

**MAYRA STELA DUNIN PEDROSA**

**ABORDAGEM DE ESTUDOS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO  
COM VISTAS À EXECUÇÃO DE OBRAS DO REPERTÓRIO ORQUESTRAL**

CURITIBA

2009

**MAYRA STELA DUNIN PEDROSA**

**ABORDAGEM DE ESTUDOS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO  
COM VISTAS À EXECUÇÃO DE OBRAS DO REPERTÓRIO ORQUESTRAL**

Dissertação apresentada para obtenção do título de  
Mestre no Curso de Mestrado em Música pela  
Universidade Federal do Paraná.

Linha de Pesquisa: Leitura, escuta e interpretação.

Orientadora: Professora Doutora Zélia Chueke

CURITIBA

2009

## **Al Mio Contrabbasso**

Quando ti suono, o antico mio strumento,  
- dominator d'orchestre qual tu sei! -  
provo dolce nell'anima un contento  
che ridir non saprei.

È ver che le tue grosse e dure corde  
se dagli inetti son toccate dànno  
grottesche voci e note tanto sorde  
che disprezzar ti fanno;

Ma quando l'arco mio su di esse posa,  
tu ti trasformi come per incanto,  
e il suono, che possente in te riposa,  
scioglie libero un canto.

È quello il canto del mio giovin cuore  
che freme e si dibatte fra le spire  
altissime dell'arte e dell'amore  
sfidando l'avvenire!

Le dolci mie canzoni tu repeti  
con suono armonioso e delicato,  
strappando all'arte gl'intimi segreti  
e il fascino al creato!

Tu sol mi dà conforto, allor che stanca  
ho l'anima e una cupa nostalgia  
invade l'ammalato cuor cui manca  
la gioia e l'allegria!

Tu sol conosci a fondo le mie pene,  
le amare lotte che soffrimmo insieme!  
Ed io ti voglio veramente bene,  
o di mia vita speme!

Ma se dolente e mesto un suon si schiude  
dalle tue corde, vola il pensier pio  
presso la fredda tomba che racciude  
il buon maestro mio!...

**BILLÈ**

## **RESUMO**

Este trabalho apresenta a descrição de estudos selecionados dos Métodos de Contrabaixo de Simandl, Billè, Nanny e Petracchi, relacionando sua aplicabilidade ao repertório orquestral. Após uma breve análise dos métodos escolhidos como base desta pesquisa, incluindo-se os Estudos Padrão, são abordadas sob um ângulo analítico e interpretativo, as posições do contrabaixo até o capotasto, verificando-se, em cada estudo, o uso de uma escrita idiomática, assim como a estrutura do mesmo. Em seguida, são apresentados aspectos referentes à interpretação, abordando dificuldade técnica, sugestões e alternativas para a execução, articulações e dinâmicas. Para cada posição são sugeridos diversos trechos de orquestra ilustrando e corroborando a sua utilização no repertório orquestral.

Palavras-chave: Contrabaixo, Métodos, Performance, Repertório Orquestral.

## **ABSTRACT**

This paper presents the description of selected Double Bass Methods by Simandl, Billè, Nanny and Petracchi, relating its applicability to the orchestral repertoire. Following by a slight description of the chosen methods as the basis of this research, including the Pattern Studies, are exposed under an analytical and interpretative view, the positions of the Double Bass until the Thumb Position, verifying in each study, the use of an idiomatic writing, as well as its structure. After that, aspects for the interpretation are presented, approaching technique's difficulties, suggestions and alternatives for the performance, articulations and dynamics. For each position some orchestral parts are suggested illustrating and supporting its use in the orchestral repertoire.

Keywords: The Double Bass, Methods, Performance, Orchestral Parts.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	iv
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	5
<b>2 BREVE ANÁLISE DOS LIVROS SIMANDL, BILLÈ, NANNY E PETRACCHI</b> .....	7
<b>2.1 Franz Simandl – New Method for the Double Bass – Book 1</b> .....	7
2.1.1 Franz Simandl .....	7
2.1.2 O Método .....	8
2.1.3 Estudos Padrão.....	9
<b>2.2 Isaia Billè – Nuovo Metodo per Contrabbasso – Parte 1</b> .....	13
2.2.1 Isaia Billè.....	13
2.2.2 O Método .....	15
2.2.3 Estudos Padrão.....	16
<b>2.3 Edouard Nanny – Méthode Complète pour la Contrebasse – 1<sup>re</sup>. Partie</b> ...21	
2.3.1 Edouard Nanny .....	21
2.3.2 O Método .....	22
2.3.3 Estudos Padrão.....	23
<b>2.4 Francesco Petracchi – Simplified higher technique for double bass</b> .....	26
2.4.1 Francesco Petracchi.....	26
2.4.2 O Método .....	28
<b>3 ABORDAGEM DE ESTUDOS SELECIONADOS DOS MÉTODOS DE SIMANDL, BILLÈ, NANNY E PETRACCHI, E SUAS APLICAÇÕES NA PERFORMANCE ORQUESTRAL</b> .....	29
<b>3.1 Corda Solta</b> .....	29
3.1.1 Franz Simandl .....	29
3.1.2 Isaia Billè.....	32
3.1.3 Edouard Nanny .....	35
<b>3.2 As Posições</b> .....	38
3.2.1 A Meia Posição .....	41
3.2.2 A Primeira Posição.....	46
3.2.3 A Segunda Posição.....	51
3.2.4 A Posição Intermediária entre a 2 <sup>a</sup> . e 3 <sup>a</sup> . Posição.....	56
3.2.5 A Terceira Posição.....	61
3.2.6 A Posição Intermediária entre a 3 <sup>a</sup> . e 4 <sup>a</sup> . Posição.....	66
3.2.7 A Quarta Posição .....	71
3.2.8 A Quinta Posição.....	76
3.2.9 A Posição intermediária: entre a 5 <sup>a</sup> . e 6 <sup>a</sup> . posição .....	82
3.2.10 A Sexta Posição .....	86
3.2.11 A Posição Intermediária entre a 6 <sup>a</sup> . e 7 <sup>a</sup> . Posição.....	92
3.2.12 A Sétima Posição.....	97
3.2.13 A Oitava Posição.....	103
3.2.14 Apresentação da Posição do Capotasto, segundo Petracchi.....	110

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>118</b>
<b>ANEXO 1: Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de F. Simandl.....</b>	<b>121</b>
<b>ANEXO 2: Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de I. Billè.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO 3: Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de E. Nanny.....</b>	<b>127</b>
<b>ANEXO 4: Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de F. Petracchi.....</b>	<b>128</b>

## INTRODUÇÃO

A performance musical vem ganhando cada vez mais pesquisas sobre suas interfaces; Sloboda (1982) a considera "uma constelação de atividades"; portanto, ao iniciar um estudo em performance, deve-se ter em mente qual aspecto será escolhido para iniciar uma abordagem neste assunto (BORÉM, 2005, p.14)<sup>1</sup>.

Ray (2006) apresenta o termo EPM - Elementos da Performance Musical - que possui quatro fundamentos, dos quais serão abordados neste trabalho os pontos 1 e 2:

1. Domínio da manipulação física do instrumento;
2. Conhecimento do texto musical;
3. Interação com os aspectos psicológicos envolvidos no exercer da profissão;
4. Limites do corpo.

Também delimita a performance em seis aspectos inter-relacionados: Conhecimento do Conteúdo, Aspectos Técnicos, Aspectos Anátomo-Fisiológicos, Aspectos Psicológicos, Aspectos Neurológicos, Musicalidade e Expressividade; dos quais serão utilizados somente os abaixo relacionados:

1. Conhecimento do Conteúdo: Texto musical, noção estético-musical e formação do performance. Conteúdo estético-musical na montagem do programa.

2. Aspectos Técnicos: Domínio do instrumento/ Produção musical/ Qualidade do material de estudo/ Orientação adequada/ Crítica: classe-método (cada aluno deve ter um método específico para as suas dificuldades).

Aproximando-nos cada vez mais da abordagem metodológica do presente projeto, Chueke (2006, p.119-121) aborda o tema e apresenta os três estágios da escuta:

**Primeiro Estágio da Escuta** - envolve basicamente a escuta interior, ou a "escuta da partitura". Durante este estágio o pianista constrói uma imagem da obra, definindo um objetivo musical que lhe serve de guia durante a preparação.

**Segundo Estágio da Escuta** - consiste no trabalho técnico conscientemente guiado pela escuta interior. A esta combinação, junta-se a escuta física, na medida em que o pianista confere o resultado sonoro com o modelo construído previamente em sua mente. Por sua

---

<sup>1</sup> BORÉM (2005, p.14), ao relatar as tendências da pesquisa em performance musical no Brasil (1981 - 2001) revela que a área de Performance Musical ainda é "a sub-área da música mais carente de quadros teóricos de referência específicos ou procedimentos metodológicos consolidados. Mas é também a sub-área que tem apresentado a maior demanda e o maior número de trabalhos defendidos na pós-graduação brasileira".

vez, a relação com a mensagem musical registrada na partitura será enriquecida através deste trabalho de monitoração.

**Terceiro Estágio da Escuta** - aborda a execução propriamente dita, torna evidente o que o intérprete foi capaz de ouvir da partitura. Aqui, a atividade de escuta envolve prioritariamente a monitoração da execução: o pianista escuta mentalmente o estímulo musical antes de tocar e verifica o resultado sonoro, fazendo a conexão com o próximo estímulo. Trata-se de uma combinação de atenção e profundo envolvimento com a música, proporcionando ao intérprete a chance de usufruir da música também como ouvinte.

Todos os processos descritos acima vêm reforçar a idéia de que, sendo preocupação o início, meio e fim de uma interpretação musical, esta vem diretamente relacionada com os meios de recursos técnicos para sua realização. O intérprete experiente, ao investigar pela primeira vez uma partitura, associa imediatamente o grafismo do texto musical com a técnica necessária para a execução. Este trabalho se utiliza do segundo estágio da escuta, relacionando recursos técnicos à execução da imagem sonora. Este tipo de discernimento prova-se ferramenta essencial a ser cultivada no jovem intérprete, ou seja, a capacidade de associar técnica e execução musical, reconhecendo as possibilidades individuais de realizar um determinado programa e estudar uma determinada peça em tempo pré-estabelecido, enfim, programar uma performance.

Portanto, no presente trabalho, propõe-se investigar aspectos técnicos da execução contrabaixística, explorando os métodos de Simandl, Billè, Nanny e Petracchi<sup>2</sup>, destacando alguns estudos que a autora considera relevantes em relação à sua aplicabilidade imediata na performance, relacionando-os com aspectos particulares na execução de obras do repertório orquestral. Todo este processo funciona como exercício de reflexão sobre a imagem mental, relação técnica e efeito sonoro da peça em situação de estudo e de concerto. Os resultados obtidos farão parte de uma reflexão individual, segundo Lima (2007, p.11):

é natural, e desejável, que outros intérpretes descubram soluções apropriadas às suas individualidades não apenas enquanto músicos - o que será fruto de sua formação - mas também enquanto instrumentistas, respeitando sua anatomia, seus dotes e suas limitações físicas como fatores que também influenciarão nas suas escolhas técnicas e interpretativas.

---

<sup>2</sup> Porém deve-se lembrar que existem outros métodos de contrabaixo como: Streicher, Zimmermann, Rabbath, Bottesini, Gary Karr, Hrabe, Sturm, entre outros.

Pelo fato de não existir tradução para o português da maioria dos métodos citados, a autora acrescentou em anexo uma tradução do índice do método Billè e uma listagem dos itens explorados por Simandl e Petracchi. O método Nanny foi traduzido por Thibault Delor e será igualmente anexado.

A descrição dos métodos aqui proposta, enfoca estudos selecionados dos primeiros volumes de Simandl<sup>3</sup>, Billè<sup>4</sup>, Nanny<sup>5</sup> e Petracchi<sup>6</sup>, assim como parte da convicção, por parte da autora, da importância da experiência do professor como profissional, que idealmente tenha vivenciado o que ensina, considerando que estes métodos representam o primeiro contato do aluno com a prática musical no contrabaixo. Dentro desta premissa, o primeiro concerto de contrabaixo só será explorado, na maioria das vezes, após o primeiro ano completo de estudo, ou após a apropriação das posições no instrumento, enfatizando o importante papel destes métodos na formação do aluno em termos de preparo técnico e concepção musical.

Este ponto abre uma importante discussão a respeito de quando se deve introduzir o repertório orquestral ao aluno, porém, como será visto no trabalho, pode-se realizar tal tarefa de maneira gradativa, inserindo pequenos trechos orquestrais, que com o domínio técnico e amadurecimento musical, no futuro serão aprofundados e expandidos, e, desta maneira, já serão trechos conhecidos pelo aluno.

As etapas do estudo são definidas através da análise da partitura, na qual é criada uma imagem mental e estruturada de cada estudo. Partindo dos pontos levantados pela análise, verifica-se, através dos primeiros resultados sonoros, os pontos importantes a serem trabalhados, como funcionalidade, articulação, dedilhados e ponto de contato.

Envolvendo um estudo de cunho analítico e interpretativo, pensou-se em basear a presente pesquisa nos métodos utilizados pela autora em sua prática como professora do instrumento. Não serão considerados métodos com os quais a autora não teve experiência didática. Serão apresentados aspectos da escrita destes métodos, observando-se como é trabalhado o registro do instrumento, como são explorados os timbres, a incidência de harmônicos, a utilização de cordas soltas e dificuldades técnicas. Avaliando esse tipo de escrita, pode-se discorrer sobre

---

<sup>3</sup> New Method for the Double Bass – Part 1 (SIMAND, 1984).

<sup>4</sup> Nuovo Método per Contrabbasso – Parte 1 (BILLÈ, 1973).

<sup>5</sup> Methode Complete pour la Contrebasse – 1<sup>er</sup>. Partie (NANNY, 1920).

<sup>6</sup> Simplified Higher Technique for Double Bass (PETRACCHI, 2005).

sugestões e alternativas na interpretação da linha do contrabaixo, analisando dinâmicas, articulações e timbres, além de problemas encontrados na partitura. Todo esse material fornece ferramentas para verificar o que é mais idiomático no contrabaixo. O termo idiomático aplica-se, aqui, ao tipo de escrita de que os compositores se utilizam, levando em consideração as características de performance do instrumento musical, explorando articulações, dinâmicas, registros, efeitos, de maneira eficiente do ponto de vista sonoro e confortável para sua realização (PEDROSA, 2006).

