-Allegro (giusto), e pode ser considerada a ‘clássica’ de Villa-Lobos, a que mais se aproxima das “formas universais” (VILLA-LOBOS, 1950, p. 204). O termo ‘clássico’ deve ser aqui entendido como uma obra plena dos seus processos composicionais, como por exemplo, o paralelismo e a simetria.

A orquestração também é a ‘clássica’ de Villa-Lobos: 2 flautins, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes (Bb), clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes (Bb), 4 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, xilofone, celesta, 2 harpas, piano e cordas. Para essa orquestração é ideal a formação também ‘clássica’ dos contrabaixos em Villa-Lobos, isto é, naipes de oito instrumentistas com pelo menos a metade do naipe com cinco cordas ou quatro com extensão da quarta corda, visto que a tessitura vai do Dó1 ao Dó4.

O tratamento conferido ao contrabaixo é praticamente o de um baixo contínuo. O instrumento está presente em todas as seções e tem poucas pausas durante a sinfonia. Na primeira aparição do primeiro movimento, o contrabaixo está com a condução do tema (exemplo 65).

⁴⁹ Edição Max-Eschig.

⁵⁰ Edwin Olin Downes (1886-1955), crítico norte-americano, também conhecido como “Apóstolo de Sibelius”. Escrevia para o New York Times e teve enorme influência sobre o meio musical.

Exemplo 65 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-14

N.B.: Condução temática

Na passagem a seguir é utilizado um processo composicional recorrente em Villa-Lobos: o uso das teclas brancas e pretas do piano na composição, gerando uma sequência diatônica-pentatônica (exemplo 66).

Exemplo 66 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 21-23

N.B.: Sequência diatônica-pentatônica

Ao longo do primeiro movimento, as simetrias são variadas e largamente utilizadas (exemplos 67, 68, 69)

Exemplo 67 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 74-82

76

81

N.B.: Simetrias

Exemplo 68 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 94-97

94

97

N.B.: Simetrias

Exemplo 69 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 155-160

pp

pp

N.B.: Simetrias

No segundo movimento, destaca-se a longa linha de acompanhamento típico do violão de sete cordas em uma seresta, com surdina e em pizzicato (exemplo 70).

Exemplo 70 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 50-60

8

49 pizz. *p*

53 unis. *pp*

9

57 *ppp* rit.

N.B.: Acompanhamento típico da seresta

O tema que fecha este segundo movimento é realizado pelos contrabaixos (exemplo 71) e será retomado, com pequenas alterações, no terceiro movimento (exemplo 72).

Exemplo 71 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 61-63

60 arco *pp*

ppp

N.B.: Cadência final

Exemplo 72 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 20-21



N.B.: Tema final do segundo movimento retrabalhado

Os *divisi*, tão comuns nas sinfonias anteriores, aqui estão em número reduzido. Neste terceiro movimento aparece a quatro vozes, num *ostinato* melódico (exemplo 73).

Exemplo 73 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 85-89

N.B.: *Divisi* a quatro vozes. *Ostinato* melódico

Destaca-se ainda outro trecho do terceiro movimento, uma sequência em semicolcheias em que se pode usar, apesar do compositor não indicar, a articulação dualista do Barroco, *staccato* em graus disjuntos e *legato* em graus conjuntos (exemplo 74).

Exemplo 74 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 107-121

107 *f*

111 13

114 *div.*

allarg.

119 *mf*

mf

N.B.: Graus disjuntos e conjuntos

2.4.9 Sinfonia nº 9 ⁵¹

Dedicada a Mindinha, esta é a sinfonia mais curta escrita por Villa-Lobos, com duração aproximada de 20 minutos. Sobre a data da composição, há controvérsias. O catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) traz a data de 1950, enquanto os pesquisadores Mariz (1983, p.108) e Duarte (1989, p. 129) indicam a data de 1952. Sobre a primeira audição, Mariz e o catálogo indicam que foi com a Orquestra da Filadélfia, tendo Eugène Ormandy como regente, mas nenhum dos dois indica o local. Apenas Mariz (1983, p.108) indica o ano da estreia: “[...] apesar de ter sido programada para um dos Festivais Interamericanos de Música [Washington, 1965], só acabou estreada no ano seguinte [em 1966]”.

⁵¹ Edição Max-Eschig.

Com orquestração similar à da oitava sinfonia – as exceções são um *piccolo* e uma harpa a menos e o acréscimo de coco e bombo na percussão – a nona sinfonia necessita, pela massa orquestral e pela tessitura empregada, Dó1 ao Lá3, de oito contrabaixos com cinco cordas ou com extensão da quarta corda.

A sinfonia começa com um tema que será retomado pelos outros naipes ao longo do movimento (exemplo 75).

Exemplo 75 – Sinfonia nº 9, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-24

The image shows a musical score for the first movement of Villa-Lobos's Symphony No. 9. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 2/4 time. The first system (measures 1-10) is marked 'f' and 'mf'. The second system (measures 11-22) is marked 'sfz p'. The third system (measures 23-24) is marked 'sfz p'. The score is labeled '1' and '2' in boxes.

N.B.: Tema nos contrabaixos

No segundo movimento, destaca-se o solo inicial com surdina (exemplo 76).

Exemplo 76 – Sinfonia nº 9, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 1-6

The image shows a musical score for the second movement of Villa-Lobos's Symphony No. 9. The tempo is marked 'Adagio'. The score is in 3/4 time. The first system (measures 1-6) is marked 'sord.' and 'ppp'. The score is labeled 'Adagio'.

N.B.: Tema nos contrabaixos

No terceiro movimento, temos pela primeira vez em uma sinfonia o uso de seqüências intervalares em um ciclo de quartas ascendentes e descendentes, algo que nasce do processo composicional de Villa-Lobos (exemplo 77).

Exemplo 77 – Sinfonia nº 9, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 94-100

N.B.: Harmonia quartal

No quarto movimento, o ‘fugato’ da parte central começa com os contrabaixos (exemplo 78),

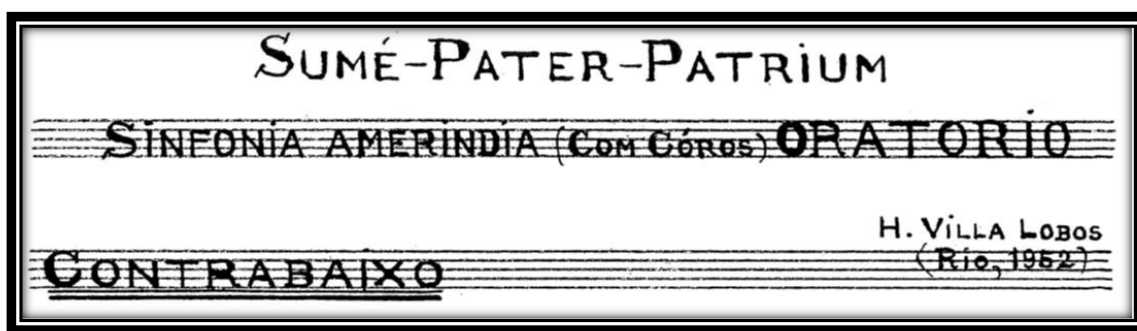
Exemplo 78 – Sinfonia nº 9, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 33-41

N.B.: Fugato

2.4.10 Sinfonia nº 10 ⁵²

A mais longa sinfonia escrita por Villa-Lobos, de duração aproximada de 65 minutos, tem cinco movimentos – I. Allegro; II. Lento; III. Scherzo; IV. Allegretto scherzando; V. Lento Poco Allegro – e é em realidade um oratório. A ambiguidade da forma mista é trazida desde o título, conforme designado pelo próprio autor na partitura (figura 15), onde grafa: “Sinfonia Ameríndia (com córos) Oratório” [sic].

Figura 15 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. Frontispício: contrabaixo



N.B.: Forma mista

Com o subtítulo *Sumé - Pater Patrium*⁵³, a obra foi escrita em 1952 para o IV Centenário da cidade de São Paulo e é dedicada a Mindinha. O texto, parte em latim e parte em tupi-guarani, é uma adaptação dos seguintes versos do poema *Beata Virgine Dei Matre Maria*, do Padre José de Anchieta, escrito em Iperoig (SP) em 1563: do “Canto I” – “Alegria do Criador” e “Doce Melodia”; do “Canto II” – “O Gemido de uma Oração” e “O Dragão do Inferno”; do “Canto III” – “Glória e Paz”; do “Canto IV” – “Presságios de Treva e Luz”; do “Canto V” – “*Veni, Sancte Spiritus*” e “Sobre Todos os Santos”. A primeira audição da obra se deu em 4 de julho de 1957 no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, com a *Orchestre Radio-Symphonique de Paris*; o coro da *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF); e os solistas Jean

⁵² Edição Max-Eschig.

⁵³ *Sumé - Pater Patrium*: sincretismo linguístico nos idiomas latim e tupi-guarani para designar uma entidade religiosa, “Sumé, Pai dos Pais” ou “Sumé, Deus dos Deuses”.

Giraudeau (tenor), Camille Maurane (barítono Martin) e Jacques Chalude, conhecido como Ben Baruch (baixo). O próprio Villa-Lobos atuou como regente.

Além dos solistas, há também o coro a quatro vozes (SATB) e uma grande orquestração, com reforço na percussão e nos teclados. A instrumentação inclui: 2 flautins, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 3 clarinetes (Bb), clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes (Bb), 4 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, chocalho, coco, pio, sinos, gongo, guizos, pandeiro, bombo, marimba, xilofone, celesta, 2 harpas, piano, órgão e cordas. Sinfonia com textura densa, em que são necessários oito contrabaixos, sendo que a tessitura de Dó1 a Mi4 requer contrabaixos de cinco cordas.

O contrabaixo é explorado melodicamente em uma linha de graus conjuntos descendente, como um *Bassus Lamentoso* (ROSS, 2011, p. 40-75), um recurso idiomático que Villa-Lobos emprega com frequência, notadamente nos movimentos lentos. Aqui o compositor o emprega no primeiro movimento (exemplo 79).

Exemplo 79 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 183-198

The image shows a musical score for the first movement of Villa-Lobos' Symphony No. 10, measures 183-198. The score is for the double bass (contrabaixo) and includes staves for the full orchestra. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The score includes various performance instructions such as 'Div.' (divisi), 'Unis.' (unison), 'Pizz.' (pizzicato), and 'Arco' (arco). A measure number '12' is indicated in a box.

N.B.: *Bassus Lamentoso*

Nesta sinfonia, o contrabaixo aparece também usado em simetrias com grande vigor rítmico (exemplo 80).

Exemplo 80 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 34-46



N.B.: Simetrias e ritmo

Villa-Lobos aqui amplia a tessitura do contrabaixo e faz uso da clave de dó na quarta linha, algo que ainda não havia aparecido nas partituras de contrabaixo em suas sinfonias anteriores (exemplo 81).

Exemplo 81 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 26-30



N.B.: Uso de clave de dó. Extensão da tessitura.

Em outra passagem da sinfonia, as simetrias aparecem exigindo dedilhados especiais (exemplo 82).

Exemplo 82 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 101-104



N.B.: Simetrias

O uso de oitavas paralelas nos *divisi* indica também o uso do piano no processo compositivo. Neste exemplo, o recurso é seguido da simetria entre as teclas brancas e pretas transposta ao contrabaixo (exemplo 83).

Exemplo 83 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 201-213

N.B.: Oitavas paralelas e simetrias

Os *divisi* com vozes independentes, que exigem grande equilíbrio entre as vozes, também estão presentes nesta sinfonia (exemplo 84).

Exemplo 84 – Sinfonia nº 10, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 403-414

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *mf* and *ffz p*. The second system continues the pattern with *mf* and *f* dynamics. The third system features a *dim.* marking. The fourth system includes the tempo marking *poco a poco* and a *pp* dynamic. The score is characterized by independent vocal parts, as noted in the caption.

N.B.: *Divisi* de vozes independentes

2.4.11 Sinfonia nº 11 ⁵⁴

A Sinfonia nº 11 foi escrita em 1955 como encomenda para o 75º aniversário da Orquestra Sinfônica de Boston e dedicada a Nathalie e Serge Koussevitzky⁵⁵. A obra teve estreia em 2 de março de 1956 no Boston Symphony Hall com a Orquestra Sinfônica de Boston tendo Villa-Lobos como regente. Sua apresentação foi muito bem recebida pelo crítico do *Boston Globe*, que afirmou: “A sinfonia foi uma das melhores obras encomendadas para o aniversário da orquestra”. Também o *Christian Science Monitor* se manifestou sobre a estreia em termos absolutos: ‘Uma nova sinfonia de Heitor Villa-Lobos é um acontecimento mundial’ (MARIZ, 1983, p. 100). Com quatro movimentos – I. Allegro Moderato; II. Largo; III. Scherzo (Molto Vivace); IV. Molto Allegro –, a obra tem duração aproximada de 25 minutos.

A orquestração, com pequenas alterações na percussão, é a ‘clássica’ de Villa-Lobos: 2 flautins, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes (Bb), clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes (Bb), 4 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, triângulo, matraca, bombo, xilofone, marimba, vibrafone, celesta, 2 harpas, piano e cordas. Para este *tutti*, é novamente ideal a formação ‘clássica’ dos contrabaixos em Villa-Lobos, isto é, oito instrumentistas com pelo menos a metade do naipe com contrabaixo de cinco cordas ou de quatro com extensão da quarta corda, dado que a tessitura vai do Dó1 ao Sib3.