Este trabalho valoriza o conhecimento gradual do repertório didático e orquestral por tópicos técnicos no contrabaixo, provendo um estudo sobre seus dedilhados, arcadas, timbres, entre outras questões, demonstrando sua aplicabilidade direta em decisões relativas à execução e interpretação.

Foi escolhido um estudo em cada posição por método dentre os estudos utilizados em sala de aula, tendo sido considerados importantes tecnicamente e com conteúdo musical e aqueles que têm se mostrado eficazes ao satisfazer as necessidades básicas dos alunos. Desta maneira, também foram selecionados trechos orquestrais relevantes para complementar o estudo gradativo destes tópicos técnicos no contrabaixo.

Este trabalho não é um estudo comparativo entre métodos, ele simplesmente se baseia em alguns estudos selecionados dos métodos supracitados, que serão relacionados ao repertório orquestral. Apesar de serem considerados métodos antigos, estão sendo utilizados por terem feito parte da formação contrabaixística da autora, por fazerem parte do programa da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e por seu uso docente pela autora. Além disto, exemplificando algumas instituições que utilizam esses métodos, encontra-se o uso do livro de Billè no Conservatório de Santa Cecília em Roma, assim como o livro de Simandl, sendo este segundo método também adotado no Conservatório de Viena, no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí e na UNIRIO. O método de Nanny é utilizado na USP de Ribeirão Preto.

A metodologia empregada se baseia na seleção dos estudos mais interessantes por tópico técnico, sendo aqueles selecionados analisados numa abordagem técnica e performática; então se buscou na literatura orquestral trechos de mesma dificuldade técnica do estudo em questão.

O objetivo deste trabalho é ressaltar a aplicabilidade direta dos aspectos técnicos trabalhados desde a introdução ao instrumento em obras do repertório orquestral. Justifica-se a grande importância do estudo do repertório orquestral, por serem trechos solicitados em bancas para ingressar em orquestras; atividade que em geral, é a primeira opção profissional dentro do mercado de trabalho dos contrabaixistas.

A escolha do repertório orquestral é baseada na seleção de trechos geralmente requeridos em provas de admissão, assim como as passagens significativas de obras do repertório europeu (escolhidas através da análise do repertório tocado durante 10 anos de trabalho em Orquestra Sinfônica). As fontes utilizadas para a extração dos trechos de orquestra englobam: o livro “Orchester Probespiel – Test Pieces for Orchestral Audition – Kontrabass” (MASSMANN, 1992); o livro “Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass” (ZIMMERMANN, 1972); partituras da Editora Musa Brasilis (HAYDN, 2006); e o CD-ROM “The Orchestra Musician’s Library (THE ORCHESTRA MUSICIAN’S CD-ROM LIBRARY, 2003) amplamente utilizado na Chicago Symphony.

Estes métodos provêm de regiões européias distintas, Billè, da antiga escola italiana, Petracchi, italiano mais recente, Nanny, da escola francesa, e Simandl da escola austro-germânica (antiga escola que influenciou boa parte da Europa e foi uma das precursoras no ensino norte-americano - Dourado,1998).

A respeito de alguns pontos importantes a serem levantados; deve-se traçar algumas considerações sobre a utilização dos dedilhados<sup>7</sup>.

Os métodos de Franz Simandl e Edouard Nanny utilizam o dedilhado 1, 2 e 4. E o método de Isaia Billè utiliza o dedilhado 1, 3 e 4. Neste sentido, caberá ao professor escolher qual abordagem utilizar, além de realizar, a seu critério, as devidas adaptações.

No entanto, segundo Borém (2008), é importante frisar que atualmente existem diversas vertentes acerca de dedilhados, como por exemplo, a integração entre 1, 2, 4 e 1, 3, 4 e a utilização de dedilhados com extensão<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> A digitação do contrabaixo é chamada bicromática, por utilizar o espaço entre três dedos para produzir o intervalo de tom inteiro (DOURADO, 1992, p.104).

<sup>8</sup> A extensão é o alargamento excepcional dos espaços entre os dedos, facultando a obtenção de intervalos de tom inteiro entre dois dedos adjacentes – ou de tom e meio entre o mínimo e o indicador. Mostra-se eficaz em trechos rápidos, evitando mudanças de posição consecutivas (DOURADO, 1992, p.118). Também pode ser usada “no *capotasto*, como nos intervalos de trítone, ou no *capotasto* nas posições abaixo da oitava” (BORÉM, 2009).

Também se verifica, nos estudos, uma abordagem (na ordem em que aparecem nos métodos) que demanda muito esforço físico para o iniciante, pois o estudo começa nas primeiras posições do contrabaixo, na região grave, exigindo muito preparo de mão esquerda numa região sem muito referencial para afinação.

Muitos educadores dizem que a região que melhor estabelece o início do aprendizado das posições no contrabaixo é a posição que possui a nota  $D\acute{o}_3$  na corda  $Sol_2$  (3ª. Posição) por ser uma região mais cômoda e com mais referenciais de afinação (DOURADO, 1992), já outros educadores, como Gary Karr, defendem o início da aprendizagem através da 4ª. Posição (BORÉM, 2009).

Cada autor denomina as posições do contrabaixo de maneira diferente, o que pode gerar certa confusão. No capítulo 3.2, “As posições”, serão apresentadas diversas tabelas comparativas, mostrando a região do braço do instrumento utilizada e a nomenclatura correspondente (por posição).

Nas figuras que ilustram o trabalho, verifica-se que a posição utilizada no contrabaixo para realizar um trecho orquestral será grifada com um retângulo ao redor das notas que a compõem. Porém, é muito importante dizer que esta é apenas uma das diversas sugestões de dedilhado, pois esses trechos, além da utilização de dedilhados distintos e posições, podem ser executados através de outros recursos técnicos, que por razão da delimitação do universo da pesquisa, não serão abordados no presente trabalho.

O estudo da técnica é a base da execução musical, seja através de um estudo de método, um trecho de orquestra ou uma peça solo, pois estas linguagens estão intrinsecamente ligadas; e aperfeiçoar essa base significa ampliar as possibilidades de expressão individual através da interpretação musical. A música integra a técnica, que por sua vez, volta-se à arte.

## 2 BREVE ANÁLISE DOS LIVROS SIMANDL, BILLÈ, NANNY E PETRACCHI

### 2.1 Franz Simandl – New Method for the Double Bass – Book 1.

#### 2.1.1 Franz Simandl

Franz ou Frantisek (BRUN, 1989) Simandl nasceu em Blatna, Boêmia - República Tcheca no dia 1º de agosto de 1840 e morreu em Viena - Áustria no dia 13 de dezembro de 1912.

Foi aluno de Josef Hrabe (1816-1870) no Conservatório de Praga de 1855 a 1861. Tocou na Ópera Imperial de Viena e foi primeiro contrabaixo na Orquestra de Bayreuth. Foi professor do Conservatório de Música de Viena de 1869 até 1910. Seus métodos condensaram a técnica de contrabaixo do século XIX e escreveu muitas composições e transcrições para contrabaixo e piano (SIMANDL, 1984). A princípio teve impacto apenas na região em que foi influente, e posteriormente influenciou outras locais da Europa como Itália, França, Rússia, entre outros (BORÉM, 2009).

Compôs *New Method for the Double Bass*, 30 estudos, *Gradus ad Parnassum*, concertos e solos.

Pessoas que ouviram Simandl tocar, comparando-o a Bottesini, diziam que o primeiro possuía mais recursos em termos de preparo físico, qualidade da afinação e técnica. Ele tocava em um instrumento *Maggini* (HEYES, 1996).

Conta-se de Simandl, que devido à sua vida desregrada, estava sempre endividado. Num momento de desespero, estava em uma ponte considerando o suicídio, quando um patrono da música reconheceu-o, retirou seu contrabaixo do penhor e agendou um concerto para ele. Outro fato relatado é que em seu último concerto, sua mão direita ficou parcialmente paralisada, e ele resolveu o problema prendendo o arco na mão, o que não o impediu de receber elogios por sua performance (BENTGEN, 2007).

### 2.1.2 O Método

Segundo Crotti (2005), este método foi publicado pela primeira vez em 1881, e foi como nenhum outro do gênero, um dos mais utilizados no mundo. Muitos excelentes contrabaixistas devem a esta obra a aquisição dos seus fundamentos técnicos e qualidade expressiva. O método representa um ponto muito importante na didática do contrabaixo e até hoje é adotado nos conservatórios da Itália, obviamente trabalhado com outros métodos, como Billè, Sturm e Montanari.

O livro *New Method for the Double Bass 1* é dividido em cinco capítulos: As posições: apresenta exercícios de corda solta, Meia-Posição e outras 11 posições (em tonalidades maiores); Escalas menores e intervalos; Arcos e maneiras de tocar diversos sinais de expressão; Ornamentos e notações; Exemplos de recitativos.

Segundo Heath (2006), este Método de Simandl, pedagogicamente conduz o aluno iniciante ao conhecimento do espelho do instrumento, de meia em meia posição, explorando todas as notas de cada posição e conectando a nova posição à antiga, em vários exercícios e estudos de escala. Ele proporciona uma boa aprendizagem de mão esquerda. Porém, sua crítica ao método menciona a utilização de padrões não melódicos, alguns acidentes de difícil leitura, e a maneira de nomear as posições (difícil de lembrar e não intuitiva), tornando o método cansativo. Gary Karr também o critica ao considerá-lo um método extremamente árido (BORÉM, 2009). Deste comentário, Benzi e Billè endossam dizendo que consideram a música do método árida e maçante, porém este julgamento não procede no sentido que o livro auxilia no estudo do instrumento (1963). Billè o considera um dos melhores métodos, bem completo, apesar de não concordar com a idéia de digitação de Simandl (1928).

Outra observação a ser feita sobre este método, é a utilização de diversos acidentes logo no início dos primeiros exercícios, desta maneira, as posições são bem compreendidas, além de preparar o contrabaixista nas habilidades necessárias para tocar a música orquestral. Esta utilização de acidentes é exatamente o que os contrabaixistas utilizam na orquestra na maioria do tempo, e tornar-se apto para ler todos esses tipos de acidentes em todas as cordas é absolutamente essencial para tocar em conjunto.

### 2.1.3 Estudos Padrão

No método de Franz Simandl, em cada nova posição, o autor introduz as notas que compõem esta posição e as repete utilizando a sua versão enarmônica. Isto exemplifica e simplifica a compreensão do bloco. Escrito de maneira ascendente (dedos: 1, 2, 4), utiliza os sustenidos (quando necessário) e reescreve as notas, utilizando bemóis e bequadros.

Usando a Meia-Posição como exemplo, será mostrado como o método é apresentado ao aluno, estudos que serão repetidos a cada nova posição aprendida, como forma de auxílio na apropriação do novo conhecimento.

A seguir, encontra-se o primeiro estudo padrão, com a introdução do quadro da “Meia-Posição” ou Posição “Usual”. Na pauta, escreve as posições com suas notas enarmônicas, em todas as cordas (exercícios a, b, c e d).

On the G String | G線上で  
a. 0 1 2 4 or または 0 1 2 4  
G G sharp A A sharp G A flat A B flat

On the D String | D線上で  
b. 0 1 2 4 or または 0 1 2 4  
D D sharp E E sharp D E flat E F

On the A String | A線上で  
c. 0 1 2 4 or または 0 1 2 4  
A A sharp B B sharp A B flat B C

On the E String | E線上で  
d. 0 1 2 4 or または 0 1 2 4  
E E sharp Fsharp Fdouble sharp E F G flat G

Fig.1: A estruturação da meia-posição nas quatro cordas do contrabaixo (SIMANDL, 1984, p.8).

Em seguida, realiza exercícios em cada corda separadamente, trabalhando a nova posição sem definir padrões de dedilhado, inclusive sem escrever o dedilhado, exercitando, assim, a independência e a leitura do aluno. Também se deve ressaltar que em cada nova posição ele repetirá este exercício, porém utilizando outras relações intervalares e rítmicas entre as notas, ou seja, ele não cria um padrão sonoro. Exercita também a enarmonia e inversão de arco (exercícios e, f, g e h).

e. h.P. On the G String G線上で  
 f. h.P. On the D String D線上で  
 g. h.P. On the A String A線上で  
 h. h.P. On the E String E線上で

Fig.2: Estudos de meia-posição trabalhados com notas aleatórias e com diversos acidentes (SIMANDL, 1984, p.9).

Dando seqüência a apropriação da nova posição, Simandl, utiliza somente na Meia-Posição e 1ª. Posição, exercícios conectando as quatro cordas, utilizando a fôrma da mão esquerda (em bloco). Como se verifica no primeiro estudo desta série, usa o dedilhado 4-2-1 num sentido descendente e depois ascendente na volta, 1-2-4. Sempre após cada bloco há uma corda solta, conectando, assim, a posição em todas as cordas.

1.

Fig.3: Estudo de conexão entre as cordas em movimento ascendente e descendente, ilustrado na Meia-Posição (SIMANDL, 1984, p.9).

A partir da 2ª. Posição, são encontrados os Exercícios na "x" Posição em todas as Cordas, como se verifica no estudo a seguir, o aluno explora uma determinada região do espelho, utilizando todas as cordas

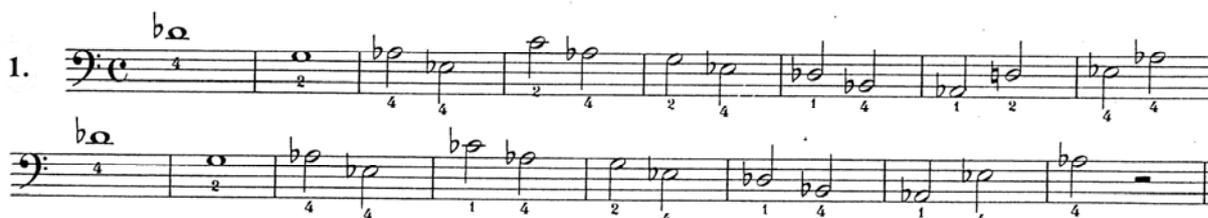


Fig.4: Estudo que trabalha a nova posição aprendida exercitando-a nas demais cordas (SIMANDL, 1984, p.18).

Simandl também propõe uma série de exercícios nos quais exercita a nova posição juntamente com as precedentes. Estes exercícios são escritos em tonalidades pré-determinadas, apresentando antes do início de cada grupo, a escala correspondente. O estudo a seguir, encontrado na p.19, exemplifica a utilização de diversas posições.