No contrabaixo observa-se a condução temática com o uso do paralelismo (exemplo 85) e simetrias de tecla branca e preta recorrentes (exemplos 86 e 87).

⁵⁴ Edição Max-Eschig.

⁵⁵ Serge Koussevitzky foi regente da Orquestra Sinfônica de Boston por 25 anos, de 1924 a 1949, e o responsável por fazê-la alcançar a reputação de uma das melhores orquestras do mundo.

Exemplo 85 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 58-73

58 **7** Meno
pp

62 *f* 3

67 3 div. 3

70 **8** 3 unis. 3 3 3 3 3 3 3 3

N.B.: Paralelismo

Exemplo 86 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 99-103

98 **11** Allegro
mf

102 3 3 3 3 3 3 3 3

N.B.: Padrão de duas teclas pretas e uma branca

Exemplo 87 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 182-190

182 unis. pizz. *mf*

188 3 3 3 3 3 3 3 3

190 3 div. 3

N.B.: Padrão de uma tecla branca e duas teclas pretas

No segundo movimento da sinfonia, a condução temática remete a outra obra do compositor, o seu poema sinfônico *Uirapuru* (exemplo 88).

Exemplo 88 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 12-16.



Condução similar a tema de *Uirapuru*

Há registro de uma fala elíptica-assindética⁵⁶ de Villa-Lobos, isto é, bem ao seu estilo “pão pão, queijo queijo”, posteriormente citada pelo poeta Manuel Bandeira, na qual o compositor declara explicitamente toda sua admiração pelas Sinfonias de Beethoven em quatro palavras: “Quartetos Haydn, Sinfonias Beethoven” (VILLA-LOBOS apud BANDEIRA, 1972, p.117). Esta admiração ecoa no terceiro movimento da Sinfonia nº 11, talvez seja o mais ‘Beethoveniano’ da obra de Villa-Lobos. A diferença é que o movimento do contrabaixo, além de se dar por graus conjuntos (exemplo 89), como em Beethoven (exemplo 90), aparece em quartas, forma intervalar recorrente no idiomatismo de Villa-Lobos (exemplo 91).

⁵⁶ Elipse: figura de linguagem que designa supressão de termo subentendido. Assíndeto: figura de linguagem que designa a omissão de conjunções, separando orações apenas por vírgulas.

Exemplo 89 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 267-289

267 **17** Presto
p

274
mf

281 **18**

N.B.: Scherzo 'beethoveniano'

Exemplo 90 – Sinfonia nº 9, de Beethoven. Scherzo. Comp. 234-247.

Ritmo di quattro battute
223 arco *pp*
arco *pp*

236 *sempre pp*
sempre pp

N.B.: Scherzo de Beethoven

Exemplo 91 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. III mov. Comp. 295-297

N.B.: Harmonia quartal

Nesta sinfonia, o paralelismo está presente também no quarto movimento (exemplo 92).

Exemplo 92 – Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 218-230



N.B.: Paralelismo

2.4.12 Sinfonia nº 12 ⁵⁷

Escrita em 1957 e dedicada a Mindinha, a Sinfonia nº 12 foi concluída no dia em que Villa-Lobos completou 70 anos de idade⁵⁸. A obra foi estreada em 1958 pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington, D.C., tendo Howard Mitchell como regente. Villa-Lobos a regeu em duas oportunidades, a primeira em 1958 no Lisner Auditorium de Bruxelas com a Grand Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Nationale, e em fevereiro de 1959, nove meses antes de sua morte, no México, com a Orquestra Sinfônica Nacional.

De duração parecida com as sinfonias de número 8 e 11, todas por volta dos 25 minutos, a Sinfonia nº 12 tem quatro movimentos: I. Allegro non troppo; II. Adagio; III. Scherzo (Vivace); IV. Molto Allegro. A orquestração é a menos densa dentre as sinfonias: 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes (Bb), clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 4 trompetes (Bb), 4 trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, pratos, triângulo, coco (grave, médio e agudo), xilofone, celesta, harpa e cordas. Para esta orquestração e pelo reduzido numero de *divisi*, algo raro em Villa-Lobos, é possível utilizar um naipe de contrabaixos com sete instrumentistas. A tessitura vai do Dó1 ao Dó4.

⁵⁷ Edição Max-Eschig.

⁵⁸ Villa-Lobos completou 70 anos em 5 de março de 1957.

O contrabaixo tem destaque no quarto movimento, com uma participação muito ativa desde os primeiros compassos (exemplo 93).

Exemplo 93: Sinfonia nº 12, Villa-Lobos. IV mov. Comp. 1-11



N.B.: Presença de contrabaixos

A harmonia quartal é estrutural e também bastante presente nesta sinfonia (exemplo 94).

Exemplo 94 – Sinfonia nº 12, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 33-42



N.B.: Harmonia quartal

Destaca-se a dificuldade de digitação da passagem do *Più mosso*, que começa no compasso 97 de sua última sinfonia (exemplo 95). Nesta coda, a partitura do contrabaixo remete à valsa final *Tutto na Vida é Burla*, da ópera *Falstaff*, de Giuseppe Verdi.

Exemplo 95 – Sinfonia nº 12, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 97-101



N.B.: Dificuldade na digitação

2.5 O contrabaixo no Choros nº 10

Os Choros foram um conjunto de quatorze obras com as mais diversas formações, desde instrumento solista (1 e 5) até a monumentalidade de duas orquestras e banda (13). Outras duas obras para orquestra fazem parte do ciclo, *Introdução ao Choros* e *Choros Bis*. Compostos entre 1920 e 1929 representam o projeto estético com o qual Villa-Lobos tencionava firmar seu nome no cenário internacional e, pela diversidade e qualidade da música, são dignos de relevo.

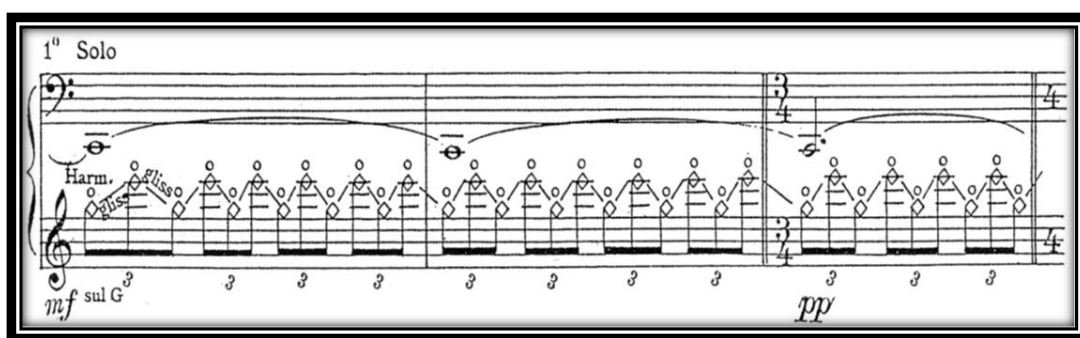
O Choros 10, obra sinfônica coral dedicada a Paulo Prado⁵⁹, é considerada a música mais “autenticamente nacional” de Villa-Lobos, pois apresenta um tema indígena, batucadas de samba e melodia da canção popular. Tem o subtítulo de *Rasga o Coração*, herdado da canção homônima de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense⁶⁰ que é utilizada na segunda parte da obra juntamente com texto onomatopaico de caráter indígena. Sua primeira execução foi em 1926 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro com a Orquestra da Empresa Viggiani, um coro de artistas brasileiros e o Deutscher Mannerchor, tendo Villa-Lobos como regente.

⁵⁹ Paulo Prado (1869-1943), escritor e poeta, foi um rico empreendedor da elite cafeeira paulistana, incentivador da cultura e mecenas das artes, do movimento modernista e da Semana de 22.

⁶⁰ Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907), músico, maestro e compositor carioca, fundador e regente de várias bandas marciais. Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), poeta, compositor e editor de cordéis maranhense radicado no Rio de Janeiro. Juntos compuseram *Iara (Rasga o Coração)*, gravada por Vicente Celestino, que Villa-Lobos toma de empréstimo no Choros nº 10.

Há uma passagem que se inicia no compasso 110 em que fica demonstrada a extensão da tessitura e a exploração do som, por meio de *glissandi* no registro mais agudo, que o compositor utiliza para emular o som da cuíca. O primeiro contrabaixo toca o pedal Dó1 enquanto o *tutti* está na tessitura aguda, realizando um *ostinato* em *glissando sul G*, ou seja, pela primeira corda, entre o harmônico natural Sol4 e o harmônico artificial Mi5 (exemplo 96).

Exemplo 96 – *Choros 10*, de Villa-Lobos. Comp. 110-113



N.B.: Tessitura e exploração sonora

Esta passagem tem suscitado discussões acerca de qual a melhor forma de realizá-la. Sandrino Santoro, que foi primeiro contrabaixo solista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, relatou, em conversa com este pesquisador, ter adotado o critério de realizá-la em duas cordas, o harmônico de Sol na primeira corda e o de Mi na segunda (figura 16).

Figura 16: Posição da mão esquerda para harmônicos sugerida por Santoro.



N.B.: Sol4 (polegar na primeira corda) e Mi5 (indicador na segunda corda)

O harmônico Mi5 na primeira corda é artificial, de difícil realização: é preciso tocá-lo à ‘maneira antiga’, puxando a corda para o lado, o que pode resultar com muita imprecisão durante a performance. Se realizado da forma proposta por Santoro, ganha-se em clareza e definição das alturas, uma vez que as duas notas ficam em harmônicos naturais, porém perde-se o *glissando* que caracteriza a exploração sonora do trecho. A maneira como esse *glissando* é escrito remete, na opinião deste pesquisador, à sonoridade da cuíca, instrumento que emite sons de altura indefinida. Villa-Lobos, violoncelista que era, sabia escrever e explorar muito bem os harmônicos dos instrumentos de cordas, inclusive os do contrabaixo; e se escreveu e indicou na parte o *glissando* entre estas notas – *sul G*, na primeira corda – é porque não havia necessidade de tanta precisão. E talvez seja mesmo bem-vinda no trecho certa dose de imprecisão, fazendo que o som se aproxime ainda mais do timbre da cuíca.

Ostinati são estruturais e muito presentes em toda a sua obra sinfônica. No Choros 10 aparecem de forma variada, sendo o *ostinato* que começa no compasso 67 o de maior importância para o contrabaixo pois acaba em *solí* (exemplo 97).

Exemplo 97 – *Choros 10*, de Villa-Lobos. Comp. 67-81



N.B. Contrabaixos em *ostinati soli*

2.6 O contrabaixo na Bachianas Brasileiras nº 9

As Bachianas Brasileiras são um conjunto de nove obras que estão entre as mais conhecidas de Villa-Lobos. Sua composição teve início em 1930 e terminou em 1945. O ciclo presta tributo a J.S. Bach não apenas no título, mas, sobretudo, pelo uso de procedimentos composicionais próprios do compositor alemão (JARDIM, 2005 p. 98). A esses procedimentos são adicionados elementos da música folclórica brasileira e da música popular urbana.

A Bachianas Brasileiras nº 9 foi escrita em 1945 em Nova York. A partitura autógrafa contém a indicação “para orquestra de vozes ou de cordas”, sendo que a versão para coro é dedicada ao compositor norte-americano Aaron Copland⁶¹. Na versão para cordas, objeto deste estudo, há vários *solí* importantes para contrabaixo, o que faz com que excertos seus sejam por vezes solicitados em audições para orquestras. Composta com grande número de *divisi*, o que pressupõe uma formação orquestral maior, a obra foi estreada em 17 de novembro de 1948 com um quinteto

⁶¹ O compositor norte-americano Aaron Copland (1900-1990) conheceu Villa-Lobos nos anos 1940 e há registro fotográfico do encontro de ambos no Hotel Waldorf Astoria de Nova York em 1945.

de cordas da Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência de Eleazar de Carvalho no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (VILLA-LOBOS, 2009, p. 19).

Na pesquisa realizada para este trabalho, foram consultados o Museu Villa-Lobos, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e o acervo do maestro Eleazar, mas não foi localizado o referido programa. Apesar disso é grande a probabilidade de que o quinteto fosse formado pelo primeiro músico (principal) de cada naipe de cordas da OSB, os quais, conforme registro de 1950, eram: Anselmo Zlatopolsky (1º violino), Waldemar Szpilman (2º violino), Francisco Corujo (viola), Ebehard Finke (violoncelo) e Antonio Leopardi (contrabaixo) (PINTO, 1950, p.61).

O primeiro movimento inicia-se com uma recorrência da escrita do compositor para o contrabaixo: o pedal na nota Dó1 (exemplo 98).

Exemplo 98 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Heitor Villa-Lobos

CONTREBASSES

Prelude.

H. VILLA-LOBOS

Vagaroso e mistico

sfz

sfz > mf

N.B.: Pedal em Dó1

Observa-se que para uma melhor execução desse trecho são precisos três contrabaixos, um para cada oitava da nota Dó, uma vez que da maneira como está escrito pelo compositor é impossível a realização da oitava do pentagrama superior por um contrabaixo. A alternativa, no caso de ser realizada por apenas dois contrabaixos, é o segundo, que realizará o pedal, tocar também o Dó2 na quarta corda. Para tal pressupõem-se o uso do instrumento de cinco cordas. Ainda neste mesmo movimento há o *solí* dos contrabaixos nos compassos 30 a 33 e que prepara a *coda* do primeiro movimento, Prelúdio (exemplo 99).