Fig.5: Estudo escrito entre a 2ª. e 3ª. Posição, em Réb Maior, em conexão com as posições precedentes, utilizando a Meia-Posição e 1ª (SIMANDL, 1984, p.19).

Em todas as posições, Simandl trabalha com estudos em determinadas tonalidades, primeiramente apresentando a escala, e em seguida escrevendo o estudo. A seguir verifica-se a utilização deste padrão no estudo 7 da p.10.

B flat Major Scale | 変口長調音階



Fig.6: Escala e estudo em Sib Maior. Padrão utilizado em todas as posições nas mais diversas tonalidades (SIMANDL, 1984, p.10).

## 2.2 Isaia Billè – *Nuovo Metodo per Contrabbasso – Parte 1*

### 2.2.1 Isaia Billè

Isaia Billè nasceu em 22 de dezembro de 1874 em Fermo e morreu em 21 de fevereiro de 1961 aos 87 anos, nesta mesma cidade (BENTGEN, 2009). Quando criança, foi para o orfanato de Fermo, freqüentou uma escola de música que formava elementos para o repertório de concertista, primeiramente sob a orientação do professor Scarfini e depois sob a orientação de Griffoni. Como demonstrou uma notável inclinação para os estudos musicais, a presidência da Congregação da Caridade (*Congregazione della Carità*) o enviou para a Escola de Música do Município de Fermo e posteriormente ao *Liceo Musicale Rossini* de Pesaro (FERRABINO, 1968).

Segundo Crotti (2005), Billè é o mais famoso didata italiano do Século XIX, e, na verdade, de boa parte do Século XX também (Borém, 2009). Seus estudos e exercícios, que compõem um corpo orgânico, formaram o repertório didático que é certamente o mais seguido nos conservatórios de música na Itália. Foi concertista de fama internacional e se dedicou também à pesquisa sobre a história do instrumento e sua interpretação musical.

Estudou contrabaixo no *Liceo Musicale Rossini* de Pesaro (Itália), sob a orientação de Annibale Mengoli, e princípios de composição musical com Carlo Pedrotti. Diplomou-se com nota máxima em 1894 e assim iniciou sua carreira como concertista, distinguindo-se pela técnica refinada e interpretação inteligente. Realizou concertos na França, Reino Unido, Portugal, Bélgica e Espanha, e alcançou significativo sucesso na maioria das cidades italianas (FERRABINO, 1968).

Foi primeiro contrabaixo no Teatro Scala de Milão e no Teatro Real de Ópera de Roma; deixou seu legado musical internacionalmente, através da turnê norte-americana realizada sob a regência de Arturo Toscanini, nos anos 1920-1921.

A partir de 1913, foi professor no Instituto Musical Cherubini em Firenze, e a partir de 1923, durante 40 anos, professor no Conservatório de Santa Cecília em Roma.

Entre suas obras encontram-se: o Método completo para Contrabaixo do 1º. ao 7º. Curso; *24 Caprichos para Contrabaixo a quatro cordas*; *18 estudos em todos*

os tons; 6 estudos característicos para contrabaixo a quatro cordas e 21 pequenos estudos melódicos em todos os tons para contrabaixo; além disso, dedicou-se à revisão de diversas obras didáticas de outros autores (Bottesini, Montanari, Rossi). Também escreveu numerosas composições para contrabaixo e piano: *Serenatella Spagnola* (1926), *Adagio e Tarantella*, *Aria Antica*, *Berceuse – ninna-nanna* e *Canzone* (1927 - 1932), *Sonata in Re – stilo antico*, além do *Concerto in Sol* (1934) e *Perpetuum Mobile* (1938).

Interessando-se por historiografia musical, Billè escreve “*Gli strumenti ad arco e i loro cultori*”, livro dedicado à origem dos instrumentos de arco, luteria didática, história da música e de diversas escolas, revelando-se, enfim, também um perspicaz historiador da arte da luteria (FERRABINO, 1968).

Teve como instrumentos: Girolamo (o Hieronymus) Amati, Biagio Marsigliese feito em 1901 (BENTGEN, 2009).

## 2.2.2 O Método

*Nuovo Metodo per Contrabasso* de Isaia Billè foi escrito em 1922, sendo dividido em duas partes: a primeira, em quatro volumes, é destinada à formação do instrumentista de orquestra; a segunda em três volumes é destinada à formação do concertista solista. Desta maneira, encontra-se a seguinte disposição do método com o conteúdo geral resumido do 1º. Volume (CROTTI, 2005): *Nuovo Metodo per Contrabbasso a 4 e 5 corde. Vol. I: 1º. Corso teorico-pratico. E.R. 261*, volume que será utilizado no presente trabalho por ter como conteúdo a corda solta e a apresentação das posições do contrabaixo.

Na introdução deste volume, o autor explica como se deve portar o instrumento e segurar o arco, e assim, aborda os mais elementares golpes de arco utilizando as cordas soltas do contrabaixo. Segue com explicações sobre a posição da mão esquerda junto ao espelho<sup>19</sup>, mediante o estudo das 12 posições, a partir da Meia-Posição: cada capítulo trabalha com escalas, arpejos e estudos em vários tons, trabalha com exercícios também na 5ª corda. Ao final deste volume, uma série de estudos diários auxiliam na consolidação e aprofundamento do que foi estudado em cada capítulo.

Billè utiliza o sistema de dedilhado italiano 1-3-4; segundo Crotti (2005), Giuseppe Andreoli (1769-1832), o possível autor de um inédito método de contrabaixo à 3 cordas e professor do *Collegio* de Nápoles, que transcreveu inúmeros estudos de violino para o contrabaixo, definiu, juntamente com Luigi Anglois, este sistema de dedilhado utilizado na Itália.

Segundo Crotti (2005), o texto do método, é sem dúvida, válido no aspecto didático, mesmo que alguns estudos isolados sejam monótonos no aspecto rítmico e melódico. É verdade que, num primeiro contato, o aluno, por não possuir ainda habilidade técnica e teórica, encontra dificuldades ao ler e afinar as numerosas alterações de clave; alguns estudos não estão estruturados de maneira coerente, faltam dinâmicas nos exercícios e um esquema cognitivo progressivo, portanto, o aluno encontra durante o caminho obstáculos, que devem ser adequadamente sustentados por uma explicação do professor. Por este motivo, ele sugere a utilização de outros métodos didáticos, concomitantemente a este de Billè.

---

<sup>19</sup> O Espelho é a prancha de madeira contra a qual os dedos da mão esquerda pressionam a corda (DOURADO, 1992, p.34).

### 2.2.3 Estudos Padrão

Na introdução sobre o estudo da mão esquerda, Billè propõe dois quadros com uma seqüência de notas na meia-posição – em cada corda do instrumento (um na p.7 e outro na p.14). Escreve também diversos estudos simples nas quatro cordas, mais 12 pequenos estudos. Além do quadro da Meia-Posição, encontramos pela primeira vez no método a estrutura padrão de exercícios chamados de *Notas Paralelas e Mão Fixa*.

Portanto, no início de cada nova posição (até a Sexta) há uma série de estudos padrões fixos. Que se comportam da seguinte maneira:

Na apresentação de cada nova posição encontramos as *Notas Paralelas*, que são aquelas que compõem a posição (mais as notas que precedem à primeira nota presa partindo da corda solta Sol<sub>2</sub>, escritas entre parênteses) elas são notadas em cada corda. As posições são apresentadas na seguinte ordem: ½ - 1ª. - 2ª. ½ - 2ª. - 3ª. - 3ª. ½, - 4ª. - 4ª. ½ - 5ª. - 6ª. - 5ª. ½ e 7ª posição.



Fig.7: Apresentação das notas que compõem a 3ª. Posição (BILLÈ, 1973, p.45).

Dando seqüência, encontram-se os exercícios de *Mão Fixa*, que são compostos por 5 estudos padrões. As exceções deste exercício ocorrem na 5ª. ½ posição e 7ª posição (posições que não tem este estudo padrão chamado de Mão Fixa).

O primeiro estudo padrão (1), sempre começa com a corda solta Sol<sub>2</sub> e trabalha com as notas que compõe cada nova posição; mas sempre fazendo referência com a corda solta correspondente, até chegar cromaticamente à posição. Exercita o mesmo mecanismo, utilizando a corda solta e mais os três dedos da mão esquerda em bloco, com dedilhados padronizados. O estudo começa na corda solta Sol<sub>2</sub> e termina na corda Dó.



Fig.8: 1º. Estudo padrão, exemplificado na 2ª. Meia-Posição (BILLÈ, 1973, p.33).

O segundo estudo padrão também começa com a corda solta  $Mi_1$  e trabalha o mecanismo 0-1-2-4, 1-4-0-4 em movimento ascendente, e 4-2-1-0, 1-0-4-0 em movimento descendente. O estudo começa na corda  $Mi_1$ , vai até a corda  $Sol_2$  e termina novamente na corda  $Mi_1$ , a mão mantém-se em fôrma, a posição é fixa.



Fig.9: Estudo padrão nº.2, exemplificado através da 3ª. Meia-Posição (BILLÈ, 1973, p.52).

O terceiro estudo padrão inicia na corda solta  $Mi_1$ , exercita em movimento ascendente os dedos 1-2 e em movimento descendente 4-2, sobe novamente em 2-1, desce 2-4, sobe em 4-1 e desce em 1-4, todo este processo em mínimas, depois em semínimas trabalha cada dedo nas quatro cordas (4, 2 e 1). Neste estudo verifica-se, também, a posição de mão esquerda fixa.



Fig.10: 3º. Estudo Padrão, ilustrado pela 5ª. Posição (BILLÈ, 1973, p. 64).

O estudo n.º 4 exercita durante boa parte do tempo o quarto dedo, com cruzamentos de cordas, pratica a abertura de mão esquerda. A mão mantém-se fixa nesta posição.

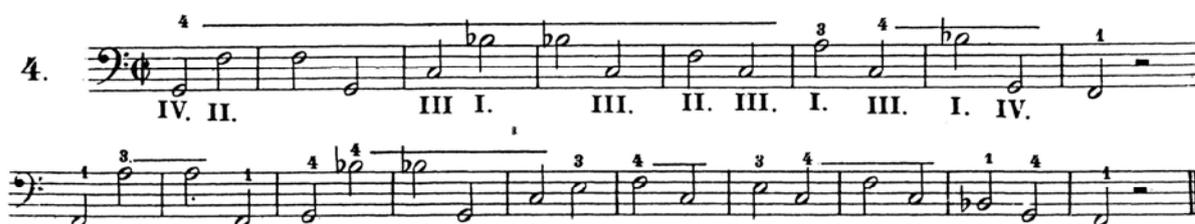


Fig.11: 4º. Estudo Padrão, exemplificado pela Meia-Posição (BILLÈ, 1973, p.15).

O estudo n.º.5 utiliza os dedilhados 1-4 com diversos cruzamentos de corda, também trabalha a abertura de mão esquerda. Billè tem o intuito de trabalhar a mão fixa do aluno, sem a utilização de outras posições, focando somente a nova posição.



Fig.12: 5º. Estudo Padrão, exemplificado pela 6ª. Posição (BILLÈ, 1973, p.77).

Para a assimilação do movimento de mudança de posição, o autor estrutura, também, outra série de exercícios padrão para desempenhar tal função. Ele demonstra as mudanças através de números romanos, de I a XI

Primeiramente, Billè trabalha com um quadro que consiste, a partir de cada corda solta, chegar à última posição aprendida (cromaticamente, partindo da Meia-Posição). Somente nos exercícios X e XI que o autor só utiliza a progressão cromática até as notas da nova posição nas cordas Sol<sub>2</sub> e Ré<sub>2</sub>, nos demais exercícios, ele trabalha em todas as cordas.

A estrutura destes estudos consiste em movimentos ascendentes cromáticos e trabalho em graus conjuntos.

Fig.13: Exercícios para mudança de posição nas quatro cordas do instrumento (BILLÈ, 1973, p.51).

Após apresentados os exercícios de mudança de posição, o aluno é instigado a trabalhar com essas progressões cromáticas em movimentos escalares ascendentes e descendentes, em cada corda. Os exercícios de mudança de posição I e II possuem dois estudos, os demais possuem um.

Fig.14: Estudo de mudanças de posições através de movimentos escalares ascendentes e descendentes (BILLÈ, 1973, p.76).

E encerra esta sessão padronizada dos estudos de mudança de posição com o 'semitonato', um estudo cromático, que parte da corda  $Mi_1$  ou  $Lá_1$  e vai ascendendo cromaticamente dentro da posição estudada até a nota mais aguda, na corda  $Sol_2$ .

SEMINGTONATO - *CHROMATIQUE* - SEMITONED

2.

The musical score is written in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a '2.' above it. It contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings (0, 1, 3, 4). The second staff starts with a bass clef and contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings (4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 0).

Fig.15: O estudo cromático da posição (BILLÈ, 1973, p.88).

## 2.3 Edouard Nanny – *Méthode Complète pour la Contrebasse – 1<sup>re</sup>. Partie.*

### 2.3.1 Edouard Nanny

Edouard Nanny nasceu em 24 de março de 1872, em Saint-Germain-en-Laye, na França, e morreu em Paris, no dia 12 de outubro de 1942, aos 70 anos (BASSO, 1988). Estudou com o professor Verrimst, no Conservatório de Paris até 1892; por seis anos fez parte dos *Concerts Lamoureux* tocando também freqüentemente nos *Concerts Colonne* (GATTI, 1971).

Fez um duo com Henry Casadeus, realizando diversas turnês, tocando, além do contrabaixo, a viola d'amore. Por alguns anos foi membro da Société des Instruments Anciens (BASSO, 1988).

Segundo BRUN (1989), Nanny foi o pedagogo e virtuose considerado o pai da técnica do contrabaixo na França. Sua experiência orquestral inclui Primeiro Contrabaixo na Orquestra Sinfônica de Paris, na de *Concerts Lamoureux* e na *Orchestre de l'Opera Comique*.

Sucedeu o professor Charpentier no Conservatório de Paris, onde foi de 1919 a 1939 o professor de contrabaixo (BILLÈ, 1928); exerceu tal posição com considerável sucesso por 20 anos. Nanny era famoso por suas extraordinárias performances de peças originalmente escritas para o contrabaixo, assim como para o violoncelo.

Segundo Crotti (2005), Edouard é autor de *Berceuse*, *Tarentelle*, *Airs Russes*, *3 Caprices* e do Concerto em Mi menor. Suas obras didáticas ainda são muito vendidas e amplamente reeditadas. Inclui: *Méthode Complete* (Paris, 1920), em duas partes; transcrição dos estudos de Kreutzer e de Fiorillo (1921); *10 Etudes Caprices* (1931); *20 Études de Virtuosité* (1921); e 24 peças em forma de estudos extraídos do repertório sinfônico (1921).

Muitos estudiosos afirmam que Nanny escreveu o *Concerto em Lá Maior* comumente atribuído a Domenico Dragonetti, em que se encontram excertos de seus 3 caprichos e elementos pertinentes à sua escrita, como a forma que utiliza os harmônicos (BILLÈ, 1928, BENZI, 1963, LIUZZI, 2009). Atualmente, em competições internacionais, quando solicitado o concerto, vem escrito como autoria: Nanny/Dragonetti.

### 2.3.2 O Método

Jason Heath comenta que existem muitos métodos de qualidade como Nanny, Billè e Petracchi (HEATH, 2006). O método de Nanny foi escrito em 1920 (CROTTI, 2005), um ano após a sua entrada como professor no Conservatório de Paris. *Enseignement Complet de la Contrebasse à 4 et 5 cordes*, foi editado pela Alphonse Leduc em Paris, e dividido em duas partes, a primeira parte será abordada no presente trabalho por apresentar as posições do contrabaixo e trabalhar com as cordas soltas do instrumento.

Este método, segundo Delor (2007, p.III), proporciona uma abordagem progressiva e completa do instrumento (...) A forma com que Edouard Nanny descreve as posições da mão esquerda através de exercícios progressivos é a melhor maneira de estabelecer um mapeamento claro do braço do contrabaixo, dando um conhecimento do mesmo em toda sua extensão; este processo dá autonomia de equilíbrio com este volumoso instrumento.

Sobre a digitação utilizada no método, encontra-se o padrão 1 para o dedo indicador, 2 para o dedo médio e 4 para o dedo mínimo, o 3º. dedo articula sempre junto ao dedo mínimo, somente na posição do Capotasto<sup>20</sup> esse dedo será usado (polegar, 1º. , 2º. e o 3º. dedo).

Assim como Isaia Billè, Edouard Nanny suscitou a utilização deste instrumento e continuou a aperfeiçoá-lo, também tendo inserido em seu método o estudo da quinta corda no contrabaixo (BRUN, 1989).

---

<sup>20</sup> A posição do Capotasto ou do polegar - dedo que passa a ser empregado sobre o espelho - forma a seqüência: + (polegar) - 1 -2 -3 (DOURADO, 1992, p.116). Introduce-se o polegar nas posições mais avançadas (DELOR, 2007, p.1). E também em posições menos avançadas, para resolver tecnicamente passagens orquestrais como a 5ª. Sinfonia de Mahler, Sinfonia no. 40 de Mozart , entre outros trechos (BORÉM, 2009).

### 2.3.3 Estudos Padrão

No início de cada nova posição, Nanny apresenta na pauta as notas que a compõem:

Notes de la 2 <sup>me</sup> position	(3 <sup>me</sup> degré)	1 <sup>re</sup> corde	1 <sup>st</sup> String	1 <sup>re</sup> Saite		ou	
Notes of the 2 <sup>nd</sup> position	(3 <sup>d</sup> degree)	2 <sup>me</sup> "	2 <sup>nd</sup> "	2 <sup>te</sup> "		oder	
Noten der 2 <sup>n</sup> Lage	(3 <sup>te</sup> Stufe)	3 <sup>me</sup> "	3 <sup>d</sup> "	3 <sup>te</sup> "			
		4 <sup>me</sup> "	4 <sup>th</sup> "	4 <sup>te</sup> "			

Fig.16: Exemplificando a apresentação das notas que compõem a 2<sup>a</sup>. Posição – 3<sup>o</sup>. Grau (NANNY, 1920, p.31).

Da 2<sup>a</sup>. Posição, 3<sup>o</sup>. Grau, até a 6<sup>a</sup>. Posição, 10<sup>o</sup>. Grau, encontra-se o primeiro Estudo Padrão, que apresenta sempre o mesmo contorno melódico e rítmico, desta forma, auxiliando na apropriação, por parte do aluno, da nova posição, reutilizando o material musical já conhecido. Ele aparece sempre após a exposição de cada posição. Mantém sempre a mão esquerda em bloco (na posição), pois trabalha com a mão fixa.



Fig.17: Estudo padrão, exemplificado na 4<sup>a</sup>. Posição – 7<sup>o</sup>. Grau (NANNY, 1920, p.43).

Em cada posição, após o estudo padrão, encontra-se pelo menos um estudo na mesma tonalidade, as exceções estão na 1ª. Posição, 1º. e 2º. Graus.

A seguir, o estudo em Mi Maior da p.44, complementa e alicerça a assimilação da nova posição, o aluno deverá manter a mão esquerda fixa, em bloco.

The image shows a musical score for a guitar exercise in E major, labeled 'Modto'. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of 'f' and a 'V' marking above the first measure. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and accents. There are also some rests and slurs throughout the piece. The score ends with a final cadence in the twelfth staff.

Fig.18: Na mesma tonalidade do Estudo Padrão (NANNY, 1920, p.44).

A partir da 6ª. Posição, 11º. Grau, até a 8ª. Posição, 13º. Grau, verifica-se a utilização de um segundo estudo padrão, proporcionalmente mais curto que o primeiro. Com o intuito de trabalhar a nova posição efetivamente em todas as cordas, Nanny mantém a mão esquerda fixa no espelho do instrumento.



Fig.19: Exemplificando o segundo Estudo Padrão, na 7ª. Posição – 12º. Grau (NANNY, 1920, p.54).

Desta mesma maneira mantém-se a apresentação das posições por meio da pauta, e um estudo por posição, porém, não com a mesma tonalidade do Estudo Padrão 2. Estes estudos são escritos como forma de recapitular estas últimas posições, utilizando também as posições precedentes.

Fig.20: Estudo que contempla as posições precedentes e recapitula o conteúdo aprendido, chegando à 8ª. Posição – 14º. Grau, que compreende a nota Si<sub>3</sub> (NANNY, 1920, p.60).

## 2.4 Francesco Petracchi – *Simplified higher technique for double bass.*

### 2.4.1 Francesco Petracchi

Francesco Petracchi nasceu em Pistoia, Itália, em 1937 (PETRACCHI, 2009), e concluiu seus estudos musicais no Conservatório de Santa Cecília, em Roma, onde diplomou-se sob a orientação de Batistelli (aluno de Annibale Mengoli), no ano de 1958, com nota máxima.

Sua extraordinária carreira de contrabaixista tem início em 1960 em Veneza, no Festival de Música Contemporânea, com a execução da *première* do “Concerto” para Contrabaixo e Orquestra de Firmino Sinfonia. A crítica é unânime em defini-lo como astro nascente no meio musical.

Sua curiosidade e ecletismo o induziram também a estudar composição com Di Donato e Margola e regência com Franco Ferrara.

Ainda em 1960, vence o Primeiro Concurso de Contrabaixo da RAI de Torino e no ano seguinte, 1961 assume, na Orquestra Sinfônica da RAI, em Roma, o cargo de Primeiro Contrabaixo, permanecendo como tal até 1980.

A sua atividade de virtuose o leva a tocar com as mais importantes orquestras e com os mais importantes maestros. A crítica é unânime ao considerá-lo não somente um dos melhores concertistas atuais, mas também um inovador na escola do contrabaixo, no que diz respeito à técnica do capotasto.

Petracchi dedica muito de seu tempo para ensinar. Atualmente, sua atividade docente se concentra em Genebra, onde é responsável pela classe de aperfeiçoamento e virtuosidade, e em Cremona, na Fundação *Walter Stauffer*, onde, juntamente a amigos e a colegas Accardo, Giuranna e Filippini, fundaram a Escola para Instrumentos de Arco. Também ensina na Escola de Música de Fiesole.

Realizou Masterclasses em diversas partes do mundo, como Londres (*Guild School of Musica, Royal Academy of Music*), Madri (*Reina Sofia*), Salzburg (*Mozarteum*), Estados Unidos (*Cincinnati University, Atlanta University, Chicago University*), Tóquio (Takuma Foundation), citando somente algumas instituições.

Ensina frequentemente nos melhores e mais conhecidos festivais de verão: *Chigiana Academy*, em Siena, *Sermoneta*, Estocolmo, Copenhague, Ravela, Roma, Cincinnati, Arvika na Noruega, Firminy na França, Isle of Man. E regularmente é

chamado como membro nas maiores competições internacionais, como Genebra, Isle of Man e Roma (BRUN, 1989).

Vários compositores importantes do nosso tempo lhe dedicaram obras, como Nino Rota, Virgilio Mortari, Hans Werner Henze, Franco Donatoni, Luciano Berio e Armando Trovajoli.

Atualmente, Petracchi também se dedica ao exercício da regência, tendo em seu repertório obras de Stravinsky, Mozart, Salieri, Rossini, Rousseau e Cherubini, materiais dos quais fez sua própria edição (PETRACCHI, 2009).

Foi convidado por teatros de grande prestígio na Itália, como em Florença – *Maggio Musicale Fiorentino*, Pesaro – *Rossini Opera Festival*, Roma – *Accademia di Santa Cecilia* e *Teatro dell' Opera*, Nápoles – *Teatro San Carlo*; internacionalmente, trabalhou com a Orquestra Sinfônica de Londres, Filarmônica de Tóquio, *Geneva Suisse Romande Orchestra*, e muitas outras orquestras.

Petracchi também é considerado um grande camerista e tocou em concertos com Rostropovich, Accardo, Giuranna, Vegh, Harrel, Canino, Ricci, Quarteto Amadeus e toca regularmente no Duo com Rocco Filippini.

Entre os maiores formas de reconhecimento, Petracchi é Acadêmico de Santa Cecilia, Acadêmico da Filarmônica Romana e Grande Oficial Emérito da República Italiana.

Numerosos são os prêmios que lhe foram atribuídos ao longo de sua carreira, dentre os quais o *Prix Itália* por sua composição “Um contrabaixo em busca do amor” em 1979 (BRUN, 1989). Também como compositor, escreveu Valse Oubliée, Belle Epoque e Valzer da Concerto, dedicado a Nino Rota.

Publicou o método Simplified Higher Technique, revisou e reeditou o método de Annibale Mengoli (20 estudos de concerto), ambos pela Editora Yorke.

Os selos de suas gravadoras são: Sony Classical, Philips, Dynamic e Columbia.

Utiliza um contrabaixo Gaetano Rossi, de 1847 (anteriormente pertencente a Bottesini), e também possui um Gambusera, de 1847, de G. Rossi (PETRACCHI, 2009).

## 2.4.2 O Método

Uma significativa síntese da evolução da técnica do dedilhado na escola italiana foi desenvolvida por Petracchi. Ele apresenta, em seu método *Simplified Higher Technique*, um dedilhado particularmente funcional (através dos ensinamentos de Bottesini); também recebeu o mérito de uniformizar a maneira como se toca no capotasto, classificando-o em várias posições pré-determinadas (CROTTI, 2005).

No método, encontra-se um texto que é relevante, tanto para a aquisição da correta posição do braço e mão esquerda, como para a familiarização das posições agudas do instrumento. A posição do polegar é classificada em três formas: a cromática, a semi-cromática e a diatônica; e cada uma delas é relacionada a um amplo repertório de estudo.

Os movimentos da mão esquerda relativos às mudanças de cordas e àqueles que utilizam apenas uma só corda, encontram no método uma ampla diversidade de exercícios. Uma vez que este livro contém exercícios de técnica pura, deve ser encarado com muita paciência por parte do aluno (CROTTI, 2005).

Rodney Slatford menciona que este método explica claramente a posição do capotasto e ajuda o executante a desenvolver maior segurança da mão esquerda. Os exercícios progressivos do livro, se aplicados ao repertório diário, auxiliam numa maior facilidade nas passagens difíceis; e também que este livro constitui a essência do ensinamento de Petracchi e foi publicado pela primeira vez em 1980 (PETRACCHI, 2005).

Petracchi (2009) citou que este é um método feito até para cegos tocarem facilmente, na realidade são exercícios que foram aplicados a um aluno cego e este alcançou ótimos resultados: *“È un metodo per far suonare facilmente anche i ciechi, infatti sono esercizi che facevo fare ad un allievo cieco suonare con ottimi risultati”*. Ele explicou que tinha um aluno cego, que trazia em sua formação, de seu antigo professor, uma posição de mão esquerda muito irregular, então Petracchi aplicou este método para este aluno conseguir estruturar sua posição de mão esquerda no capotasto, obtendo assim, excelentes resultados (PETRACCHI, 2009).

Os exercícios encontrados no método não caracterizam nenhum estudo padrão.

### 3 ABORDAGEM DE ESTUDOS SELECIONADOS DOS MÉTODOS DE SIMANDL, BILLÈ, NANNY E PETRACCHI, E SUAS APLICAÇÕES NA PERFORMANCE ORQUESTRAL

#### 3.1 Corda Solta

##### 3.1.1 Franz Simandl

O método Simandl, após uma breve explicação sobre os sinais relacionados ao arco, apresenta os exercícios específicos do mesmo. Primeiramente trabalhando com a corda solta: repetindo quatro vezes a mesma nota e utilizando todo o arco; em todas as cordas gradativamente, na seguinte ordem: Ré<sub>2</sub>, Lá<sub>1</sub>, Sol<sub>2</sub> e Mi<sub>1</sub>. Desta maneira, explora-se a utilização de toda a crina e o exercício de mudança de sentido no arco.

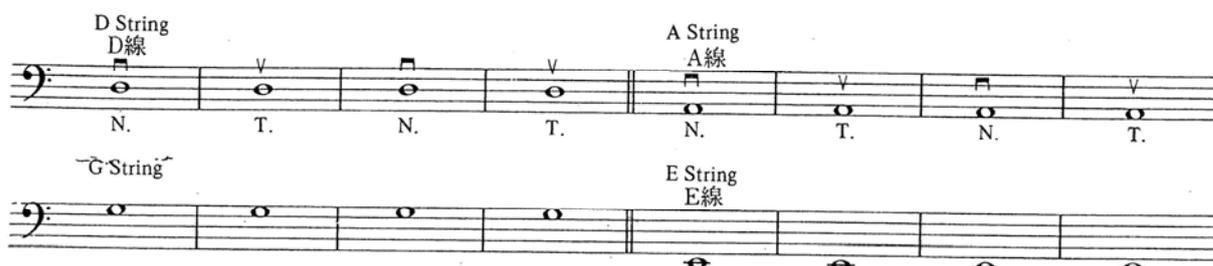


Fig.21: Estudo de corda solta, movimento básico do arco nas quatro cordas do contrabaixo (SIMANDL, 1984, p.6).