Exemplo 99 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. Comp. 30-33N.B.: *Soli* do Prelúdio

O segundo movimento, Fuga - *Poco apressado* é a partitura em que o compositor mais explorou o contrabaixo como solista. O tema da fuga será apresentado por quatro vezes pelos contrabaixos, sendo a cada vez numa tonalidade e com aspectos orquestrais diferentes. A primeira apresentação, no compasso 9, é em *soli* (exemplo 100), enquanto as demais cordas estão em contracanto uníssono, com uma textura ainda transparente no acompanhamento.

Exemplo 100 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. II movto. Comp. 9-12

N.B.: *Soli*. Tema da Fuga

Na segunda apresentação do tema a textura é densa, com o uso de oitavas nos contrabaixos e nos violoncelos (exemplo 101).

Exemplo 101 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. Comp. 25-28

N.B.: *Soli* em oitavas

Na terceira apresentação, ocorre o trecho da fuga em Mib menor. Este trecho, pelo grau de dificuldade que apresenta, deveria constar como excerto orquestral obrigatório em audições para ingresso em orquestras (exemplo 102).

Exemplo 102 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. Comp. 60-71

N.B.: Fuga em Mib menor no contrabaixo

A tonalidade, Mib menor, faz com que o dedilhado nessa passagem seja um assunto sempre discutido, e tem-se firmado mais comumente de duas formas: começando pela segunda corda mantendo os dedos em posição – dedo 1 para Mib e Lá^b; dedo 2 para Fá bequadro e Sib; dedo 3 para Sol^b; e o polegar para o Reb – ou tocando a passagem toda através da primeira corda. As duas formas de digitação têm vantagens e desvantagens. Mantendo a mão esquerda em posição pode-se ter um controle maior da afinação e evita-se o desconforto provocado pela região do contrabaixo e do salto de sexta menor no ponto culminante da passagem, porém a troca de cordas exige cuidado para que não se perca a articulação.

Há também a diferença de timbres entre a segunda e a primeira corda, algo que não é desejável se for levado em consideração que a obra foi escrita para ‘orquestra de vozes’ e posteriormente transcrita para cordas. Entende-se, portanto, que os temas devam ser ‘cantados’, tocados com uma articulação em *legato*, e a realização dessa passagem na primeira corda é mais favorável para a unidade do timbre.

Essas discussões sobre a digitação e a melhor forma de tocar são pertinentes para se realizar a execução da maneira como o compositor escreveu, ou seja, para orquestra de cordas. Se realizada, apenas neste trecho, à maneira como foi estreada, ou seja, em quinteto, deixa de existir a dificuldade de tocar em naipe, em sincronia, e o solista tem total liberdade para escolher seu próprio dedilhado. Como a textura do trecho é muito transparente, com a presença de poucos elementos de acompanhamento e sem *divisi*, não se estaria causando nenhum prejuízo para a música. Portanto o que se propõe é que seja realizada em quinteto (exemplo 103).

Exemplo 103 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Heitor Villa-Lobos. Comp. 60-61

The image shows a musical score for Exemplo 103. It features five staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (A.), Cello (Vr.), and Double Bass (CB.). The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'sfz' (sforzando) dynamics. A circled number 13 is above the first staff. The Double Bass part is highlighted with a thick border, showing a complex, rhythmic pattern.

N.B.: Textura da fuga no contrabaixo

Por fim o tema é apresentado de forma reduzida na tonalidade de Lá menor e com contracanto das violas. Observa-se o uso de oitavas quando o instrumento passa a realizar o contracanto (exemplo 104).

Exemplo 104 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. Comp. 75-79

The image shows a musical score for Exemplo 104. It features two staves: Double Bass (CBASSES) and Double Bass (DIV.). The score is marked with 'mf' (mezzo-forte), 'sfz' (sforzando), and 'p' (piano) dynamics. A circled number 15 is above the first staff. The Double Bass part is highlighted with a thick border, showing a complex, rhythmic pattern.

N.B.: Fuga reduzida em Lá menor

Existem arcadas que são usadas desde há muito tempo pela OSESP, orquestra que foi regida por Eleazar de Carvalho de 1972 a 1996. Possivelmente foram as mesmas utilizadas na primeira audição da obra, ainda em versão de câmara, quando Eleazar regeu o quinteto de cordas da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Estas arcadas são muito simples: basta fazer as duas colcheias anteriores ao *sforzato* na mesma direção, para cima, e o restante das notas cada uma em uma direção. O gesto privilegia a agógica da Fuga de forma muito evidente, fazendo com que os tempos fortes do compasso 11/8 e o *sforzando* sejam naturalmente tocados para baixo. Essas arcadas, portanto, são determinantes para que se obtenha um resultado coerente com a articulação e sonoridade exigidas pelas características da composição da obra.

Outro ponto que se pretende levantar em relação à Bachianas nº 9 é o do metrônomo de Villa-Lobos. É sabido que o compositor tinha predileção pelos tempos “arrastados e com respirações entre as frases” (AMORIM, 2009, p. 107). A horizontalidade de sua escrita musical também pede tempos nos quais estas linhas possam ser percebidas assim. A dupla titulação dos movimentos utilizados por Villa-Lobos no ciclo Bachianas Brasileiras, primeiro alusivo à usada no Barroco seguido de um termo em português, ajudam a reforçar esta questão do tempo musical:

“Convém atentar sempre para a duplicidade de denominação, pois se o primeiro título de cada trecho reflete sua forma ou indica sua feição rítmica, o segundo traz conotações expressivas que é preciso considerar na execução” (NÓBREGA, 1976, p. 16).

Na Bachianas nº 9 eles são: I. Prelúdio – Vagaroso; II. Místico e Fuga – *Poco Apressado*. Disso pode-se presumir como adequado um andamento por volta de 160 batidas de colcheia por minuto, ou seja, mais lento do que a 180 proposta pela revisão de edição da ABM (2017).

3 EXCERTOS DO CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE VILLA-LOBOS

Este capítulo introduz a seleção de excertos para contrabaixo das obras orquestrais de Villa-Lobos, com passagens relevantes para o estudo técnico do instrumento. Num primeiro momento justificam-se os critérios utilizados para seleção dos excertos para posteriormente apresentá-los. A apresentação desses excertos é contextualizada e organizada em ordem de idiomatismo (direto e indireto).

3.1 Justificativas dos critérios da seleção

Excertos orquestrais têm sido usados prioritariamente para ingresso em orquestras ou para estudos técnicos em tratados publicados. Somando-se a essas duas abordagens, os excertos para contrabaixo podem ser utilizados também como parâmetros para referências interpretativas, notadamente de compositores ainda não contemplados em publicações do gênero, caso de Villa-Lobos. Para tal é importante que se entenda o idiomatismo por ele utilizado no tratamento do contrabaixo.

Termo emprestado da linguística, o idiomatismo diz respeito, também em música, à elaboração da linguagem, ao seu vocabulário, à sua forma de escrita léxica e sintática e às suas articulações intertextuais, constituindo-se em última instância, se verificada uma construção peculiar, a expressão mesma de um autor. No caso de Villa-Lobos, estamos diante de um compositor que fez, a seu modo peculiar, livre e intuitivo, largo uso de procedimentos musicais idiomáticos, sobretudo para dar expressão a vozes sonoras não fixadas pelo cânone clássico – como a música popular, os sons da natureza e, em plano mais vago, a noção mesma de “alma brasileira” à qual buscava imprimir, independentemente de qualquer proposta nacionalista. Para Pilger (2013, p. 175), seu idiomatismo pode ser classificado tanto como direto, aquele que é natural do instrumento, como indireto, aquele que resulta do processo composicional em si.

No tratamento do contrabaixo em particular, alguns exemplos de idiomatismo direto empregado por Villa-Lobos são a condução temática na tessitura grave, as notas em pedal e os fins de frase em uníssono. Já os exemplos de idiomatismo indireto são a utilização da topografia do teclado, ou seja, na perspectiva das notas musicais distribuídas em teclas brancas e pretas como método compositivo para

gerar simetrias; e, finalmente, sendo esse o seu idiomatismo mais evidente, a escrita como meio denotativo direto para descrever ou reproduzir o canto dos pássaros, o ruído das florestas e os sons da natureza ou, de modo mais objetivo, para emular instrumentos de percussão.

Nos excertos para contrabaixo selecionados, percebem-se principalmente dois aspectos compositivos característicos de Villa-Lobos. O primeiro é a recorrência constante a procedimentos idiomáticos; o segundo é a diversidade no tratamento conferido ao instrumento. O material aqui reunido deve abordar, dentro das especificidades da sua obra, problemas gerais de execução da música orquestral ao contrabaixo, tais como articulações, dedilhados, golpes de arco e emissão sonora.

Os critérios que determinam a escolha dos excertos são: o recorte de solos (para um instrumento) e *solí* (para todo o naipe); e as passagens que tratam de alguma habilidade técnica mais avançada, que contenham alguma inovação sonora ou que colaborem para o desenvolvimento do idiomatismo. Recurso recorrente, os *divisi* selecionados são indicados para um trabalho específico de equilíbrio, sincronismo e coordenação do naipe. Por fim é importante salientar que muitas vezes o excerto tem mais de um aspecto idiomático.

A fim de possibilitar a visualização da seleção dos excertos à maneira de um caderno de estudos, dividiu-se o material analisado em três partes. O idiomatismo direto (3.2), o idiomatismo indireto (3.3) seguidos de uma seção dedicada unicamente aos *divisi* (3.4). Todos são ilustrados com exemplos musicais representativos.

3.2 Idiomatismo direto

Diz-se quando o compositor explora recursos próprios do instrumento, que no caso do contrabaixo podem ser a condução temática no registro grave, uso de notas pedais, temas em cantabile e alargamento da tessitura.

3.2.1 Solos

Villa-Lobos escreve com frequência trechos solo para contrabaixo, em geral poucos compassos, mas na primeira sinfonia há dois excertos de solos longos

e importantes. O primeiro excerto é do segundo movimento e observa-se o idiomatismo direto na manutenção do pedal para o *tutti* e na utilização da 5ª corda para o solista (recurso específico da tessitura do contrabaixo, o único instrumento da família das cordas que pode tocar nesta região – considerando-se que o exemplo está grafado em scordatura, uma oitava acima do som real).

Exemplo 105 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 64-67

The musical score is for a double bass solo. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 61 and ends at measure 64. It features a 'rall.' marking and a '1º mouvement' marking. The second system starts at measure 65 and ends at measure 67. It features a 'sfz' marking and a '2º e 3º leggii' marking. The score is written in bass clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

N.B.: Solo de contrabaixo

O segundo solo acontece no quarto movimento e é uma expansão do ocorrido no segundo. Neste solo estão presentes o uso da quinta corda, a condução temática no registro grave e o alargamento da tessitura, pois pela primeira vez em

uma sinfonia brasileira é utilizado do Dó1 ao Lab3. Ressalta-se ainda o final do solo em pedal.

Exemplo 106 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 84-111

6 Calmo e adagio

81

solo

mf misterioso

89

3

97

sf

3

3

3

3

3

3

104

rall.

N.B.: Solo de contrabaixo

O excerto seguinte foi escrito originalmente para soli e colocado aqui para solo com as devidas justificativas e fundamentações (páginas 119 e 120 deste trabalho). É o mais virtuosístico escrito por Villa-Lobos para o contrabaixo, estão

presentes o cantabile, o alargamento da tessitura em direção ao agudo (Dób 3), o uso expressivo do acento > e o uso do pedal para demarcar o fim do solo (compasso 65).

Exemplo 107 – Bachianas Brasileiras nº 9, de Villa-Lobos. Comp. 60-71

N.B.: Fuga em Mib menor no contrabaixo

3.2.2 Soli

Passagens em *solí* para os contrabaixos são recorrentes em toda a obra orquestral de Villa-Lobos e largamente utilizados pelo compositor nas Bachianas Brasileiras nº9. Já no Prelúdio entre os compassos 30 a 37 aparece o primeiro *solí*. Ressalta-se o uso do cantabile na região média do instrumento, recurso muito empregado no contrabaixo por vários compositores, utilizado por Villa-Lobos.

Exemplo 108 – Bachianas Brasileiras nº 9, de Villa-Lobos. Comp. 30-37

Apresentação do tema da fuga pelos contrabaixos é feita em cantabile fortíssimo na tonalidade de Fá menor, o que confere grande dramaticidade ao trecho

.Exemplo 109 – Bachianas Brasileiras nº 9, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 9-12

N.B.: *Soli*. Tema da Fuga

Divisi em oitavas, recurso idiomático utilizado para gerar mais som nos contrabaixo, é utilizado por Villa-Lobos para acrescentar a textura orquestral.

Exemplo 110 – *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. Comp. 25-28

A última aparição do tema nos contrabaixos é em Lá menor e em *mezzo-forte* e culminando em *divisi* de oitavas, piano, com alargamento da tessitura (Dó4).

Exemplo 111– *Bachianas Brasileiras nº 9*, de Villa-Lobos. Comp. 75-79

N.B.: *Soli*. Fuga reduzida em Lá menor

3.2.3 Condução temática no grave

O registro grave do contrabaixo é uma preferência na escrita de Villa-Lobos notadamente para conduções temáticas. Em sua primeira sinfonia o tema principal é exposto pelos contrabaixos.

Exemplo 112 – Sinfonia nº 1, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-4

N.B.: Exposição do tema

Na segunda sinfonia os contrabaixos expõem o tema da ‘ascensão’, em intervalos ascendentes de segundas maiores e terças menores e maiores.