O estudo número 1, na página 6, usa as cordas Sol<sub>2</sub> e Ré<sub>2</sub> durante quatro compassos, sendo uma nota (semibreve) por compasso, e nos próximos 4 compassos inverte a nota, começando com o Ré<sub>2</sub>, exercitando o arco de forma inversa. Através disto pode-se entender bem o mecanismo de tocar com o arco tanto na ponta como no talão nas cordas mais agudas do instrumento.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, há o estudo número 2, utilizando as cordas Ré<sub>2</sub> e Lá<sub>1</sub>, e o número 3, nas cordas Lá<sub>1</sub> e Mi<sub>1</sub>.

Fig.22: Estudos utilizando duas cordas do instrumento (SIMANDL, 1984, p.6).

Estes estudos iniciais de corda solta têm um papel muito importante na formação do contrabaixista por se tratarem de movimentos básicos que darão alicerce para toda a técnica do instrumentista. Estes movimentos são utilizados em diversas velocidades, e acompanharão sempre quem os execute, pois são movimentos essenciais à vida do intérprete.

O exercício número 4 já relaciona as cordas Sol<sub>2</sub> e Lá<sub>1</sub>, primeiramente entendendo o sentido das cordas e depois trabalhando o cruzamento de corda propriamente dito.

Fig.23: Estudo utilizando duas cordas, com cruzamento de corda (SIMANDL, 1984, p.6).

Os estudos 5, 6 e 7 também trabalham cruzamento de corda, utilizando sempre três cordas, em grau de dificuldade crescente: o n<sup>o</sup>. 5 usa as cordas Sol<sub>2</sub>, Ré<sub>2</sub> e Lá<sub>1</sub>; o n<sup>o</sup>. 6 Ré<sub>2</sub>, Lá<sub>1</sub> e Mi<sub>1</sub>, o n<sup>o</sup>. 7 Sol<sub>2</sub>, Ré<sub>2</sub> e Mi<sub>1</sub> (havendo a preocupação de não esbarrar na corda Lá<sub>1</sub>).

5. On the A, D and G String | A線, D線とG線上で

6. On the D, A and E String | D線, A線とE線上で

7. On the G, D and E String | G線, D線とE線上で

Fig.24: Estudos em semibreves utilizando três cordas (SIMANDL, 1984, p.6).

No início da página 7, através de um exercício nas 4 cordas, em que a mudança dos valores das notas causa um efeito de *accelerando*, pratica-se o que pode ser considerado um “resumo” do conteúdo explorado nos estudos de corda solta.

Fig.25: Estudo que faz um resumo do conteúdo corda solta, causando um efeito *accelerando* (SIMANDL, 1984, p.7).

A execução deste estudo abrange os aspectos abordados nesta primeira parte do método sobre arco, faz um resumo em termos de distribuição de arco e aumento de velocidade gradual da figura rítmica. Utilizando, assim, nas semibreves, todo o arco, depois nas mínimas, metade do arco e nas semínimas,  $\frac{1}{4}$  de arco.

### 3.1.2 Isaia Billè

Existem dois estudos de especial interesse no final do capítulo sobre arco no método de Isaia Billè, são estudos que devem ser realizados diariamente, e sintetizam todo o conteúdo referente à corda solta, abordando diversas articulações, muitas vezes complexas de se realizar.

O estudo nº. 29, na página 6, inicia com semínimas ligadas de duas em duas notas, durante dois compassos, partindo da corda mais grave até chegar na mais aguda e voltar da mais aguda para a mais grave. Então ele passa a ligar de quatro em quatro semínimas, também com o mesmo movimento melódico. A partir do segundo sistema, ocorre uma aceleração para colcheias, sempre ligadas de quatro em quatro colcheias. No c.5 ele condensa o movimento ascendente e descendente, no c.6 repete duas vezes o movimento descendente, no c.7 repete duas vezes o movimento ascendente e finaliza este sistema na corda Mi<sub>1</sub> solta (duas semínimas e uma mínima). O terceiro e último sistema utilizam a quinta corda do contrabaixo.



Fig.26: Exercício que utiliza o Legato com cordas soltas (BILLÈ, 1973, p.6).

Este estudo possui algumas dificuldades técnicas, primeiramente, deve-se pensar em dividir o arco em duas partes iguais, para cada semínima, além de entender o cruzamento de corda. Neste momento o aluno tem mais tempo para desempenhar tal função, portanto, questões físicas podem ser lentamente apreendidas (reflexo sinestésico). A partir do momento que o autor dobra o tempo (passa a utilizar colcheias), o aluno deve pensar em dividir o arco em quatro partes iguais, além da relação das ligaduras nas cordas. Nos c.6 e 7, existe a preocupação em abrir o braço na região aguda e fechá-lo junto ao corpo nas cordas graves.

O estudo nº.31 é chamado de *Esercizio Giornaliero* (Exercício Diário) e sintetiza todo o capítulo sobre estudo de arco com corda solta. No primeiro compasso, trabalha todas as colcheias destacadas, movimento básico no instrumento. No segundo compasso, utiliza uma colcheia em *staccato*, liga duas colcheias e escreve mais uma colcheia também em *staccato*; esta articulação gera, em alguns casos, problemas de coordenação motora. No c.3, as colcheias são ligadas de duas em duas (movimento de ligadura entre cordas próximas), no c.4, três colcheias estão ligadas, sendo uma em *staccato* (este exercício exige controle de arco, com o cuidado de não acentuar a quarta colcheia de cada grupo) no c.5 e 6, as colcheias são ligadas de 4 em 4 (exercitando assim a divisão de todo arco em quatro partes iguais), seguidas de duas notas  $Mi_1$  em mínimas (encerrando a primeira sessão, estruturada em movimentos ascendentes e descendentes nas cordas soltas do contrabaixo).

A segunda sessão inicia com um grande cruzamento da corda  $Mi_1$  à  $Sol_2$ , seguido de ligadura entre as cordas  $Lá_1$  e  $Ré_2$  (esta variação é uma das mais complexas para o aluno, em função do grande movimento de braço que exige). No c.9, encontram-se duas notas ligadas seguido de quatro notas em *staccato* e mais duas ligadas (outro estudo de coordenação). No próximo compasso, uma seqüência de colcheia com pausa de semicolcheia e mais uma semicolcheia recebe ligadura e ponto de *staccato* (deve-se cuidar para não tocar de forma atecrinada).

No c.11, duas colcheias em *staccato* são seguidas de duas colcheias ligadas (padrão mais simples para execução); no compasso seguinte, encontra-se uma colcheia em *staccato* e mais três notas com ligadura e ponto de *staccato* (esta variação exige grande controle de arco, podendo ser trabalhado o *portato*<sup>21</sup> como ferramenta para entender e executar as 3 notas com o arco para cima). No c.13, o autor inclui seqüências de semicolcheias nas cordas soltas, nesta velocidade, esta figura toma proporções que dificultam sua execução em relação à rápida movimentação do braço e à curta duração de cada nota (deve-se pensar no movimento contínuo e orgânico do braço sem segmentações).

---

<sup>21</sup> Golpe entre o *legato* e *staccato*, com pausa praticamente imperceptível entre as notas. Para Galamian o *portato* ou *louré*, golpes que considera semelhantes, consistem em uma série de notas em *detaché-porté* executadas na mesma direção (DOURADO, 1998, pp.103-104).

Moderato

31.

Fig.27: Exercício Diário, que condensa diversas articulações nas cordas soltas (BILLÈ, 1973, p.6).

Como forma de estudar efetivamente este exercício, deve-se isolar cada compasso ou grupo de compassos (conforme o padrão de escrita) e trabalhar em dois estágios, primeiramente lento, para entender os cruzamentos de corda e articulações propostas, e depois *a tempo*. Somente após a compreensão destes padrões rítmicos propostos é que se deve tocar o estudo da *Capo al fine*.

### 3.1.3 Edouard Nanny

No método de Edouard Nanny, o tópico “corda solta” é tratado de forma gradativa, a fim de que o aluno compreenda a movimentação básica do arco na corda. Na p.6 do livro, encontra-se uma série interessante de estudos de ligaduras.



Fig.28: Exercícios para a compreensão do *Legato* utilizando cordas soltas (NANNY, 1920, p.6).

Estes exercícios provêm, de maneira gradual, o domínio do *Legato*, podendo o aluno praticar de forma progressiva desde uma movimentação de braço mais simples utilizando apenas duas notas, até chegar numa movimentação mais rápida mesclando todas as cordas.

Alguns pontos importantes devem ser levados em conta:

- A quantidade de arco utilizada em cada nota, para que haja correspondência entre quanto será usado de arco (para cada nota) e em qual região do arco será tocado o estudo;
- A velocidade em que se realizará a troca das cordas para que não haja tranco.
- A observância que a boa ligadura pode ser atingida através da assimilação que em uma fração de segundos as notas soam concomitantemente.

A seguir são apresentados alguns exemplos orquestrais que ilustram a utilização dos movimentos básicos do braço, com suas relações progressivas, assim como cruzamentos de cordas e ligaduras. Como forma de estudar somente o movimento do braço direito, pode-se desconsiderar as notas escritas e somente executar o movimento de arco proposto. Tal assunto é amplamente discutido no livro de Frederick Zimmermann<sup>22</sup>, no qual o autor seleciona diversos trechos de orquestras e do repertório solo de contrabaixo, e trabalha especificamente com a divisão do arco, assim como a movimentação do braço relacionada A conceitos estruturais de coordenação motora.



Fig.29: O movimento básico do arco aparece a partir do compasso 52 no último movimento da 1ª. Sinfonia de Brahms (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).



Fig.30: Exemplo orquestral da abertura *Rosamunde* de Schubert (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003), utilizando uma grande seqüência de semibreves e alguns cruzamentos de corda.



Fig.31: A partir do compasso 253 da abertura *Prometheus* de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003), encontra-se a rítmica com efeito *accelerando*, partindo de semibreves até chegar a semínimas.

<sup>22</sup> ZIMMERMANN, Frederick. **A Contemporary Concept of Bowing Technique for the Double Bass.** Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1966.



Fig.32: Trecho que ilustra ligaduras com e sem cruzamento de cordas.  
De Brahms, Dança Húngara n.º.5 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).

Didaticamente, uma forma de trabalho em que se obtém resultados satisfatórios, é aquele que foi descrito anteriormente: primeiramente desconsidera-se as notas que deverão ser pressionadas contra o espelho, porém foca-se nas cordas em que estas notas deveriam ser tocadas, assim, faz-se um trabalho específico acerca das cordas utilizadas, e após assimilada a movimentação do braço direito, toca-se as notas como estavam na partitura.

### 3.2 As Posições

Na didática do contrabaixo, várias escolas concebem modos diversos de utilizar a mão esquerda, nisto refere-se os dedilhados, mas sobretudo, as suas posições.

Ao dividirem-se, os dedos na mão esquerda são indicados convencionalmente mediante números progressivos. O número 1 corresponde ao indicador, o 2 ao dedo médio, o 3 ao dedo anular e o 4 ao dedo mínimo; o polegar, mais usado na posição do capotasto, é representado com o símbolo +.

Na escola tradicional italiana (encabeçada por Andreoli), o dedo médio (2) não é autônomo, desenvolve sua função junto ao anelar (3), deste modo, a mão é dividida em 3 partes, cada uma delas ocupa a distância de um semi-tom (CROTTI, 2005). Já na escola francesa, norte-americana, checa e austro-alemã, encontra-se a estrutura da posição da mão esquerda da seguinte maneira: usando os dedos 1 (indicador), 2 (médio) e 4 (dedo mínimo), no qual o terceiro dedo (anelar) articula-se sempre junto ao dedo mínimo (AUTRAN, 1998 e DELOR, 2007). A título de curiosidade, também se encontram alguns didatas que utilizam os quatro dedos da mão esquerda para montar uma posição, como o professor holandês Hans Roelofsen ou o conceito de super-posição de François Rabbath (ex. da 1ª. Posição: dedo 1 na nota Lá<sub>2</sub>, dedo 2 na nota Si<sub>2</sub>, e dedo 4 na nota Dó<sub>3</sub>).

A distância entre os tons e semitons requer uma grande abertura da mão e ao mesmo tempo uma força considerável dos dedos no ato de pressionar as cordas. Na visão tradicional de posição, a divisão da mão possibilita abranger a distância de um tom (intervalo entre o indicador e o dedo mínimo), tal distância é chamada de posição (CROTTI, 2005).

A posição é um sistema que permite ao executante determinar com precisão a colocação de cada nota no espelho. A distância de um tom, que é encontrada entre o indicador e o dedo mínimo, compreende diversas notas que a mão esquerda consegue tocar, nas quatro cordas, sem efetuar deslocamento.

As posições no espelho são 12 (até chegar à nota Sol<sub>3</sub>), uma para cada meio tom, no âmbito de uma oitava (subindo de meio em meio tom a cada nova posição). As posições são ordenadas segundo uma numeração que pode variar a partir das posições intermediárias, dependendo muito da escola em questão, a nomenclatura pode mudar.

Quando o primeiro dedo produz a nota Sol#<sub>2</sub> na primeira corda, a mão se encontra na primeira posição do instrumento (próximo à pestana), esta região do espelho pode ser denominada de 1ª. Posição, ½ Posição, 1ª. Posição – 1º. Grau, o nome que se dá a esta posição pode variar muito de escola para escola.

Na escola austro-alemã, representada neste trabalho por Franz Simandl, encontra-se a seguinte disposição na nomenclatura das posições:

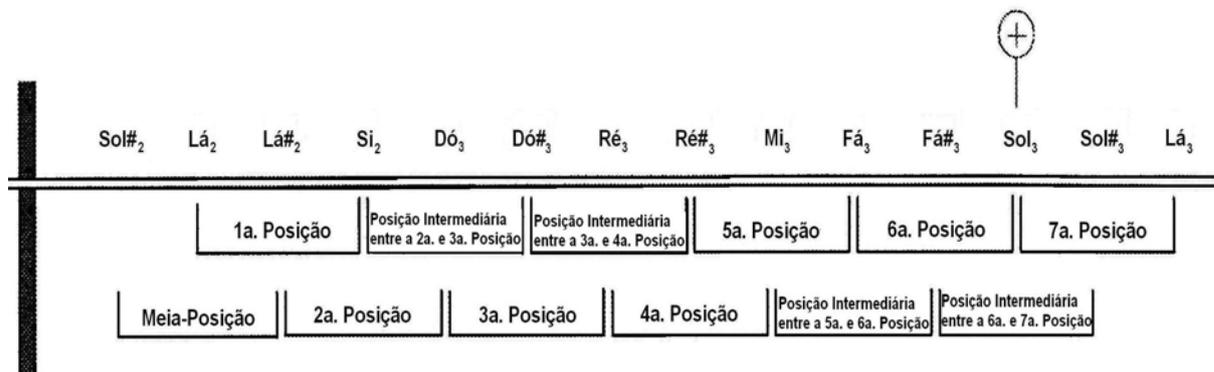


Fig.33: Tabela das Posições do Contrabaixo partindo da primeira corda, no Método de Franz Simandl.

Já a escola italiana, representada por Isaia Billè, aborda as posições da seguinte maneira:

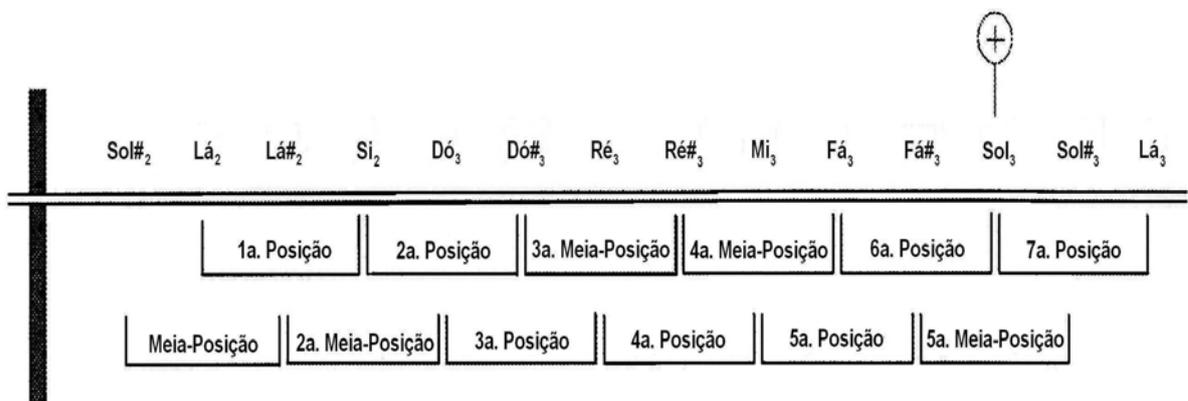


Fig.34: Tabela das Posições segundo o Método italiano de Isaia Billè.

Encontra-se, na escola francesa, no Método de Edouard Nanny, a seguinte disposição das posições:

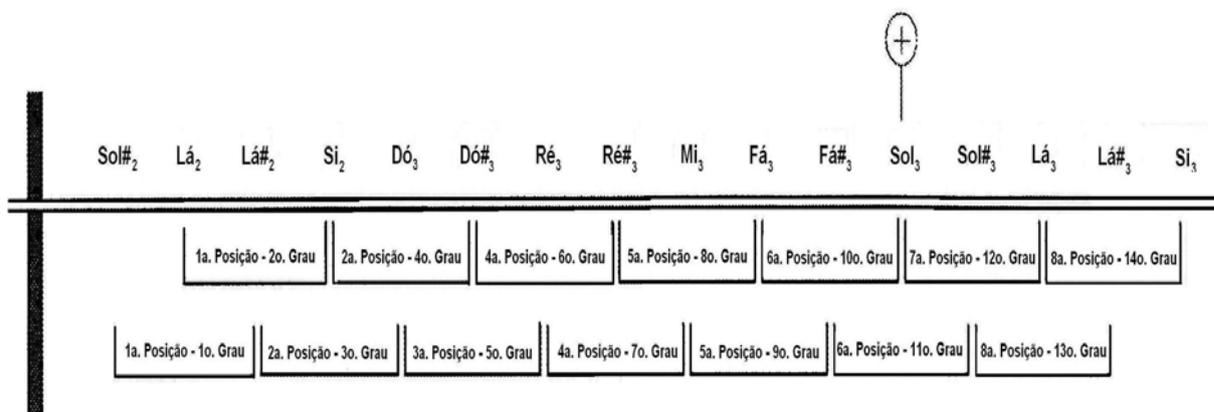


Fig.35: Tabela da Posições segundo Edouard Nanny.

Segundo Delor (2007, p.1), “pode-se simplificar este sistema de diagramação do espelho do contrabaixo considerando apenas os graus, de 1 a 14, assimilando-os a posições”. Idéia similar é defendida por Autran (1992), que além de utilizar as 14 posições (escrevendo-as em números romanos), as divide da seguinte maneira:

- as posições inferiores: que são numeradas de I a IX;
- as posições de bloco ou intermediárias: que são numeradas como X, XI e XII, e
- as posições de capotasto ou polegar (dedo que passa a ser empregado sobre o espelho formando a seqüência + - 1 - 2 - 3).

A partir da 7<sup>a</sup>. Posição, encontra-se o segundo harmônico natural, o Sol<sub>3</sub>, que se aplica geralmente a partir desta nota a técnica do capotasto. O italiano Petracchi fez um trabalho de uniformização e classificação das posições, sendo estas pré-determinadas no capotasto:

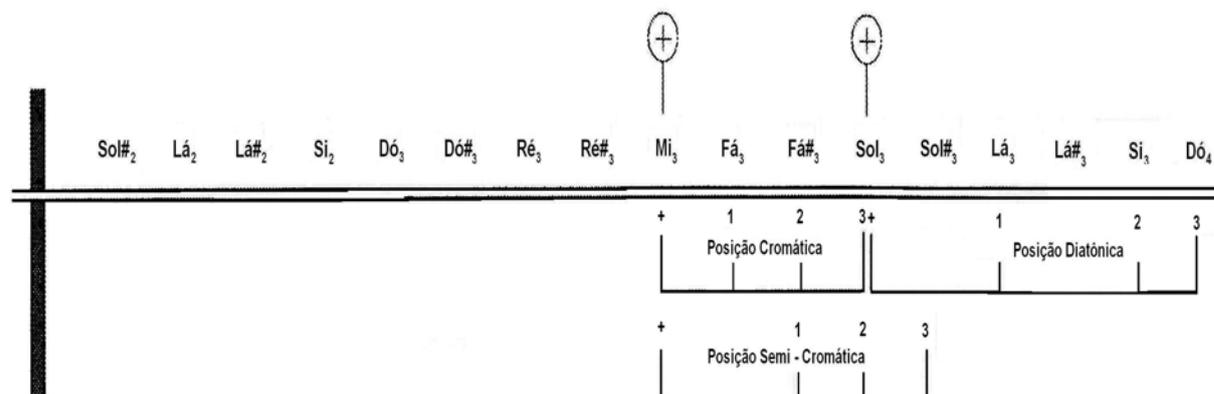


Fig.36: Tabela das Posições no Capotasto, Método desenvolvido por Francesco Petracchi.

### 3.2.1 A Meia Posição

No método de Simandl, após uma escala de Fá Maior, encontra-se o estudo n.5 (também escrito em Fá Maior), trabalhando com a primeira posição junto à pestana do instrumento. O autor explora, num esquema de quadratura, durante dois compassos, mínimas constituindo um arpejo, depois, com dois compassos em semínimas, uma escala descendente. Desta maneira, cada bloco constituinte tem uma progressão de 2<sup>a</sup>.; atingindo seu ápice na nota Si<sub>2</sub>, no compasso 15. A partir deste ponto aparece uma escala descendente de Sib M, seguindo com arpejos descendentes, novamente em progressão de 2<sup>a</sup>. até o compasso 24, formando a partir do compasso 25 a *coda*, com a utilização de graus conjuntos, arpejos e pequenos saltos.



Fig.37: Estudo em Fá Maior de Franz Simandl, todo escrito na meia-posição (1984, p.10).  
Foco do estudo: escalas e arpejos, bloco de mão esquerda fixa na Meia-Posição.

Neste estudo, deve-se considerar a questão da posição da mão esquerda; com o intuito de não desafinar, esta deve manter-se em bloco. Pode-se fazer, através dos grupos de progressões, o encaminhamento melódico, trabalhando dinâmica e o ápice da frase. Os cruzamentos de corda nos arpejos, a partir do compasso 17, dificultam tecnicamente o estudo, o que não deve prejudicar sua musicalidade. A articulação proposta, *detachè*, faz o intérprete pensar em ligar uma nota à outra, e isto se faz através de um arco contínuo e regular.

O estudo n°.3, que está na p.16 do Método de Billè, trabalha basicamente com a escala de Fá Maior, partindo de grau em grau, de forma ascendente, até chegar na nota Lá<sub>2</sub>, então retorna de forma descendente à tônica (Fá<sub>1</sub>).



Fig.38: Exercício com ênfase em movimentos escalares em Meia-Posição de Isaia Billè (1973, p.16).

Este estudo é muito interessante em relação à apropriação do bloco da mão esquerda, além de trabalhar com o cruzamento gradativo das cordas e graus conjuntos. A maior dificuldade encontrada aqui é o salto de sétima, pois exige do aluno um bom controle de arco (ao cruzar as cordas) e a consciência de manter a mão em bloco (evitando, assim, desafinar).

Na p.23 no método de Nanny, encontra-se o exercício 23-1, em Sib Maior, que trabalha com duas notas ligadas e duas desligadas, apresenta poucos saltos e muitos graus conjuntos.



Fig.39: Estudo em Meia-Posição que trabalha com 2 notas ligadas e 2 separadas (NANNY, 1920, p.23).

Para a execução deste exercício, o estudante deve se ater à correta divisão do arco, fazendo um *legato* coerente tanto em graus conjuntos como em terças, e um *detachè* proporcional à quantidade de arco que foi usada no *legato*. O autor propõe 4 formas de realizar este exercício:

- a utilização de todo o arco nas notas ligadas e em cada nota separada: padrão complexo de execução, exige muito controle de arco, e é de fácil desestabilização nas notas separadas.
- arco inteiro nas notas ligadas, e articular as duas outras notas uma vez na ponta e uma vez no talão: trabalha a noção de utilização de todo o braço e então o controle de duas colcheias nas extremidades do arco.
- no meio do arco: o estudo do arco na região central do arco, atividade mais simples de executar, porém deve-se ficar atento a utilização proporcional da quantidade de arco.
- tocar as duas notas separadas em *staccato* para cima: esta articulação é muito usada em orquestra, portanto, importante para o aluno.

A seguir, em obras orquestrais de Schubert, Cesar Franck, Schumann, Saint-Saëns, Beethoven, Mendelssohn e Mozart, encontram-se trechos que demonstram a utilização da Meia Posição:



Fig.40: O uso da meia-posição na abertura *Fierrabras* de Franz Schubert a partir do compasso 72 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).

Este trecho da abertura *Fierrabras* de Schubert trabalha articulação: através de ligaduras, notas em *staccato* e também em notas que contemplam as duas articulações.



Fig.41: Trecho do 3º. Movimento da 1ª. Sinfonia de Cesar Franck, a partir do c.22 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco do estudo: concepções de fraseado e encaminhamento melódico.



Fig.42: Primeiros compassos da 2ª. Sinfonia de Schumann em Dó menor  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco técnico: manter a ligadura mesmo com os cruzamentos de corda.



Fig.43: Trecho localizado 6 compassos antes do Final da 3ª. Sinfonia de Saint-Saëns  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos técnicos: clareza na emissão das notas; cruzamento de corda nas oitavas; articulação no grave.

Fig.44: Trecho da 4ª. Sinfonia de Beethoven, ilustrando o uso da meia-posição, a linha de cima compreende a voz do violoncelo e a de baixo a voz do contrabaixo  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).

Trecho retirado da 4ª. Sinfonia de Beethoven, no último movimento, *Allegro ma non troppo*, demonstrando a utilização da Meia Posição. Esta ilustração também exemplifica a utilização de acidentes no repertório contrabaixístico orquestral. Foco de estudo: a distribuição do arco nas semínimas pontuadas com colcheias (evitar acentuar a colcheia) e a articulação (clareza de emissão nas semicolcheias).



Fig.45: 14 compassos depois da letra N, no 1º. Movimento da 5ª. Sinfonia de Mendelssohn (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).

Foco: manter o fraseado e a ligadura mesmo com os cruzamentos de corda.



Fig.46: 1º. Movimento da 9ª. Sinfonia de Beethoven a partir do compasso 218 ao 222 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Foco: articulação.



Fig.47: 1º. Movimento da 6ª. Sinfonia de Beethoven, tema a partir da letra F (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Focos: manter a articulação das notas dentro da ligadura numa utilização coerente do arco e atenção nas notas em *staccato*.



Fig.48: Abertura da Ópera A Flauta Mágica de Mozart, compasso 33 (MASSMANN, 1992, p.28). Focos técnicos: articulação clara, *staccato* preciso.

Trecho orquestral que abre a possibilidade de extensão na segunda corda: sugestão de dedilhado 4-2-1: Sol-Fá-Mi (BORÉM, 2009).

### 3.2.2 A Primeira Posição

O estudo n.5, na p.12 do Método de Simandl, é escrito em Sol M. É estruturado em progressões partindo do Sol<sub>1</sub>, desenvolve um movimento ascendente escalar até o V grau e num movimento descendente escalar atinge a nota Mi<sub>1</sub>, então, subindo uma segunda, a cada quatro compassos reproduz este padrão até chegar à nota Mi<sub>2</sub>. Isto caracteriza a primeira parte do estudo; a segunda é composta por longas frases escalares em semínimas e no final do estudo alguns saltos de 6<sup>a</sup>. e 7<sup>a</sup>. dificultam o mesmo.



Fig.49: Estudo em Sol Maior, estruturado em progressões e movimentos escalares (SIMANDL, 1984, p.12).