Exemplo 113– Sinfonia nº 2, de Villa-Lobos. I mov. Comp. 1-6

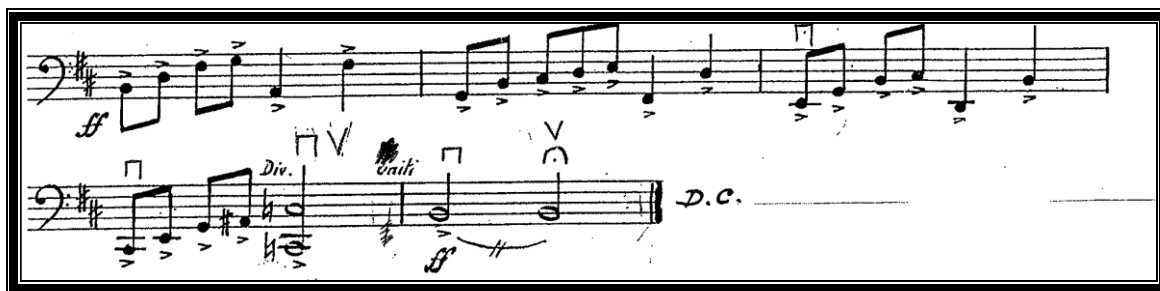
N.B.: Tema ascendente

3.2.4 Articulações

Trata-se aqui de excertos que demandam tratamento técnico especial pela dificuldade que a variedade de articulações empregadas propõe. Aproveita-se para discutir, de forma geral, a articulação que Villa-Lobos imprime ao contrabaixo com o acento ‘>’ e identifica-se um padrão de *legato* no ‘horizontalismo’ da sua escrita.

O acento ‘>’ pode ser interpretado de duas maneiras: se em durações longas, como se fossem um sinal de *diminuendo*, quando a sonoridade do contrabaixo deve ser pensada como um ponto de articulação próximo do violão ou do piano: ataque, breve sustentação e decaimento; ou como reforço expressivo, mais um ‘apoio’ na nota, produzida com a velocidade do arco, e não com a pressão.

Exemplo 114- Bachianas Brasileiras nº4 de Villa-Lobos. Comp. 37-41



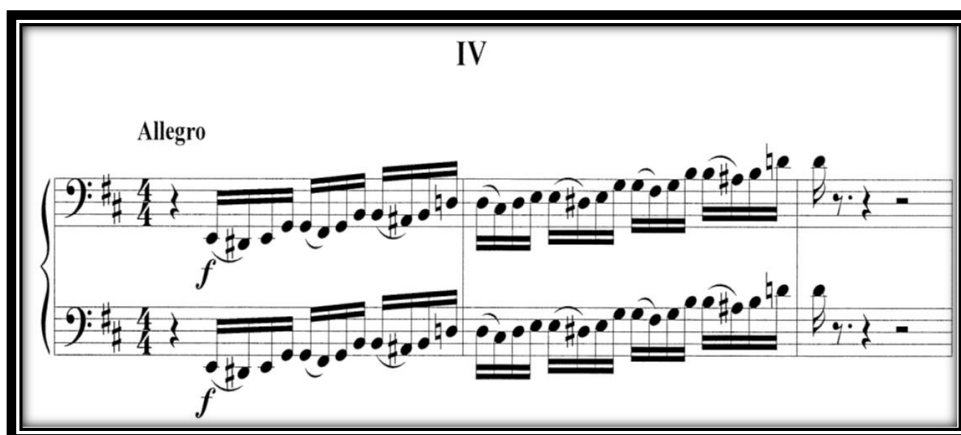
Identifica-se também a tendência à anti-verticalização, quando o horizontalismo proposto por Villa-Lobos na sua música pede uma interpretação da articulação de modo mais *legato*, com *trattinas*.

Exemplo 115– Sinfonia nº 11, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 12-16



A alternância *legato-staccato* apresenta dificuldades técnicas variadas e ocorrem de maneiras diferenciadas.

Exemplo 116 – Sinfonia nº 2. IV mov. Comp. 1-3



Exemplo 117 – Sinfonia nº 2. IV mov. Comp.13-15

A musical score for a single staff in bass clef, key of D major (two sharps). The tempo is marked "A tempo primo". The measure number 13 is indicated at the start. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The staff ends with a whole rest in the final measure.

Exemplo 118 – Sinfonia nº 2. IV mov. Comp. 234-240

A musical score for a piano, consisting of two staves (treble and bass clef) in D major. The tempo is marked "22 Molto Allegro". The measure number 234 is indicated at the start of the first system. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system shows a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second system starts at measure 236 and continues the complex rhythmic pattern. The third system starts at measure 238 and shows a more relaxed rhythmic pattern with eighth and quarter notes. The score ends with a whole rest in the final measure.

Exemplo 119 – Sinfonia nº 7. I mov. Comp. 59-66

6

mf

Exemplo 120 – Sinfonia nº 7. III mov. Comp. 1-27

Allegro non troppo

1

mf

2

p

3

4

Exemplo 121 – Sinfonia nº 7. IV mov. Comp. 244-251

27

f

f

3

3

Exemplo 122 – Sinfonia nº 10. IV mov. Comp. 201-213

3 3 3 3 Div: mf

Unis.

17 ppp

Exemplo 123 – Sinfonia nº 12. IV mov. Comp. 97-101

11 Più mosso f

99

O 'fugato' do quarto movimento da Sinfonia 4 é um grande desafio pois tem que ser combinados a intensidade, fortíssimo, com a leveza e a variedade das articulações escritas.

Exemplo 124 – Sinfonia nº 4. IV mov. Comp. 252-326

16 Prestissimo

252 *ff* 3 uniss. *ff*

263

17

272

280

18

287 pizz. *ff*

19 poco rall. arco div.

294

301 a tempo arco uniss. *ff*

20

309

317

21 div. *sf > pp*

324

3.2.5 Condução harmônica

Incluíram-se aqui excertos que realizam a condução harmônica de forma mais elaborada, ou ritmicamente ou na própria estrutura intervalar.

Exemplo 125 – Sinfonia nº 3. III mov. Comp. 5-12

The musical score is presented in three systems, all in bass clef. The first system (measures 5-12) features a complex harmonic structure with many beamed notes and slurs. The second system (measures 13-20) is marked with a box containing the number '1' and features dynamic markings 'p' and 'sfz' with crescendo and decrescendo hairpins. The third system (measures 21-28) continues the complex harmonic structure with many beamed notes and slurs.

Exemplo 126 – Sinfonia nº 7. II mov. Comp. 120-133

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

ppp

5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5

17

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

18

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

cresc.

7 7 7 7 7 7

12/8

Exemplo 127 – Sinfonia nº 8, de Villa-Lobos. II mov. Comp. 50-60

8

49 pizz. *p*

53 unis. *pp*

9

57 *rit.*

60 arco *pp*

3.2.6 Ampliação da tessitura

O termo ‘tessitura’ designa aqui a ampliação em direção ao registro agudo do instrumento, já que no grave sempre será o Dó1.

Exemplo 128 – Sinfonia nº 3. III mov. Comp. 60-64

60

64

Exemplo 129 – Sinfonia nº 10. IV mov. Comp. 26-30 (clave de dó)



3.2.7 Sequências bachianas

O termo 'bachianas' designa aqui sequências de semicolcheias em graus conjuntos com alturas alteradas.

Exemplo 130 – Sinfonia nº 6. IV mov. Comp. 41-49

Exemplo 131 – Sinfonia nº 8. III mov. Comp. 107-121.

3.2.8 Golpe de arco

De forma geral os golpes de arco em Villa-Lobos são os convencionais, *legato*, *stacatto*, *détaché* e *martele* entre outros. Por esta razão, não ser tão comum para o contrabaixo, destaca-se o *staccato volante* da Sinfonia 2.

Exemplo 132 – Sinfonia nº 2. I mov. Comp. 85-88

3.2.9 Harmônicos

Com relação aos harmônicos a passagem da sinfonia n.º 4 serve de exemplo típico do uso que o compositor faz deste recurso.

Exemplo 133 – Sinfonia n.º 4. II mov. Comp. 4-6



Os harmônicos observados no exemplo 133 acima exploram as terças das cordas soltas na 3ª divisão da série harmônica. Estes harmônicos são fortemente projetáveis no contrabaixo e podem ser tocados tanto no capotasto quanto na região grave do instrumento. A dificuldade maior aqui é o uso do arco que tem tocar uma nota em cada corda do instrumento.

3.2.10 Paralelismo

Recurso idiomático de todos os instrumentos de cordas, o paralelismo advém em Villa-Lobos através do uso do violão no processo composicional. Este pode ser paralelismo horizontal, que no caso do violão é o emprego de uma forma de mão que se repete através dos trastes do instrumento, formando acordes em geral, quanto vertical que é o uso da mesma digitação através das cordas imediatamente superior ou inferior, gerando sequencias intervalares semelhantes. Para o contrabaixo, devida à posição de tocar, há uma inversão e chamamos de paralelismo horizontal as mudanças de cordas e de vertical a mudança de posições. As duas formas de paralelismos não são excludentes, mas sim complementares.

Exemplo 134 – Sinfonia nº 11. I mov. Comp. 58-73

Exemplo 135 – Sinfonia nº 11 de Villa-Lobos. IV mov. Comp. 218-230

3.3 Idiomatismo indireto

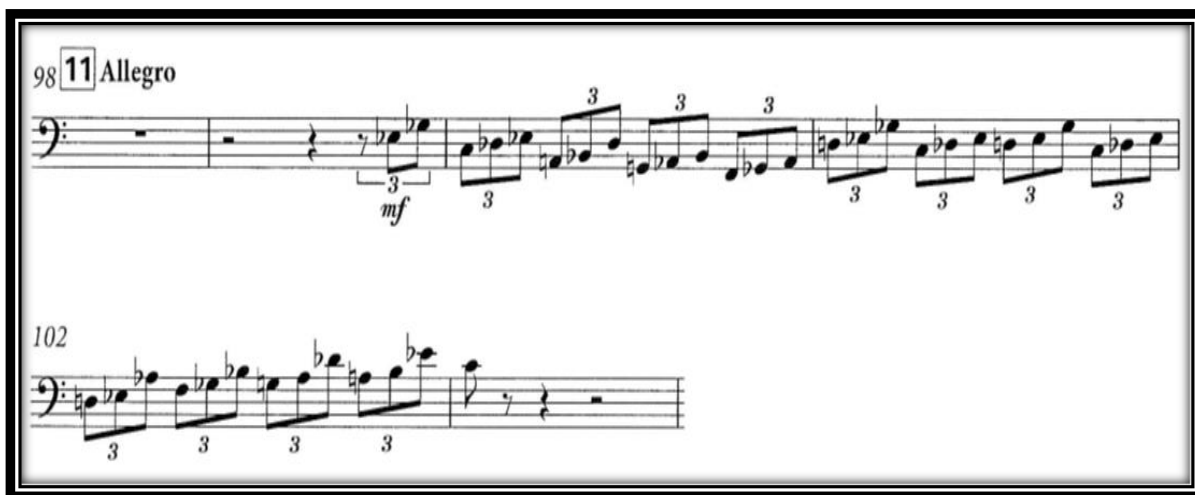
Diz-se do recurso que nasce de um processo composicional realizado por Villa-Lobos, sendo, portanto uma consequência deste processo. O mais notável destes processos composicionais é o uso do piano, ou mais precisamente, da mistura entre teclas brancas e pretas do piano para compor, gerando simetrias que quando transpostas ao contrabaixo exigem um tipo de dedilhado que não se

encontra em outros compositores. Passa a ser um dedilhado idiomático de Villa-Lobos para o contrabaixo.

3.3.1 Simetrias

Emprego de escalas diatônica e pentatônica, como se estivesse tocando uma sequencia de teclas brancas e pretas do piano. Estas sequencias podem ser padronizadas como no exemplo 136, duas pretas e uma branca ou podem ser de padrões diversos como nos exemplos 137 a 140.

Exemplo 136 – Sinfonia nº 11. I mov. Comp. 99-103



N.B.: Padrão de duas teclas pretas e uma branca

Exemplo 137 – Sinfonia nº 9. IV mov. Comp. 33-48. Fugato (padrão diverso)

4 a tempo

unis.
mf

35

40

5

45

Exemplo 138 – Sinfonia nº 7. IV mov. Comp. 169-182 (padrão diverso)

17

mf

18

Divisi

Unis.

Divisi

Unis.

3 3 3 6

Exemplo 139 – Sinfonia nº 7. IV mov. Comp. 244-251(padrão diverso)

27

f

3

3

f

3.2.2 Justaposição de quartas

Os intervallos de quartas, recorrência nas obras de Villa-Lobos, tocam em dois pontos cruciais da técnica do contrabaixo: o cruzamento de cordas com o arco e a mudança de posição da mão esquerda. No exemplo abaixo se denota a necessidade de troca de cordas em toda as notas do compasso 85 ao 96. Percebe-se também que mudar de posição a cada compasso entre o 93 e o 96, adotando uma forma de mão específica para cada um, torna a passagem mais próxima do idiomatismo que há em Villa-Lobos, no caso aqui, advinda do seu processo composicional ao violão.

Exemplo 140 – Sinfonia nº 9. III mov. Comp. 84-97

Exemplo 141 – Sinfonia nº 12. IV mov. Comp. 33-42

No exemplo 141 fica clara a digitação se pensarmos no paralelismo vertical, mudança de posição a cada quatro colcheias. Indica-se usar as cordas soltas

possíveis, pois dão leveza para as mudanças de posição e mantém o padrão para as trocas de arco pelas cordas.