Ao tocar esse estudo, o aluno não terá dificuldade de afinação, caso mantenha o bloco da mão esquerda bem estruturado; o desafio aqui está no cruzamento de cordas e conseqüente acerto das notas que aparecem no final (os saltos de 6<sup>a</sup>. e 7<sup>a</sup>.).

O estudo 21, na p.23 do Método de Billè, ritmicamente utiliza somente semínimas, porém, ao propor ligaduras, insere um novo elemento de atenção ao aluno, na segunda linha trabalha com uma série de acordes articulados.



Quando se trata de avaliar a dificuldade deste estudo, verifica-se que quanto mais amplo é o intervalo e quanto mais se exige em termos de cruzamento de cordas (através de muitos acordes), mais o aluno terá de estudar a técnica envolvida para resolver os desafios propostos; sendo estes a afinação dos intervalos e arpejos e o controle do arco no cruzamento das cordas, criando uma relação sinestésica através dos movimentos do braço em relação ao instrumento musical.

Segue a seguir uma série de trechos orquestrais que utilizam amplamente a 1ª. Posição.



Fig.52: 1º. Movimento da 2ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Utilização de diversos intervalos e cruzamentos de cordas.



Fig.53: *Allegro con spirito*, 1º. Movimento da Sinfonia n.º.37 de Mozart (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Trecho com diversos arpejos e saltos de oitava.



Fig.54: Início do 2º. Movimento da 1ª. Sinfonia de Mahler (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Focos técnicos: Ritmo preciso, dinâmicas, acentos e articulação.



Fig.55: Trecho da Suíte Holberg de Grieg, Sarabanda, letra G. 1ª.Posição (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Foco de estudo: fraseado e dinâmicas.

**Andante doloroso.**



Fig.56: Ases Tod (2º.Movimento) em Peer Gynt n.º.1 de Grieg  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Preza-se aqui pela divisão correta do arco e fraseado.

**Alla marcia e molto marcato.**



Fig.57: Peer Gynt n.º.1 Tema do 4º. Movimento  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: precisão rítmica e realização dos acentos propostos.



Fig.58: Letra B também de Peer Gynt n.º.1, 4º. Movimento, letra B  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: realização dos acentos, articulação, clareza nas notas graves.

56



62



Fig.59: Andante Festivo de Sibelius, a partir do compasso 59  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: notas sincopadas e semínimas tenutas, senso de frase.



Fig.60: Trecho da 6ª. Sinfonia de Bruckner, 1º. Movimento, letra F  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco técnico: precisão rítmica, articulação, distribuição do arco.

The image shows a musical score for bassoon, measures 236 to 251. Measure 236 has a box with the letter 'H'. Measures 241-245 have a box with two lines. Measures 246-250 have a box with two lines. Measure 251 has a box with the letter 'I', an accent (>), 'p', and 'più p'.

Fig.61: Utilização da  $\frac{1}{2}$  e 1ª. Posição. 9ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento, letra H. (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). O retângulo com um traço representa a Meia-Posição, e o retângulo com dois traços a Primeira.

Este trecho trabalha principalmente com a articulação, a clareza na emissão das notas, o *staccato* preciso e o *legato* apropriado; também se deve pensar no encaminhamento melódico, no sentido de realizar satisfatoriamente o fraseado.

Stuart Sankey discutiu amplamente a linguagem sinfônica de Beethoven em um artigo no periódico da International Society of Bassists em 1975, que foi traduzido por Fausto Borém para o português: Sobre a Questão de pequenas alterações na realização das partes de contrabaixo de Beethoven. Este artigo aborda problemas pontuais encontrados nas partes sinfônicas do contrabaixo, inclui análises e alternativas de trechos problemáticos, relacionando-os à tessitura do instrumento, oitavação/compressão/mudanças de intervalos, *divisi* com violoncelo e dentro do naipe de contrabaixos, arcadas, dinâmicas, omissão de ornamentos, ponto de contato do arco, andamentos, ligaduras de expressão (SANKEY, 2006).



45. Moderato

Fig.63: Estudo n.º.45 de Billé com ênfase na articulação (1973, p.34).

Neste exercício, deve-se ter em mente a correta execução da articulação proposta: duas colcheias ligadas e duas colcheias com ponto de *staccato*. Pode-se, através do contorno melódico, estudar noções de fraseado, ápice das frases, e finais de frase.

O estudo *Allegro Moderato* da p.32 de Nanny é longo, abrange 64 compassos, trabalha muito com a fôrma da mão esquerda, o que pode tornar o exercício cansativo, portanto, a qualquer sinal de dor, deve-se parar o estudo e retomá-lo após descanso muscular.

O motivo que permeia todo o estudo são duas colcheias ligadas e duas desligadas, e algumas mínimas que auxiliam no repouso no final das semi-frases e frases.

O autor sugere como mecanismo de estudo primeiramente tocar todas as notas separadas e, somente num segundo momento, tocar com as arcadas indicadas.

Nanny denomina esta posição de 2ª. Posição – 3º. Grau.

Fig.64: Estudo *Allegro Moderato* com ênfase nas primeiras grandes frases (NANNY, 1920, p.34).

O que pode ser trabalhado neste estudo é a concepção de grandes frases; através das mínimas pontuadas, o aluno tem tempo para restituir o relaxamento muscular e mental, com o intuito de prosseguir nas construções das frases e semi-frases. O arco deve manter um ponto de contato contínuo, assim como uma divisão proporcional entre as notas ligadas e desligadas. O aluno também deve estar atento à fôrma da mão esquerda e às mudanças de posição.

Abaixo seguem trechos significativos da 1ª. e 3ª. Sinfonias de Beethoven que utilizam a 2ª. Posição.



Fig.65: Anacrusis da letra C, 1ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, divisão do arco nas pontuadas e *staccato* justo.



Fig.66: 1ª. Sinfonia de Beethoven: 1º. Movimento. Trecho que utiliza a 2ª. Posição a partir da letra E (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Ênfase do estudo: afinação nos cromatismos mais as posições precedentes, noção clara das posições utilizadas, articulação, divisão e retomada de arco.



Fig.67: 1ª. Sinfonia de Beethoven, início do 2º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco principal: articulação, divisão do arco e cruzamento de corda.



Fig.68: Letra D da 3ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco: Cruzamento de cordas, *sforzandi*, cromatismos e precisão rítmica.

Fig.69: Trecho correspondente (4ª. acima) ao da fig.68, a partir da letra Q. 3ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco: Cruzamento de cordas, *sforzandi*, cromatismos e precisão rítmica.  
A pauta superior é da voz do violoncelo.

**MARCIA FUNEBRE**  
Adagio assai (♩=80)

Fig.70: Marcha Fúnebre, 2º. Movimento da 3ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação e fraseado a partir de pequenos elementos rítmicos.  
A pauta de cima é da voz do violoncelo.

Fig.71: 3ª. Sinfonia de Beethoven, 4º. Movimento, trecho do compasso 139 ao 157 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Ênfase: Articulação, semi-colcheias claras, notas em *staccato* precisas.

### 3.2.4 A Posição Intermediária entre a 2ª. e 3ª. Posição

A posição intermediária entre a 2ª. e 3ª. Posição compreende na corda Sol<sub>2</sub>, as notas Si<sub>2</sub>, Dó<sub>3</sub> e Dó#<sub>3</sub>.

No Método de Simandl, encontra-se, na p.19, o estudo nº.5, escrito em Réb Maior. É estruturado em diversos movimentos escalares ascendentes e descendentes, assim como arpejos.

Fig.72: Estudo nº.5 em Réb Maior com muitas mudanças de posição (SIMANDL, 1984, p.19).

A grande dificuldade deste estudo está nas mudanças de posições, e consequentemente na estruturação da afinação. A mão esquerda quase não pára em uma determinada posição e isso faz com que seja necessária a consciência das posições envolvidas, e que estas estejam bem delimitadas na mente do intérprete, e conscientes no momento da movimentação do braço esquerdo (referente à distância utilizada para as mudanças de posição).

No Método de Billè, encontra-se, na p.41, o estudo nº.56, escrito em Réb Maior, compasso binário composto, um *Andante*.

Esta posição é denominada 2ª. Posição pelo autor.



Fig.74: Estudo de Nanny, Moderato (1920, p.34).  
 Foco: Afinação, cruzamentos de corda, mudanças de posição e resistência.

O autor sugere que o aluno, primeiramente, faça o estudo com todas as notas separadas, somente num segundo momento, estudando com as arcadas indicadas. As ligaduras impressas dificultam a execução devido às diversas mudanças de posição e também aos cruzamentos de cordas.

Os trechos orquestrais a seguir, de Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Bruckner e Mahler ilustram a utilização da posição intermediária entre 1ª. e 2ª. Posição.



Fig.75: Trecho a partir da letra C (c.114) até o compasso 121 do 2º. Movimento da 5ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Ligaduras; cruzamentos de cordas; articulação dos dedos da mão esquerda.

Este trecho da 5ª. Sinfonia de Beethoven é um dos exemplos da discussão acerca dos dedilhados sugeridos por importantes 1ºs. Contrabaixistas de diversas orquestras sinfônicas. O artigo chama-se *Different Strokes* e está na revista da International Society of Bassist: Bass World<sup>23</sup> (BORÉM, 2009).



Fig.76: Abertura Trágica de Brahms, a partir da letra F (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos: Saltos de 8ª., cruzamentos de cordas, acidentés e arpejos, arco (pontuadas).



Fig.77: 4ª. Sinfonia de Tchaikovsky, 1º. Movimento, 4 c.antes da letra E (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco: Saltos de mão esquerda (consciência de bloco), afinação.

<sup>23</sup> [http://www.isbworldoffice.com/publications/bass\\_world.html](http://www.isbworldoffice.com/publications/bass_world.html)

*cresc. sempre*  
(*ein wenig belehnd*)

*ff*

(*poco riten.*)

*pp*

**V** *Ruhig beginnend* (*dani*)

(*marcatiss.*)

Fig.78: 6ª. Sinfonia de Bruckner, 1º. Movimento: 4º. C. da letra U até a letra V  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco: Afinação, ritmo, articulação.

224 *unis.*  
*pp*

233 *cresc. poco a poco*

240

248 *f*

254 *ff*

**H**

Fig.79: 7ª. Sinfonia de Beethoven, depois da letra G  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco: Articulação, arcada, encaminhamento melódico.

**Mit furchtbarer Gewalt.**

*ff*

**51**

*ff* **geth.**

**Vorwärts stürmen. Più mosso.**

Fig.80: 3ª. Sinfonia de Mahler, 2 compassos antes do nº.51  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco: Acentos, articulação de mão esquerda e dinâmicas.

### 3.2.5 A Terceira Posição

A 3ª. Posição é composta pelas notas Dó<sub>3</sub>, Dó#<sub>3</sub>, Ré<sub>3</sub>, na corda Sol<sub>2</sub>.

No Método de Simandl, o estudo 6, da p.23, é escrito em RéM e trabalha com uma pausa de semínima no início das primeiras frases, começando a primeira nota com o arco para cima. Na segunda parte do estudo, é inserida uma ligadura a partir do terceiro tempo (mínima), ligada ao primeiro tempo do compasso seguinte (semínima). Desenvolve o trabalho com diversos graus conjuntos, em movimentos escalares ascendentes de descendentes.

The image shows the musical score for Study No. 6 by Franz Simandl. It is written in bass clef, D major, and 4/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes (III, V) and a first position (I). The second staff features a triplet of eighth notes (2, 4) and a first position (1). The third staff has a triplet of eighth notes (2, 4) and a first position (1). The fourth staff starts with a triplet of eighth notes (V) and a first position (1). The fifth staff has a triplet of eighth notes (III) and a first position (1). The sixth staff begins with a triplet of eighth notes (III) and a first position (1). The score includes various fingering techniques such as triplets (III, V) and first positions (I), and includes slurs and accents.

Fig.81: O estudo no.6 em Ré Maior de Franz Simandl (1984, p.23).  
Foco na divisão do arco e movimentos escalares.

Este estudo, por começar com o arco para cima já exige um controle extra do arco, de modo que este não deva tremer ao ser posicionado na ponta. Outra dificuldade técnica está na saída da ligadura; o aluno não deve acentuar a semínima seguinte, isto pode acontecer devido à maior utilização do arco durante as notas ligadas; e logo após isso, deve haver uma retomada da região correta do arco, porém sem descontrole do mesmo.

Encontra-se, no Método de Billè, o estudo 71 na p.49. Este estudo é relativamente curto, trabalha com um compasso escrito em arpejos e durante os três compassos seguintes, com exercícios para articulação de mão esquerda. Billè denomina esta região do braço de 3ª. Posição.

Fig.82: O estudo 71 em Lá Maior (BILLÈ, 1973, p.49).  
Foco do estudo: Articulação de mão esquerda, fôrma da mão.

O interessante deste estudo é o exercício de articulação da mão esquerda, fortalecendo os dedos e auxiliando na concepção da fôrma da mão. Os dedos devem ficar próximos à corda, evitando excesso de movimentação.

Nanny escreve o estudo da p.39 também em Ré Maior, denominando a nova posição inserida de 3ª. Posição – 5º. Grau. É um estudo que trabalha inicialmente a retomada do arco, e em seguida, a utilização de diversas ligaduras, porém não seguindo um padrão pré-determinado (em relação aos tempos dentro do compasso).

Moderato

Fig.83: Moderato de Edouard Nanny (1920, p.39).  
 Focos de estudo: ligaduras, concepção do bloco de mão esquerda, posições precedentes.

O autor propõe duas maneiras didáticas de realizar este estudo: primeiramente, deve-se tocar tudo separado e depois de assimilada a seqüência das notas, tocar com as arcadas indicadas.

A novidade aqui encontrada é a retomada já no primeiro compasso. Pode-se trabalhar com o aluno os conceitos da retomada, no sentido de como se comporta o braço e a quantidade/velocidade de arco utilizado para realizar o movimento.

Outro ponto que requer muita atenção e concentração do aluno diz respeito a grande utilização de ligaduras, que não seguem um padrão pré-estabelecido. Uma forma de estudá-las, seria tocar só as cordas soltas com a execução das respectivas ligaduras, sem colocar as notas. E só depois de assimilado o movimento do arco nas cordas incluir as notas originais.

A seguir, encontra-se uma série de trechos orquestrais em sinfonias de Beethoven (1ª, 2ª, 5ª, e 9ª.), que ilustram a 3ª. Posição.

Fig.84: Trecho do Scherzo da 5ª. Sinfonia de Beethoven, chegando na nota Lá<sub>2</sub> pela corda Ré<sub>2</sub> (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: Articulação.