3.4 Divises

Os *divisi* são uma recorrência idiomática que ocupam um papel importante dentro da produção de Villa-Lobos. Eles ocorrem de múltiplas maneiras e na maioria das vezes com mais de um aspecto idiomático. Ressalta-se a originalidade, dentro dos estudos de excertos orquestrais, que é a possibilidade de, apenas com os *divisi* na obra de Villa-Lobos, se elaborar estudos de sincronia temporal, afinação, equilíbrio e interdependência de vozes além de padrão de timbre para o naipe de contrabaixos.

Divisi mais recorrente para o contrabaixo em Villa-Lobos, as oitavas, quintas, quartas e outros movimentos paralelos em semibreves ou mínimas, são supostamente um movimento idiomático da mão esquerda do piano que o compositor transpunha para o contrabaixo. Levando-se em conta esta hipótese, aponta-se que as articulações para estes movimentos paralelos sejam como as do piano: ataque seguido de breve sustentação e decaimento, como um decrescendo em cada nota. Desta forma se consegue maior transparência na textura e uma maior coerência com a provável ideia de um compositor que elabora a partitura ao piano.

Outro recurso usado pelo compositor nos *divisi* é a espacialização sonora do naipe aproveitando a localização geográfica das estantes no palco. Villa-Lobos propõem a divisão das vozes pelas estantes conforme o destaque que pretende imprimir àquela passagem. Dessa maneira, o compositor desconstrói a ideia hierárquica que sempre a primeira estante tem a voz principal.

3.4.1 Temático

O uso de oitavas paralelas seguidos de uníssono, para exporem passagens temáticas, são usados em muitos momentos nas obras de Villa-Lobos, como no exemplo 143 abaixo.

Exemplo 142 – Sinfonia nº 1. I mov. Comp. 50-65

5 a tempo

47 *f* *arco* *mf* *f*

53 *unis.* *div.* *unis.* *f*

58 *pp* *pp*

62 *ppp* *ppp*

6 *ppp*

N.B.: Reexposição em *divisi* do tema

Já no próximo exemplo vemos o tema principal no contrabaixo 1 enquanto o 2 realiza um pedal harmônico. Ressalta-se também o uso do acento expressivo.

Exemplo 143 – Sinfonia nº 1. III mov. Comp. 214-221

10

214 *f* *sf* *sf* *pp*

3.4.2 Ostinatos

Recurso muito utilizado por Villa-Lobos em suas composições, os ostinatos aparecem de duas formas: puramente rítmico (exemplo 145), sem nenhuma mudança de alturas, ou melódico, com mudanças de alturas (exemplo 146).

Exemplo 144 – Sinfonia nº 1. IV mov. Comp. 258 até o fim

The musical score for Example 144, Sinfonia nº 1, IV mov. Comp. 258 até o fim, is presented in a single system. The score is in bass clef and shows measures 253 to 287. The music features a rhythmic ostinato in the bass line, characterized by triplets and a melodic line above. The score includes several performance markings: *mf* (mezzo-forte) at measure 259, *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) at measure 275, and *allarg.* (allargando) at measure 287. The score is divided into two systems, with measures 253-263 and 264-287. The first system is marked with a box containing the number 17, and the second system is marked with a box containing the number 18. The score ends with a double bar line and a *fff* (fortissimo) dynamic marking.

N.B.: *Divisi* a 2 vozes. Ostinato ritmico

Exemplo 145 – Sinfonia nº 8. III mov. Comp. 85-89

N.B.: *Divisi* a 4 vozes. Ostinato melódico

3.4.3 Espacialização do naipe

Villa-Lobos utiliza a localização das estantes dos contrabaixos dentro da orquestra para buscar efeitos de espacialização sonora. Com isso quebra a idéia de hierarquia que propõem que apenas as primeiras estantes tocam a voz principal.

Exemplo 146 – Sinfonia nº 1. III mov Comp. 13-28

N.B.: Espacialização das vozes pelas estantes

3.4.4 Glissando

Villa-Lobos inicia a sua sinfonia 7 com um glissando de cordas soltas do contrabaixo de cinco cordas (sol, ré, lá, mi, dó), escrita que gera uma grande massa sonora nos contrabaixos.

Exemplo 147 – Sinfonia nº 7. I mov. Comp. 1-11

The image shows a musical score for five double basses, marked 'Allegro Vivace' and 'Div. em 5'. The score is for the beginning of Villa-Lobos' Symphony No. 7, first movement, measures 1-11. Each part begins with a glissando (Gliss.) over five notes (sol, ré, lá, mi, dó) in 2/4 time. The dynamics range from *f* to *fff*, and the tempo is marked 'Allegro Vivace'. The score is divided into two sections: 'Div. em 5' and 'Div. em 3'.

N.B.: *Divisi* de contrabaixos a 5 vezes iniciando com a corda solta

3.4.5 Vozes independentes

É comum encontrarmos nos *divisi* de Villa-Lobos o uso de vozes independentes, o que demanda uma necessidade de equilibrar a textura para que apareçam os movimentos realizados.

Exemplo 148 – Sinfonia nº 10. IV mov. Comp. 403-414

The musical score is presented in four systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a piano introduction with a *mf* marking and a *ffz p* marking. The second system continues the piano part with a *mf* marking. The third system features a *dim.* marking. The fourth system includes the instruction *poco a poco* and a *pp* marking. The score is enclosed in a black border.

N.B.: *Divisi* de vozes independentes

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu quase que nada sei, mas desconfio de muita coisa.” (Guimarães Rosa)

A fala de Riobaldo, personagem do romance *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, relembra a motivação inicial para a realização deste trabalho. A constatação de que havia muito desconhecimento sobre o contrabaixo orquestral de Villa-Lobos misturava-se à desconfiança de que havia um ‘grande sertão’ a ser desvendado, e que só se embrenhando por estas ‘veredas’ é que se poderia chegar a algum lugar, e ainda que não se chegasse a lugar algum, valeria à pena a caminhada.

Assim, foi investigado o ambiente musical encontrado por Villa-Lobos em seus anos de formação, suas referências, tanto do contrabaixo como musicais, bem como sua vivência prática como violoncelista. Obteve-se indícios de que o compositor tenha tocado com bons contrabaixistas. Verificou-se que a cidade do Rio de Janeiro contava com excelentes contrabaixistas vindos da ‘escola’ italiana, músicos que tinham o domínio técnico do instrumento. Localizou-se evidências patentes dessa escola ao se observar peças para contrabaixo solo escritas no período, à ‘maneira’ italiana de composição para o instrumento, além de registros encontrados em publicações estrangeiras que reconheciam a presença de virtuosos do contrabaixo no Brasil. A vivência prática de Villa-Lobos com o violão também se mostrou de franca influência na sua escrita para o contrabaixo, pois foi tocando a música urbana do período nas ‘rodas de choro’ nas quais imperavam as ‘baixarias’ do violão de sete cordas que, supõem-se, deu-se grande parte da inspiração do compositor para compor as linhas graves do contrabaixo.

Discutir as referências e influências na obra orquestral do compositor foi o caminho que levou a compreensão de como foi gerado o idiomatismo do contrabaixo encontrado nessas obras. Foi também possível deduzir que quando Villa-Lobos compunha ao violão ou ao piano aumentavam as dificuldades de compreensão de sua música para o contrabaixo. Entretanto, tais dificuldades, após aqui estudadas e discutidas, podem agora ser mais rapidamente assimiladas e contribuir para a neutralização de qualquer estranhamento por parte do contrabaixista. Deduziu-se também que o contrabaixo para o qual Villa-Lobos escrevia era o de cinco cordas

com a quinta corda afinada em Dó1, o que lhe permitiu explorar tantas linhas graves em solos e *divisi* para o contrabaixo ao longo de suas obras orquestrais.

Ao se discutir possíveis influências na escritura das linhas de contrabaixo de Villa-Lobos pode-se também apresentar as formas de inserção das mesmas no processo de criação do compositor bem como aspectos idiomáticos do instrumento em suas obras. Foram selecionadas, entre as obras orquestrais, as mais significativas, dentro dos vários gêneros, para que se tivesse uma visão ampla do pensamento do compositor no tocante ao contrabaixo. Atenção maior foi dada às sinfonias, por serem obras menos conhecidas, pouco registradas e ainda por explorarem significativamente a escrita do compositor para o contrabaixo.

O estudo de suas sinfonias apontou que o contrabaixo é colocado em nível de igualdade de tratamento formal com os outros instrumentos de cordas. Se antes de Villa-Lobos o instrumento era usado prioritariamente para figuras de acompanhamento, o compositor já em sua primeira sinfonia escreve um solo de quase um minuto, algo absolutamente inédito em termos de escritura para contrabaixo no Brasil. A inovação segue por toda sua obra, como na ampliação da tessitura do instrumento nos Choros 10. O protagonismo do instrumento atinge o ponto máximo, celebrado com vários *solí*, na Bachianas 9, obra sobre a qual discute-se uma nova maneira de execução para a fuga em Mib menor e propõem-se que conste em audições para orquestras.

A qualidade da música nas partituras para contrabaixo nas obras orquestrais de Villa-Lobos, notadamente nas sinfonias, foi contemplada com a seleção realizada. Nessa 'andança', fez-se ainda uma seleção representativa da multiplicidade do uso dos *divisi* por Villa-Lobos, igualmente destacados em toda sua diversidade para o estudo em grupo, o que possibilita uma inédita escolha de excertos para trabalho de naipe.

O texto indicou um caminho para a interpretação das linhas de contrabaixo de Villa-Lobos considerando-se sonoridade, articulação e fraseado. Neste processo foi de grande contribuição a observação de aspectos particulares da escrita do compositor, como articulações, dedilhados, golpes de arcos, timbres (efeitos ou ruídos), pizzicatos, notas longas, *cantabile*, arpejos de quarta, cordas soltas, pedal, exploração da grande extensão, ostinatos, polirritmia, escrita retratando a natureza,

utilização das síncopas, imitação de instrumentos de percussão, uso das quiálteras em desenhos de arpejos e escalas, intensidade sonora e linhas temáticas.

Por fim, a seleção e classificação por idiomatismo direto e indireto de excertos orquestrais possibilitaram oferecer uma contribuição de material que, ‘desconfia-se’, possa vir a ser usado no estudo do contrabaixista que se prepara para ingressar na orquestra ou deseja se aprimorar na interpretação da obra orquestral de Villa-Lobos.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Disponível em:
<<http://www.abmusica.org.br/pagina.php?n=projeto-villa-lobos-digital&id=27>> .
Acesso em: 13 jan. 2017.

ALBRIGHT, Valerie. **Aproximações entre duas culturas americanas na linguagem de Ives e Villa-Lobos**. Tese de Doutorado em Música. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ANDRADE, Mário. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 10, 1944.

ARZOLLA, Antônio R. C. dal P. **Uma abordagem analítico-interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

ASIOLI, Bonifazio. **Elementi per il Contrabasso con una nuova manieri di digitare**. Milão: Gio. Ricordi, 1823.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 anos de Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

_____. Luiz Heitor Correa de. **Presença de Villa-Lobos**. MEC-Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, v.2, p.129-131, 1956.

BANDEIRA, Manuel. **Villa-Lobos**. São Paulo: Ariel, Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1924.

_____. Villa. **Presença de Villa-Lobos**. MEC-Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, v. 7, p. 117-118, 1972.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnatalli: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

BÉHAGUE, Gerard. **Heitor Villa-lobos: the search for Brazil's musical soul**. Austin: University of Texas, Institute for Latin American Studies, 1994.

BENFIELD, Warren; DEAN Jr., James Seavy. **The Art of Double Bass Playing**. Evanston: Summy-Birchard (1973).

BILLÉ, Isaias. **Nuovo Metodo per Contrabasso a 4 e 5 corde**. Parte 1. Milano: Ricordi, 1922. 2v,
_____. **Gli Strvmenti ad Arco e I Loro Cvltori**. Roma: Ausonia, 1928.

BOCCHINO, Alceo. Villa-Lobos, testemunho de um intérprete. **Presença de Villa-Lobos**. MEC-Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, v. 9, p. 9-18, 1974.

BORÉM, Fausto; CARDOSO, André. Seis Lições para 'Contrabaxo' de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012. **Anais...** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012. p.1919-1926.

_____. Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.11, p.73-85, 2005.

_____. O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

BORÉM, Fausto; OLIVAREZ, Rodrigo; RIBEIRO, Alfredo; CAMPOS, João Paulo; NEVES, Gustavo. Lino José Nunes's 1838 Method: Historical, Analytical and Editorial aspects of an Afro-Brazilian Double Bass Jewel. **International Society of Bassists**: Online Journal of Bass Research, Dallas, v.5, 2015.

BRADETICH, Jeff. **Double Bass**: the ultimate challenge. Moscou: Music for all to hear, 2009

BOTTI, Renata. **Aspectos de Textura na Musica de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de São Paulo, 2003.

BRITO JR., Edgard de. O lado humano de Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**. MEC-Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, v. 9, 1974.

BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era**. New York: W.W. Norton & Co., 1947.

CARDOSO, André. **A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-arquivo-01.pdf>> Acesso em: 21 fev. 2016.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **O Canto do Pajé**: Villa-Lobos e a música popular Brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Metal Leve, 1988

CECCONELLO, Márcio. **Excerto Orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan de Richard Strauss**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CORRÊA, Armando Chaves. **Repertório orquestral Brasileiro Contemporâneo: um estudo sobre a visão do instrumentista dos naipes de cordas.** Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CORRETTE, Michel. **Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3 à 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée.** Genebra: Minkoff Reprint, 1977.

COSTA, Ricardo Vieira da. O violão de sete cordas nos Programas de Pós-Graduação do Brasil. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2015. **Anais...** Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p.1216-25.

CRUFT, Eugene. **The Eugene Cruft School of Double Bass Playing.** Oxford: Oxford University, 1966.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. **Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

D'INDY, Vincent. **Cours de Composition Musicale.** 6 ed. Paris: Durant, 1912. 2v.

DOWNES, Olin. Villa-Lobos e as Fontes do Nacionalismo. **Presença de Villa-Lobos.** MEC-Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, v. 4, 1969.

DUARTE, Roberto. **Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos.** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1989.

_____, Roberto. **Villa-Lobos errou?** Subsididos para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algol, 2009.

ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (EMESP). Disponível em: <<http://emesp.org.br/praticas#.WG6gYVMrKUK>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

ESTRELLA, Arnaldo. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos.** 1 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970.

FAGERLANDE, Marcelo. **O método de piano forte do Padre José Maurício Nunes Garcia.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

FERREIRA, E.; RAY, S. Planejamento de Arco na Prática Orquestral: considerações e aplicações em grupos semi-profissionais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Universidade de Brasília, 2006.

FERREIRA, Isaías Lopes. **A Relevância do Estudo dos Excertos Orquestrais na Formação Violinística.** Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2016.

GARCIA, Maurício Freire. **O Eurocentrismo na formação do flautista de orquestra e o uso da flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos : um estudo da realidade brasileira.** 2012. 82 f. Tese submetida ao concurso para o

cargo de professor titular. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

GUÉRIOS, Paulo R. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GONZALES, Júlia Donley Mesquita. **Trechos Orquestrais para Piccolo: o repertório sinfônico de Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

GOUBAULT, Christian. **Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration: du baroque à l'électronique**. Paris: Minerve, 2009.

HOLTZ, Adriana Cristina de Barros. **Excertos para violoncelo de música orquestral brasileira**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

INSTITUTO BACCARELLI. **Portal educacional**. Disponível em: <<http://institutobaccarelli.org.br/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

INTERNATIONAL SOCIETY OF BASSISTS (ISB). **Bass World**. Disponível em: <<http://www.isbworldoffice.com>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

JARDIM, Gil. **O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LEVINSON, Eugene. **The School of Agility- A Technical Method of the Scale System for Sting Bass**. Nova York: Carl Fischer, 2002.

MADENSKY, Eduard. **Orchestral Studies**. Nova York: International Music Company, 1948.

MAMMI, Lorenzo. **Uma Gramática do Caos: notas sobre Villa-Lobos**. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=45Lobos>> Acesso em: 13 jan. 2017.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos-Compositor Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MASSMANN, F; REINKE, G.: **Orchester Probespiel – Kontrabass: Test Pieces for Orchestral Auditions**. Mainz: Schott, 1992

MONTANARI, Carlo. **Metodo e studi di perfezionamento per contrabbasso a tre corde**. Milão: Ricordi, 1850.

MONTEIRO, Mauricio. **Aspectos da Musica no Brasil na primeira metade do século XIX**. In: MOARES, Jose Geraldo Vinci de. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010, p. 79-118.

NACHTERGAELE, Shanti. **Examination of Mid-Nineteenth Century Double Bass Playing**: Based on A. Müller and F.C. Franke's Discourse in the Neue Zeitschrift für Musik, 1848 – 1851. Monografia de pesquisa defendida no Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2015.

NANNY, Edouard. **Méthode Complete pour la Contrebasse à quatre et cinq cordes**. 1er. partie. Paris: Alphonse Leduc et Cie., 1920.

NEGREIROS, A. **Perspectivas Pedagógicas para a Iniciação ao Contrabaixo no Brasil**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, 2003.

NÚCLEOS ESTADUAIS DE ORQUESTRAS JUVENIS E INFANTIS DA BAHIA (NEOJIBA). **Portal**. Disponível em: <<http://neojiba.org/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, O Choro e Os Choros**. São Paulo: Musicalia, 1977.

NÓBREGA, Adhemar. **Os Choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

_____. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

ORQUESTRA EXPERIMENTAL DE REPERTÓRIO (OER). **Portal institucional**. Disponível em: <<http://theatromunicipal.org.br/grupoartistico/orquestra-experimental-de-repertorio/>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS (OFMG). **Portal institucional**. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/filarmonica/temporadas-anteriores/>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE BARRA MANSA (OSBM). **Portal institucional**. Disponível em: <<http://www.osbm.org/>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO (OESP). **Portal institucional**. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=academiaoesp>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

_____. **2. Portal institucional**. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/imprensa/bancodenoticias.aspx>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

_____. **3. Portal institucional**. Disponível em: <<http://www.osesp.art.br/concertoseingressos/programacao.aspx>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

OPAC SBN. **Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale delle Biblioteche Italiane**. Disponível em: <<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>> Acesso em: 11 jan. 2017.

PEDROSA, Mayra Stela Dunin. **Abordagem de Estudos em Métodos de Contrabaixo com Vistas à Execução de Obras do Repertório Orquestral**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná, 2009.

PEPPERCORN, Lisa M. **Villa-lobos Collected Studies**. Cambridge: Scholar Press, 1992.

_____. **Villa-Lobos**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PERPETUO, Irineu Franco. Sinfonia de Villa-Lobos sai em CD. **FOLHA DE SÃO PAULO**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2002200214.htm>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

PETRACCHI, Francesco: **Simplified Higher Technique for Double Bass**. Londres: Editora Yorke, 2005.

PLANYAVSKY, Alfred. **Geschichte Des Kontrabass**. Tutzing: Hans Schneider, 1984.

PILGER, Hugo Vargas. **Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo**. Curitiba: Editora CRV, 2013.

PINTO, Cesar. **A divina música ao alcance de todos**. Rio de Janeiro: Editora A Noite 1950.

POLES, Ana Valéria. **Falando baixo por toda minha vida: uma trajetória com o contrabaixo na formação de multiplicadores e na carreira musical**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal da Bahia, 2016.

_____. **Sistema de Arcadas e Golpes de Arcos em Escalas e Arpejos para Contrabaixo**. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2016b.

PORTNOI, Henry. **Creative Bass Technique**. Logan: Publications Chairman, 1978.

PROJETO GURI. **Portal institucional**. Disponível em: <<http://www.projetoquri.org.br/>>. Acessado em: 22 fev. 2016.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.

RAY, Sonia. A Influência do baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo. In: Congresso da CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1999. **Anais...** Salvador: . Universidade Federal da Bahia, 1999.

_____. A Influência do choro no repertório brasileiro erudito para contrabaixo. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 1., 2002. **Anais...** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

RAY, Sonia; BORÈM, Fausto. Bow placement on the double bass: a notational proposal of bow regions and string contact points. **ART**. Salvador: 2013, v. 24. Disponível em: <<http://www.revista-art.com/bow-placement-on-the-double-bass-a-notational-proposal-of-bow-regions-and-string-contact-points>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

READ, Gardner. **Style and Orchestration**. New York: Schirmer Books, 1979.

RIBEIRO, J.C. (org.). **O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

RODRIGUES, Luterio. **As sinfonias brasileiras**. Comunicação por e-mail. Acesso em: 8 fev. 2017.

ROSA, Alexandre; RAY, Sonia. Partes de contrabaixo das sinfonias de Villa-Lobos: uma discussão sobre idiomatismo. **Simpósio Villa-Lobos**, 2., 2012. Universidade de São Paulo, 2012.

ROSA, Alexandre. **Técnicas Estendidas do Contrabaixo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROSS, Alex. **Escuta Só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, Mariana Isdesbski. **Arcadas e golpes de arco**. Brasília: Thesaurus, 2004.

SALLES, Paulo de Tarso. **Processos composicionais de Villa-Lobos**; um guia teórico. Tese de Doutorado em Música. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

_____. **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCALZO, Maria. **Uma história de amor à música São João del Rey, Prados, Tiradentes**. São Paulo: BEÊ Comunicações, 2012.

SCHWARTZ, Elliot; GODFREY, Daniel. **Music since 1945: Issues, Materials and Literature**. Nova York: Schirmer Books, 1993.

SILVA, José Ivo. **Vigor criativo: Villa-Lobos em seu último período**: análise da Fantasia em três movimentos em forma de chôros (1958). São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SIMANDL, F. **Neuste Methode des Contrabass-Spiels**. Wien: Markus Krämer, 1874.

STREICHER, Ludwig. **Mein Musizieren auf dem Kontrabass**. Viena: Doblinger, 1977.

_____. **Tonleiter und Akkordstudien**. Viena: Doblinger, 2000.

STOLL, Klauss. **Unterricht und Spielt**: bogentchnik und stile, probenspielrepertoire & soli, solos. Berlim: LYNX crossmedia, 2008.

SCHWABE, Oswald; STARKE, Alwin. **Orchesterstudien für contrabass**. Frankfurt: Verlag Friedrich Hofmeister, 1955.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos: uma revisão. **Revista Brasileira**, n, 29, p.5-14. Rio de Janeiro, 2009.

TONI, Flávia Camargo. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VILLA -LOBOS, H. **Alvorada da Floresta Tropical**. Paris: Max Eschig, 1987. 1 partitura. (44 p.) Orquestra.

VILLA -LOBOS, H. **Amazonas**. Paris: Max Eschig, 1953. 1 partitura. Orquestra.

VILLA -LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras nº 2**. Nova York: Ric, 1949. 1 partitura. (10 p.) Orquestra.

VILLA -LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras nº 4**. Nova York: Ric, 1953. 1 partitura. (70 p.) Orquestra.

VILLA -LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras nº 9**. Paris: Max Eschig, 1969. 1 partitura. (29 p.) Orquestra de cordas.

VILLA -LOBOS, H. **Choros nº 8**. Paris: Max Eschig, 1928. 1 partitura. (59 p.) Orquestra.

VILLA -LOBOS, H. **Choros nº 10, Rasga o Coração**. Max Eschig, 1928. 1 partitura. Orquestra e Coro SATB.

VILLA-LOBOS, H. **Fantasia para Violoncelo e Orquestra**. AMP, 1954. 1 partitura. (114 p.) Orquestra e violoncelo.

VILLA -LOBOS, H. **Mandu-Çarará**. Paris: Max Exchig, 1988. 1 partitura. (78 p.) Orquestra, coro SMATBB e coro infantil.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 1, O Imprevisto**. Paris: Max Exchig, [19--]. (147 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 1, O Imprevisto**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, 2017. 1 CD (25 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 2, Ascensão**. [S.l.]: HVL, 1917. 1 partitura. (321 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 2, Ascensão**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, 2017. 1 CD (57 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 3, A Guerra**. [S.l.]: HVL, 1919. 1 partitura. (147 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 3, A Guerra**. Sinfonia nº 4, *A Vitória*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, 8.573151, 2013. 1 CD (63 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 4, A Vitória**. [S.l.]: HVL, 1917. 1 partitura. (147 p.) Orquestra

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 6, Sobre as Linhas das Montanhas**. [S.l.]: HVL, 1944. 1 partitura. (120 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 6, Sobre as Linhas das Montanhas. Sinfonia nº 7**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, **8.573043**, 2012. 1 CD (68 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 7**. [S.l.]: HVL, 1945. 1 partitura. (232 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 8**. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (133 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 8**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, 2015. 1 CD (25 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 9**. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (118 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 9**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, 2015. 1 CD (21 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 10, Ameríndia**. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (294 p.) Orquestra, coro SATB, tenor, barítono e baixo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 10, Ameríndia**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Coro da OSESP. Naomi Munakata, regente. Leonardo Neiva, barítono. Saulo Javan, baixo. Naxos, **8.573243**, 2014. 1 CD (61 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 11**. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 11**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Naxos, 2016. 1 CD (26 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 12**. Paris: Max Eschig, [19--]. 1 partitura. (129 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS, H. **Sinfonia nº 12. Uirapuru. Mandu-Çarará**. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Isaac Karabtchevsky, regente. Coro da OSESP. Naomi Munakata, regente. Coro Infantil da OSESP. Teruo Yoshida, regente. Naxos, numero, 2015. 1 CD (58 min.): digital, estéreo.

VILLA-LOBOS, H. **Uirapuru**. [S.l.]: AMP, 1948. 1 partitura. (61 p.) Orquestra.

VILLA-LOBOS MAGAZIN, THE. Disponível em: <<http://villalobos.blogspot.com.br/p/villa-lobos-calendar.html>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

VILLA-LOBOS, A. (org.). **Villa-Lobos, Sua Obra**. 4. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 2009.

WORLDCAT. Disponível em

<http://www.worldcat.org/search?q=su%3ADouble+bass+Orchestral+excerpts.&fq=&dblist=638&start=71&q=page_number_link>. Acesso em: 11 jan. 2017.

ZANON, Fábio. **About this recording**: Villa-Lobos Symphonies Nos. 6 and 7 (Sao Paulo Symphony, Karabtchevsky). Disponível em: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573043&catNum=573043&filetype=About%20this%20Recording&language=Portuguese. Acesso em: 20 mar.2016.

_____. **Folha Explica: Villa-Lobos**. São Paulo: Publifolha, 2009.

ZIMMERMANN, F. **A contemporary concept of bowing technique for the double bass**. Nova York: MCA Music, 1966.

ZIMMERMANN, Oscar. **The complete double bass parts of the Beethoven nine symphonies**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1970.

_____. **The complete double bass parts: selected works of Mozart, Haydn, and Weber**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1970.

_____. **The complete double bass parts: orchestral works of Brahms**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1971.

_____. **The complete double bass parts of thirty-six overtures**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1971.

_____. **The complete double bass parts: orchestral works by Tchaikovsky**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1972.

_____. **The complete double bass parts: Strauss tone poems**, Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1972.

_____. _____. **The complete double bass parts of Selected Symphonies of Mendelssohn, Schubert, and Schumann**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1973.

_____. **The complete double bass parts: selected works of Joh. Seb. Bach**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1974

_____. **The complete double bass parts of Selected Romantic Symphonies**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1975.

_____. **The complete double bass parts of Mahler symphonies**. Interlochen, Michigan: Zimmerman Publicacions, 1976.

ANEXO 1 – Programa de Recital**Banca examinadora**

Profa. Dra. Sonia Ray- orientadora

Profa. Dra. Valerie Albright

Profa. Dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira

Universidade Estadual Paulista "Julio Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado e Doutorado

MÚSICA DE CÂMARA CONTEMPORÂNEA**RECITAL DE DOUTORADO**

Alexandre Rosa, Candidato (Contrabaixo)

Karin Fernandes, piano (artista convidada)

Recital apresentado por Alexandre Rosa no Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio Mesquita Filho" como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação da Profª. Drª. Sônia Ray.

Local: Instituto de Artes da Unesp
Rua Bento T. Ferraz, 271 – Barra Funda, São Paulo – SP

Auditório Maria de Lourdes Sekeff

Data: Sábado, 28 de junho de 2014

Horário: 11h00

Entrada Franca

Repertório Brasileiro para Contrabaixo e Piano
por Alexandre Rosa

Ernest Mahle (1929) *Sonatina* (1975) Contrabaixo e Piano 6'48"

Compositor alemão radicado no Brasil desde 1951 é possivelmente o compositor que mais escreveu obras para contrabaixo no Brasil. Seu catálogo conta até o momento com 16 peças nas mais variadas formações, peças com piano, concerto, concertino, sonatina, quarteto, quinteto e outros. É característico em Mahle a preocupação com o idiomatismo dos instrumentos.

Raul do Valle (1936) *Interação* (1985) Contrabaixo e Piano 5'42"

Natural de Leme (SP) estudou com Camargo Guarnieri Nadia Boulanger (Paris) e Alberto Ginastera (Genebra). Foi professor da UNICAMP, fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, da Academia Paulista de Música e da Academia Campineira de Música. Em 1994 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música, cadeira 33. *Interação* é uma composição com forte influência da música eletrônica.

Pedro Cameron (1948) *Andante Expressivo* (1973) Contrabaixo e Piano 4'50"

Nascido em Buri-SP. Teve como professores Aroldo Volpi e Oscar Magalhães Guerra. Teve grande atuação profissional como violonista e pedagogo do violão. Fundou e dirigiu as Orquestras Sinfônicas de Tatui, Sorocaba e Rio Claro. *Andante Expressivo* é uma Elegia, e foi dedicada a Nicolau Schvitschenko, professor de contrabaixo de origem russa responsável pela classe do instrumento no conservatório de Tatui-SP durante a década de 70.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) *O Canto do Cisne Negro* (1916) Contrabaixo e Piano 3'13". Música extraída do Poema-Ballo Mimico (Balé) *O Naufrágio de Klionikos* (1917). Originalmente escrita para violoncelo e Harpa foi editada, já na transcrição de Villa-Lobos, pela casa Arthur Napoleão para violino ou violoncelo com piano. É notória a influência de Saint-Saens, particularmente do 'Cisne' do Carnaval do Animais.

Danilo Rossetti (1978) *Um Estudo para Clorofila* (2014) Contrabaixo e Piano 9'.

Um pedido meu ao compositor para ter uma obra para piano e contrabaixo foi o que originou esta composição. Sugerir que houvesse uma lembrança das sonoridades do pizzicato do contrabaixista de Jazz norte-americano Charlie Mingus. Rossetti por sua vez buscou na clorofila, substância ou pigmento verde presente nas plantas, fundamental no processo de fotossíntese, inspiração para guiar a construção dos sons desta composição. Os diversos tons e detalhes de verde que encontramos na natureza são repercutidos nos diversos micro-eventos descontínuos existentes na escrita instrumental desta obra.

Radamés Gnatalli (1906-1988). *Canção e Dança* (1934) Contrabaixo e Piano 10'12"

Dedicada a Antonio Leopardi, virtuose contrabaixista, que viveu no rio de janeiro nas primeiras décadas do séc. XX. Esta peça provavelmente foi desenvolvida junto com o instrumentista, algo que era hábito em Gnatalli e tem uma forte influência na escrita de outro celebre contrabaixista, Giovanni Bottesini. Esta influência denota-se na maneira de grafar as notas, sempre no som original e não oitava acima como de hábito, assim como também na utilização dos harmônicos, na utilização da *scordatura* um tom acima para tornar mais brilhante a sonoridade (cordas solas) e na tessitura de apenas 3 cordas. Esta colaboração resultou numa escrita idiomática que faz de *Canção e Dança* uma peça obrigatória no repertório brasileiro para contrabaixo e piano.

UNESP- IA - Programa de Pós-Graduação em Música

Auditório Maria de Lourdes Sekeff

Data: Sábado, 28 de junho de 2014

Horário: 11h00

PROGRAMA

Ernest Mahle (1929)- *Sonatina* (1975)
Contrabaixo e Piano

Raul do Valle (1936)-*Interação* (1985)
Contrabaixo e Piano

Pedro Cameron (1948)-*Andante Expressivo* (1973)
Contrabaixo e Piano

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) *O Canto do Cisne Negro*
(1916) Contrabaixo e Piano

Danilo Rossetti (1978) *Um Estudo para Clorofila*
(2014) Contrabaixo e Piano

Radamés Gnatalli (1906-1988) *Canção e Dança* (1934)
Contrabaixo e Piano

Contrabaixo: Alexandre Rosa
Piano: Karin Fernandes

ANEXO 2 – Programa de Recital

Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música Mestrado e Doutorado

Apresenta

Musica de câmara para Contrabaixo

Alexandre Rosa (contrabaixo)
Miroslav Georgiev (piano)
Marília Vargas (soprano)
Cristine Bello Guse (mezzo-soprano)
Sebastião Teixeira (barítono)

Participação especial: Helenice Audi (piano)



Sala Maestro Furio Franceschini
Rua Bento T. Ferraz, 271 – Barra Funda São Paulo – SP
Terça, 3 de novembro de 2015, 20h00

Universidade Estadual Paulista "Julio Mesquita Filho" - Instituto de Artes
 Programa de Pós-Graduação em Música Mestrado e Doutorado
 Sala Maestro Furio Franceschini
 Rua Bento T. Ferraz, 271 - Barra Funda São Paulo - SP
 Terça, 3 de novembro de 2015, 20h00
 Entrada Franca

MUSICA DE CÂMARA PARA CONTRABAIXO
Alexandre Rosa (contrabaixo) - candidato

Músico convidados: Miroslav Georgiev (piano), Marília Vargas (soprano)
 Cristine Bello Guse (mezzo-soprano), Sebastião Teixeira (barítono).
Participação especial: Helenice Audi (piano).

PROGRAMA

Sonata para Contrabaixo e Piano (1949)

Paul Hindemith (1895-1963)

I-Allegretto

II- Scherzo- Alegro assai

III- Molto Adágio-Recitativo-Lied. Allegretto grazioso

Balada para o Rei das Sereias (2000) para Barítono, Contrabaixo e Piano

Ernst Mahle (1929)

Poema de Carlos Drummond de Andrade

Surdina (2000) para Mezzo-soprano, Contrabaixo e Piano

Larena Franco Araujo (1979)

Poema de Cecilia Meireles

Salmico Apócrifo de Betsaida (2000) para Soprano, Contrabaixo e Piano

Texto de Eric Ponty'

Alexandre Schubert (1970)

4 corais para contrabaixo e piano (1998) *Estreia mundial*

Almeida Prado (1943-2010) Edição revisada por Alexandre Rosa

I- No meu dia de aflição, minhas mãos buscam a Deus.

II- Coral de Glória a Sto. Adão e Sta. Eva entrando no Paraíso levados por Jesus Cristo o Salvador.

Recitativo I

III- Jesus, em tuas mãos finalmente encontro a Paz.

Recitativo II

IV- Coral das Santas Mulheres

Segundo recital de doutorado apresentado por ALEXANDRE ROSA no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista "Julio Mesquita Filho"- Instituto de Artes como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música. Banca examinadora composta pelos professores doutores Sonia Ray (orientadora), Valerie Albright e Sonia Albano de Lima.

NOTAS DE PROGRAMA por Alexandre Rosa

Neste segundo recital, de quatro obrigatórios, deu-se preferência à obras representativas do repertório de música de câmara para contrabaixo. Buscou-se uma obra do cânone internacional, três canções brasileiras, de forma manter a coerência com o projeto do doutorado que investiga o contrabaixo orquestral brasileiro e faz-se ainda a exemplo do recital I, a estréia mundial de uma obra escrita para contrabaixo e piano.

Considerada a primeira obra escrita para contrabaixo solista por um notável compositor, a Sonata para Contrabaixo e Piano faz parte de um ciclo de Sonatas para instrumentos onde Hindemith procurava explorar idiomáticamente as possibilidades sonoras destes. Ele escreveu pelo menos uma sonata para cada instrumento da orquestra, sendo que a de contrabaixo (escrita em 1949) tornou-se uma referência dentro do repertório contrabaixístico.

Compositor alemão radicado no Brasil desde 1951, Ernst Mahle é possivelmente o compositor que mais escreveu obras para contrabaixo no Brasil. Seu catálogo conta até o momento com 16 peças nas mais variadas formações, peças com piano, concerto, concertino, sonatina, quarteto, quinteto e outros. É característico em Mahle a preocupação com o idiomatismo dos instrumentos o que o aproxima conceitualmente da *Gebraucht Musik* (música funcional) de Paul Hindemith. Balada para o Rei das Sereias foi a vencedora do III CNCC- Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo (ABC - Goiânia, 2000) e faz parte da publicação "Música Brasileira para Contrabaixo" (Sonia Ray, Editora da UFG, 2005).

Larena Franco de Araújo é Mestre em Música na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (2006) e doutora em Práticas Interpretativas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Sua obra *Surdina* foi finalista no III CNCC- Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo (ABC - Goiânia, 2000) e faz parte da publicação "Música Brasileira para Contrabaixo" (Sonia Ray, Editora da UFG, 2005).

Do catálogo de obras de Alexandre Schubert, compositor mineiro radicado no Rio de Janeiro, constam mais de noventa composições, para as mais diversas formações: música de câmara, solos, música vocal, música cênica, música sinfônica e coral. É detentor de 12 prêmios de composição em concursos nacionais para diversas formações instrumentais e vocais. Salmico Apócrifo de Betsaida é uma ambientação sonora, com boa variação de textura em todos os instrumentos, do poema de Ponty, "uma leitura emocionada sobre a criação do mundo antes de Adão e Eva". Por sua vez Betsaida, que significa a casa da pesca em hebraico, era uma povoação piscatória a nordeste do mar da Galiléia, um lugar onde Cristo andou sobre as águas, fez a multiplicação dos peixes e dos pães e curou o cego. A peça tem nas palavras do compositor: "em geral um caráter de Salmódia que é as vezes quebrada pelas dissonâncias que nos remete ao drama existencialista". A música foi menção honrosa no III CNCC- Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo (ABC - Goiânia, 2000) e faz parte da publicação "Música Brasileira para Contrabaixo" (Sonia Ray, Editora da UFG, 2005).

4 Corais para Contrabaixo e Piano é uma obra em que o compositor Almeida Prado dedica ao seu primo Joaquim Dias Bueno Galvão Neto, que segundo relatos da viúva do compositor, seria contrabaixista e esta foi uma maneira do compositor lhe prestar uma homenagem póstuma. Obra de grande inspiração religiosa, com textos bíblicos nomeando cada movimento, 4 corais utiliza material anteriormente escrito pelo compositor e dedicado ao pianista José Eduardo Martins nos movimentos II e IV, além de matérias que podem ser encontrados também na sua Sonata 4 para piano sendo utilizados no movimento III. O coral I e os dois recitativos para contrabaixo são ao que tudo indica, inéditos dentro de sua obra. O contrabaixo é, de modo geral, usado de uma maneira muito peculiar pois mesmo sendo uma voz solista ele está sempre no registro grave-médio, como se o compositor quisesse que o piano ganhasse um pedal de órgão. Os recitativos criam os momentos mais solistas do contrabaixo, sendo que o Recitativo I tem uma linguagem mais de exploração idiomática com variações de timbres, harmônicos, glissando e cordas duplas, enquanto o Recitativo II se parece com uma salmódia. Na revisão foram encontrados erros de notação, realizadas inversões de alguns intervalos, mudanças de oitavas e a adequação dos andamentos, tudo de forma a tornar a obra mais idiomática.

ANEXO 3 – Programa de Recital

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

Direção
Prof. Dr. Mário Bolognesi

Vice-direção
Prof. Dra. Valérie Albright

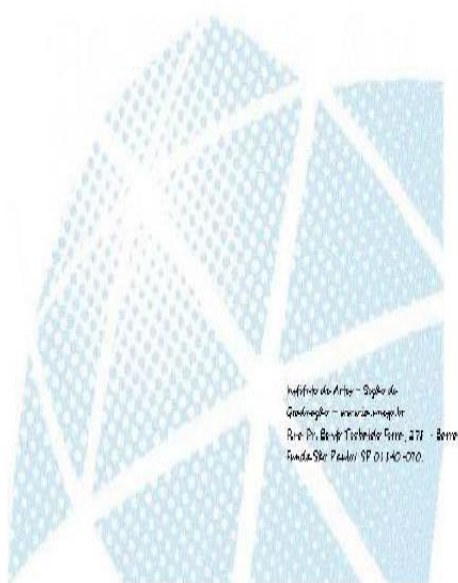
Coordenação do EPG-Música
Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Apresenta

MUSICA PARA CONTRABAIXO SOLO

Alexandre Rosa (contrabaixo)



Rua Bento T. Ferraz, 271 – Barra Funda, São Paulo – SP
Sábado, 9 de abril de 2016, 19h00 - Sala 108

NOTAS DE PROGRAMA por Alexandre Rosa

Neste terceiro recital, de quatro obrigatórios, deu-se preferência à obras representativas do repertório para contrabaixo solo, tanto internacional como brasileiras. De forma manter a coerência com o projeto do doutorado que investiga o contrabaixo orquestral brasileiro, faz-se a estreia paulista de uma obra escrita em 1838 pelo compositor brasileiro, contrabaixista da Capela Imperial, Lino José Nunes.

Psy, obra para contrabaixo solo de Luciano Bério (1925-2003) foi composta em 1989 e dedicada ao contrabaixista italiano Fernando Grillo (n. 1945). Música de grande concisão, *Psy* combina passagens de grande vitalidade rítmica com episódios líricos além de uma grande quantidade de cordas duplas. Sua forma musical permite flexibilidade de tempo e agógicas bem definidas para que se criem contrastes que a escrita para um único instrumento pode por vezes camuflar.

6 lições para Contrabaixo é a parte final do *Método Prático ou Estudos Completos para o Contrabaixo* escrito em 1938 pelo contrabaixista Lino José Nunes da Capela Imperial no Rio de Janeiro. Nunes desenvolveu seis lições que retratam bem o ambiente orquestral de sua época, de um lado o classicismo Vienense e de outro lado o italianismo operístico. Compositor de modinhas, Nunes deixa transparecer em sua obra sinais de brasilidade como o uso sistemático da sincopa além da utilização de termos em português para indicar andamentos e expressividade na partitura.

Serenade für Kontrabass foi transcrita pelo contrabaixista norte americano Lucas Drew da versão original para violoncelo. Em nove pequenos variados movimentos vemos compiladas as influências do compositor: serialismo, atonalismo, jazz e músicas folclóricas.

Fantasia Sul América para Contrabaixo Solo faz parte de um conjunto de obras para instrumento solista: violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, oboé, clarineta, fagote, trompete em dó, trompa, trombone, tuba, sax alto, piano, voz, e violão. Cada uma dessas obras pode funcionar tanto como peça solo quanto concertante, uma vez que todas possuem um acompanhamento orquestral. A de contrabaixo foi escrita em 1983 e além da grande tessitura utilizada pelo compositor destaca-se também o lirismo de algumas passagens.

Mingus faz parte de uma edição de músicas para contrabaixo solo intitulada *Poems, Portraits, Ballads and Blues*. Nestas obras Turetzky, contrabaixista norte-americano, celebra seus amores e seus heróis onde não poderia faltar Charlie Mingus, sua maior influência. O pesquisador e professor inclui em suas obras funções que unem vários aspectos. Composições como *Mingus*, mesclam, de maneira artística, técnicas e conceitos novos de execução do instrumento ao mesmo tempo em que propõem uma celebração do estilo jazzístico.

Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" - Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Rua Bento T. Ferraz, 271 - Barra Funda/São Paulo - SP
Sabado, 9 de abril de 2016, 19h00 - Sala 103

Entrada Franca

MÚSICA PARA CONTRABAIXO SOLO

Alexandre Rosa (contrabaixo)

PROGRAMA

Luciano Bério (1925-2003)

PSY per contrabbasso solo (1989)

Lino José Nunes (?-1847)

6 lições para Contrabaixo (1838) Estreia Paulista

Allegro

Allegretto

Andantino

Moderato

Allegretto Moderato

Allegro Moderato

Hans Werner Henze (1926-2012)

Serenade für Kontrabass (1949)

Adagio

Un poco allegretto

Pastorale

Andante con moto

Vivace

Tango

Allegro marziale

Allegretto

Menuetti

Claudio Santoro (1919-1989)

Fantasia Sul América para Contrabaixo Solo (1983)

Bertram Turetzky (1933)

Mingus (1987)

Terceiro recital de doutorado apresentado por ALEXANDRE ROSA no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" - Instituto de Artes como requisito parcial para a obtenção do título de DOUTOR EM MÚSICA. Banca examinadora composta pelos professores doutores Sonia Ray (orientadora), Valente Albrighi e Círcia Nogueira.

ANEXO 4 – Programa de Recital

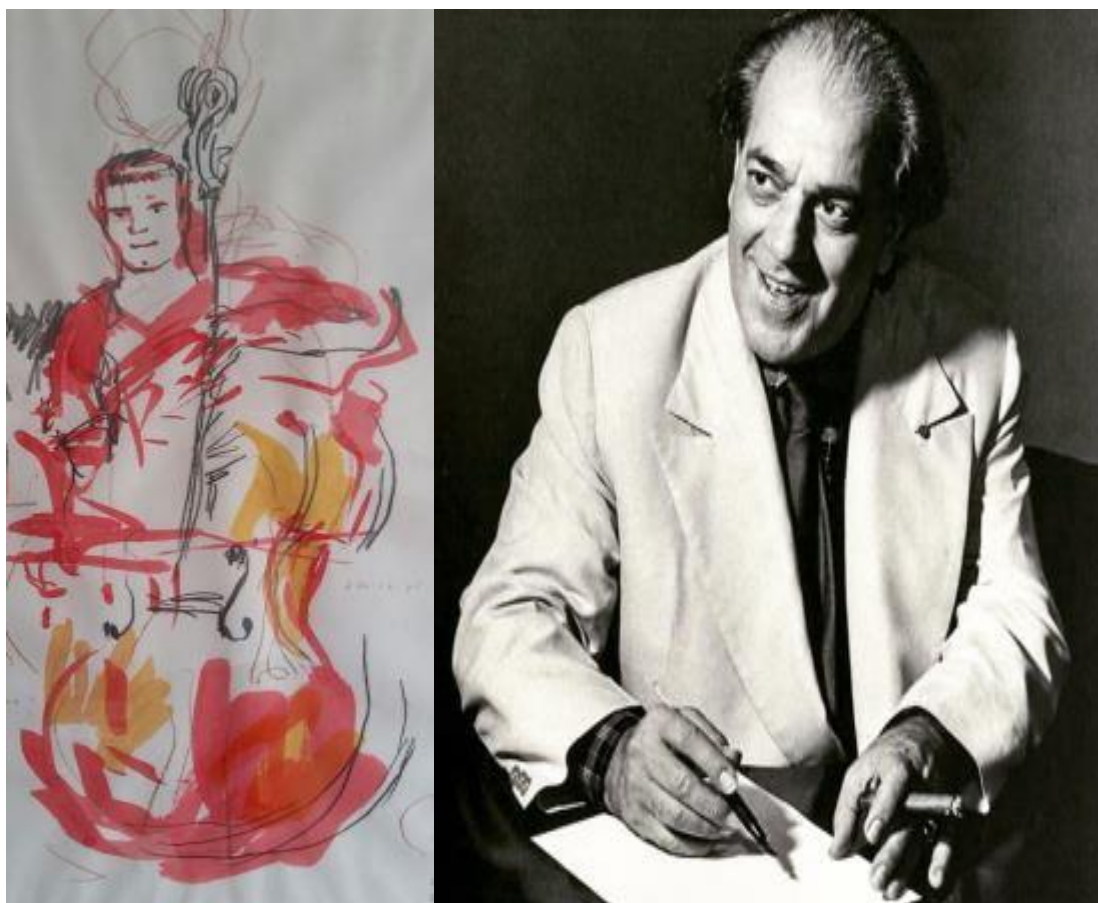
Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho” - Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

Apresenta

RECITAL DE DEFESA DE DOUTORADO**OBRAS BRASILEIRAS PARA CONTRABAIXO**

Candidato: ALEXANDRE ROSA
(contrabaixo)



Rua Bento T. Ferraz, 271 – Barra Funda, São Paulo – SP

Segunda, 27 de março de 2017, 19h30. Teatro Maria de Lourdes Sekeff

Recital de DEFESA de DOUTORADO apresentado por ALEXANDRE ROSA no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”- Instituto de Artes como requisito parcial para a obtenção do título de DOUTOR EM MÚSICA. Banca examinadora composta pelos professores doutores Sonia Ray (orientadora), Valerie Albright, Fausto Borém, Lutero Rodrigues e Emerson de Biaggi.

RECITAL DE DEFESA DE DOUTORADO**OBRAS BRASILEIRAS PARA CONTRABAIXO**

Candidato: ALEXANDRE ROSA
(contrabaixo)

PROGRAMA

Leopoldo Miguez (1850-1902)
Improptu para Contrabaixo e piano

Radamés Gnattali (1906-1988)
Canção e Dança para Contrabaixo e piano
I-Lento (tema de aboio)
II- Vivo (leve)

Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973)
Rosa para contrabaixo e violão de sete cordas

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
Bachianas Brasileiras nº 4-
I-Prelúdio (Introdução) – Lento
Bachianas Brasileiras nº9 para Orquestra de Cordas
I- Prelúdio (vagaroso e místico)
II- Fuga (Poco apressado)

Músicos convidados: Camila Oliveira (piano), Israel 7 cordas (violão), Lutero Rodrigues (regência), Emmanuele Baldini (spalla), Carolina Kliemann, Anderson Farinelli, Paulo Galvão, Alexey Chasnikov, Sarah Nojosa e Vitor Tamarindo (violinos), Maria Angélica Cameron e David Marques (violas), Adriana Holtz e Braulio Lima (violoncelos) e Max Ebert Filho (contrabaixo).

O CONTRABAIXO ORQUESTRAL DE VILLA-LOBOS

Notas de Programa por Alexandre Rosa

Neste programa são apresentadas obras importantes do repertório de contrabaixo solista com piano que demonstram o nível de virtuosos que habitavam a cidade do Rio de Janeiro, exemplificando tanto o ambiente urbano no qual Villa-Lobos conviveu em seus anos de formação quanto sua exposição à cultura europeia. Nas **Bachianas** aqui apresentada pode-se apreciar a escrita idiomática de Villa-Lobos para o contrabaixo.

O programa começa com a obra **Impromptu (1898)** composta por Leopoldo Miguez, que contemplou o ambiente de destaque do contrabaixo que havia no Instituto Nacional da Música (INM) no período em que o compositor era diretor. Miguez preocupou-se com uma escrita idiomática para a parte solista, que apesar de ser virtuosística é confortável no contrabaixo. Trata-se de um típico *scherzo* instrumental. A parte solista foi restaurada por Fausto Borém (2005) que promoveu um concurso para composição da parte de piano (originalmente perdida) no mesmo ano. O compositor Roberto Macedo Ribeiro foi o vencedor e a sua versão é aqui apresentada.

Radamés Gnattali compôs **Canção e Dança** para contrabaixo e piano em dois momentos: em 1934 compôs a Canção e dedicou a seu pai e anos depois concluiu a Dansa [sic], que dedicou ao virtuose contrabaixista italiano que vivia no Rio de Janeiro, Antonio Leopardi. A sofisticada escrita idiomática utilizada por Gnattali nesta peça evidencia que houve colaboração compositor-intérprete. A linguagem composicional agrega além de elementos virtuosísticos, mescla de citações de elementos da música popular e erudita da época.

Rosa (1917) de Pixinguinha foi escrita em forma de valsa. Um exemplo da influência da música europeia em uma composição popular do início do século XX no Brasil. Apresenta estrutura binária, tema A e B, e uma melodia com grande uso de cromatismo na parte B.

Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº4. A obra foi composta para piano a partir de [1930](#), mas estreada somente em [1939](#). Recebeu novo arranjo para orquestra em 1941, estreando em meados do ano seguinte. A obra tem quatro movimentos sendo o primeiro deles, Prelúdio, o Villa-Lobos mais tocado por orquestras brasileiras.

Prelúdio e Fuga das Bachianas Brasileiras nº9. A obra foi escrita em 1945 em Nova Iorque. A partitura autógrafo contém a indicação: "para orquestra de vozes ou de cordas" sendo que a partitura para coro é dedicada a Aaron Copland. Na versão para cordas há vários solos para contrabaixo o que a faz ser considerada a obra mais complexa para o instrumento escrita pelo compositor. A partitura tem grande número de divises que requer no mínimo dois instrumentistas em cada naipe de cordas para tocá-la. Apesar desta escrita com divise para cordas, o que pressupõem uma formação orquestral maior, a obra foi estreada em 17 de novembro de 1948 numa versão para quinteto de cordas, com regência do maestro Eleazar de Carvalho no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

Direção

Profa. Dra. Valerie Albright

Vice-direção

Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra

Coordenação do PPG-Música

Profa. Dra. Margarete Arroyo



Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

Rua Bento T. Ferraz, 271 – Barra Funda, São Paulo – SP
27 de março de 2017, 19h30 -
Teatro Maria de Lourdes Sekeff