Fig.85: 8 c. antes da letra B. 4º. Movimento da 1ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: Precisão no *staccato*, *sforzandi*, fraseado.

Fig.86: Letra K ao final do 1º. Movimento da 2ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: Arpejos e cruzamentos de cordas.

Fig.87: Anacrusis do c.17, 9ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD ROM LIBRARY, 2003). Ênfase na articulação, ritmo preciso e fraseado.

Fig.88: Scherzo da 9ª. de Beethoven, letra M (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD ROM LIBRARY, 2003). Foco de estudo: Clareza e agilidade. Quando ocorre o *divise*, a pauta de cima é da voz do violoncelo.

Fig.89: Allegro Assai, após o recitativo da 9ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD ROM LIBRARY, 2003). Foco do estudo: fraseado, ligadura, precisão rítmica, dinâmicas.

### 3.2.6 A Posição Intermediária entre a 3ª. e 4ª. Posição

Esta posição compreende na corda Sol<sub>2</sub>, as notas: Dó#<sub>3</sub>, Ré<sub>3</sub>, Ré#<sub>3</sub>.

O estudo n.º.5 de Simandl, que se encontra na p.26, é escrito em Sib Maior e trabalha basicamente com graus conjuntos em compasso ternário, possuindo alguns saltos e cruzamentos de cordas em arpejos.

The image shows the musical score for Study No. 5 by Simandl. It consists of three staves of music in bass clef, 3/4 time, and the key of B-flat major. The score includes various fingering numbers (1-4) and bowing techniques such as slurs, accents, and hairpins (h.P.). Specific positions are marked with Roman numerals II, III, and IV. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in arpeggiated patterns.

Fig.90: O estudo n.º.5 de Simandl (1984, p.26).  
Foco na articulação de mão esquerda.

Este estudo exercita a articulação da mão esquerda. Para tal atividade, deve-se pensar em manter os dedos bem próximos à corda, evitando desperdício de movimento/energia. Também a utilização de saltos requer uma mão esquerda devidamente em fôrma para auxiliar na afinação. E no final do estudo uma série de arpejos proporciona diversos cruzamentos de corda, portanto, caso seja necessário, pode-se (como estratégia de estudo) retirar as notas e só praticar o arco, e num segundo estágio, recolocar as notas escritas.

Na mesma linha de raciocínio, encontra-se o estudo n.º. 83 p.56 de Billè; utiliza amplamente a articulação de mão esquerda, através do uso de tercinas.

Billè denomina a nova região utilizada de 3ª. Meia-Posição.

**Assai moderato**

83.

The musical score for Exercise 83 is written in bass clef, 2/4 time, and G major. It consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including triplets and groups of four notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. The score includes several measures with accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

Fig.91: Estudo n.º. 83 em Sib Maior de Isaia Billè (1973, p.56).  
Focos de estudo: Afinação, acidentes, regularidade das tercinas.

Este estudo é escrito em Sib Maior. O autor insere diversos acidentes ao longo do estudo e sugere a execução de alguns grupos de tercinas pela corda Ré<sub>2</sub>, que o deixa mais interessante e desafiador. Também propõe uma variação através da inserção de ligaduras em cada grupo de tercinas. A consciência da fôrma da mão esquerda continua sendo de extrema importância para uma boa afinação e correta mudança de posição.

O estudo de Nanny encontrado na p.42 é escrito em Mib Maior; é um estudo extenso que trabalha basicamente com arpejos e com um determinado motivo rítmico (colcheia com duas semicolcheias e o restante do compasso em colcheias, também possui uma variação a partir do 2º. tempo, utilizando semicolcheias). Apresenta algumas cordas soltas, que facilitam a afinação, e também utiliza movimentos escalares e trabalha pequenos intervalos (de 3ª. à 5ª.).

Nanny denominada esta nova região utilizada do braço de 4ª. Posição – 6º. Grau.

Fig.92: Estudo de Nanny (1920, p.42).  
 Foco de estudo: forma de mão esquerda, resistência.

Para executar este estudo, deve-se estar atento em colocar em prática os preceitos da fôrma de mão esquerda, de modo a pensar em todas as posições que estão sendo utilizadas. O autor escreve usando as posições que já foram apresentadas anteriormente e insere a nova posição; neste sentido, é de grande valia o real entendimento das posições e conseqüentemente a apropriação da movimentação necessária a ser realizada pelo braço esquerdo.

A seguir, verifica-se na 3ª., 5ª., 9ª. Sinfonias de Beethoven, em *Les Préludes* de Liszt e no Barbeiro de Sevilha de Rossini, uma série de trechos orquestrais que demonstram a Posição Intermediária entre a 3ª. e 4ª. Posição.

Fig.93: Scherzo da 3ª. Sinfonia de Beethoven  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos do estudo: *Staccato* preciso, acentos e dinâmicas.

Fig.94: Início do 3º. Movimento da 5ª. Sinfonia de Beethoven  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos: Ligaduras realizadas com diversos cruzamentos de cordas, fraseado, *sforzando*, acidentés.

Fig.95: Trecho do Recitativo da 9ª. Sinfonia de Beethoven, a partir do c.38  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos: Fraseado, afinação e dinâmicas.

Fig.96: 9ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento: 18 c. depois de B  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos: *Staccati* precisos, clareza, afinação arpejos.

330 *piu cresc.* *ff*

Allegro marziale animato

340 *f*

Fig.97: *Les Préludes* de Liszt, a partir do c.330  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos: Afinação, articulação.

76 **D** *fz p* *fz p*

Fig.98: Letra D do Barbeiro de Sevilha, abertura de Rossini  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Agilidade, cruzamentos de cordas, clareza.

### 3.2.7 A Quarta Posição

A intitulada Quarta Posição utiliza as seguintes notas pela corda Sol<sub>2</sub>: Ré<sub>3</sub>, Ré#<sub>3</sub> e Mi<sub>3</sub>.

O estudo n.º.7 p.29 de Simandl é escrito em Mi Maior, utiliza basicamente semínimas e colcheias e é composto por movimentos escalares, arpejos e saltos.

The image displays a musical score for Study No. 7 by Simandl, consisting of six staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The score is written for a single bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 below the notes. Position changes are marked with Roman numerals I, II, III, and IV above the staff. A 'h.P.' (harmonics) marking is present in the fifth staff. The score concludes with a double bar line.

Fig.99: O estudo n.º.7 em Mi Maior (SIMANDL, 1984, p.29).  
Foco: Mudanças de posição, afinação.

A maior incidência de sustenidos, principalmente Ré# e Sol#, dificultam a execução, por acarretar mais mudanças de posição para realizar o estudo.

Pelo autor não dificultar ritmicamente, a atenção volta-se para o bloco de mão esquerda, que muitas vezes é trabalhado de forma fixa (explorando uma posição por vez).

O estudo n.º.90 p.60 de Billè é composto somente por semínimas, inicia com o Mi<sub>3</sub>, trabalha com cromatismos, arpejos, movimentos escalares e cruzamento de cordas.

Billè denomina esta posição de 4ª. Posição.

90.

Fig.100: O estudo n.º.90 de Billè (1973, p.60).  
Foco do estudo: Afinação, bloco de mão esquerda.

A utilização de semínimas durante todo o estudo permite que o aluno preste bastante atenção na sua mão esquerda; porém, não se deve esquecer que, quando se toca o Mi<sub>3</sub>, devido à região desta nota no braço, o comprimento de corda é menor, então o arco deve se aproximar mais do cavalete para soar bem.

Tecnicamente, há uma dificuldade no cruzamento de cordas com a utilização de intervalos de 4<sup>as.</sup>, por trabalhar com os dedos em posição paralela (pode-se fazer pestana ou mudar o dedo de corda).

Outra característica interessante desse estudo é a ampla utilização do braço do instrumento, explorando tanto as regiões graves como as agudas.

O estudo da p.44 de Nanny é um Moderato escrito em Mi Maior, utiliza colcheias quase que em tempo integral, e somente duas mínimas e uma semibreve (no final do estudo). Possui muitos acidentes, e é rico melodicamente.

Esta nova posição inserida é denominada de 4ª. Posição – 7º. Grau.

The image displays a musical score for a piece titled 'Mod'lo' in E major. The score is written for a single melodic line in the bass clef. It begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'Mod'lo'. The music is characterized by a continuous, intricate sequence of notes, primarily using the first and fourth fingers of the left hand. The score is divided into several measures, with various fingering techniques such as triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings like 'f' and 'p' are interspersed throughout. The piece concludes with a final cadence marked with a 'V' (Vivace) and a fermata.

Fig.101: O estudo em Mi Maior de Nanny (1920, p.44).  
Foco: Resistência, afinação.

Este é um estudo longo, que exige muita atenção e resistência para chegar ao fim de forma satisfatória, trabalha somente em seis notas com corda solta, portanto, o fato de quase todas as notas serem presas, (sem a possibilidade de verificar com a corda solta a afinação) torna o estudo bem cansativo para a mão esquerda (que prenderá quase todas as notas) e para o ouvido (que deverá manter-se na tonalidade certa).

Os trechos orquestrais de Beethoven, Rossini, Bruckner, Mozart e Strauss que ilustram a 4ª. Posição, aparecem a seguir:

Fig.102: Recitativo da 9ª. Sinfonia de Beethoven  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Fraseado, encaminhamento melódico, afinação.

Fig.103: Abertura o Barbeiro de Sevilha de Rossini, a partir da letra G  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Foco de estudo: Clareza na emissão das notas.

Fig.104: Sinfonia nº.40 de Mozart, 4º. Movimento: c. 154 a 187  
 (MASSMANN, 1992, p.27).  
 Focos do estudo: Articulação e afinação.

lang gezogen

259 *f cresc.* *fff* *márkiert gestrichen immerfort*

297

300

303

307

310

313

Fig.105: 4ª. Sinfonia de Bruckner, 4º, Movimento: c.295 a 315 (MASSMANN, 1992, p.16). Foco de estudo: Noção bem definida de bloco de mão esquerda, afinação e resistência.

Ouvertüre

Presto [♩ = 136]

Wolfgang Amadeus Mozart  
KV 492

1 *pp*

6 *f* 85

Fig.106: As Bodas de Fígaro, de Mozart, a nota Si2 é atingida pela corda Ré2 no 4º. Compasso (MASSMANN, 1992, p.27). Foco do estudo: boa articulação, ligaduras, colcheias precisas.

Allegro molto con brio ♩ = 84 [♩ = 80]

*ff*

Fig.107: Don Juan de Richard Strauss, primeiros compassos (MASSMANN, 1992, p.36). Foco de estudo: Ritmo, afinação, saltos, dinâmicas.

### 3.2.8 A Quinta Posição

A 5ª. Posição compreende na corda Sol<sub>2</sub>, as notas Mi<sub>3</sub>, Mi<sub>3</sub> e Fá<sub>3</sub>.

O estudo nº.8, p.32, de Simandl, é composto por arpejos, escalas, saltos de 3as, 4as, 7as e 8as. Escrito em Fá Maior, no terceiro sistema, trabalha muito com o bloco de mão esquerda, exercitando principalmente os saltos de oitavas. É escrito basicamente em semínimas, mínimas e colcheias.

Fig.108: Estudo em Fá Maior de Simandl (1984, p.32).  
Foco de estudo: qualidade de som, bloco de mão esquerda.

No segundo compasso deste estudo, o aluno deve estar atento à divisão do arco, pois o autor trabalha com uma mínima e depois escreve uma retomada; para isto, deve-se prestar atenção à velocidade empregada no arco e ao movimento do braço na retomada. No quarto compasso aparece, no segundo tempo, uma nota Dó<sub>3</sub>, com a indicação de ser tocada na segunda corda, é exatamente esta nota que requer um cuidado do executante, no sentido de buscar consistência sonora na mesma. Outros pontos importantes são que se pode trabalhar na primeira linha concepções de fraseado (movimentação ascendente = encaminhamento melódico), a afinação dos intervalos das semi-frases (3ª. e 8ª.), assim como a quantidade e velocidade de arco necessárias para desempenhar tal função. No penúltimo sistema,



ligaduras de duas em duas notas, a sonoridade constante será a preocupação do estudante. Nos quatro próximos compassos, semínimas e colcheias são exploradas através de notas cromáticas ao texto apresentado; neste trecho deve-se dar atenção à afinação. O trecho que é mais complicado em função de sua articulação deslocada em relação ao tempo, inicia na segunda metade do quarto sistema, ali o aluno pode praticar o arco proposto sem as notas, e num segundo momento, incluí-las (trecho de difícil coordenação motora). As tercinas auxiliam na prática da articulação de mão esquerda, porém não possuem conteúdo musical significativo.

O exercício da p.45, de Nanny, refere-se ao Estudo Padrão, que é repetido em cada nova posição durante a aprendizagem do método. É um andantino escrito em compasso ternário com ligaduras que dão um ar mais melódico e que na metade do mesmo torna-se quaternário num caráter mais enérgico e rítmico.

Nanny denomina esta região do braço de 5ª. Posição – 8º. Grau.

The image shows a musical score for a piece titled 'Estudo Padrão' by Edouard Nanny. The score is written for a single bass clef instrument in 3/4 time. It begins with the tempo marking 'And<sup>no</sup>' and a dynamic marking of *f* (forte). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four. There are several slurs and accents throughout the piece. The dynamics vary, including *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The score is divided into systems, with some measures containing rests. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fig.110: Estudo Padrão de Edouard Nanny que trabalha a mão fixa em posição (1920, p.45).

Este estudo promove na primeira parte, quando ternário, o desenvolvimento de concepções de frases musicais; através da utilização de ligaduras, o aluno deverá concentrar-se para fazer música através do exercício da mão esquerda, que estará fixa na posição. Para executar o que autor propõe melodicamente, o texto também apresenta diversos cruzamentos de cordas e, assim, deve-se pensar em tocar a melodia de forma que o arco não prejudique no fraseado e na linearidade das idéias.

A segunda parte do estudo é mais simples em termos de articulação, não apresenta nenhuma ligadura, e a preocupação do aluno foca em acerto, afinação e emissão das notas. Quanto melhor estiver a concepção de bloco de mão esquerda, maior será a probabilidade do aluno tocar corretamente.

Trechos orquestrais da 3ª, 5ª, 7ª, 9ª Sinfonias de Beethoven, e 5ªs. Sinfonias de Mahler e Mendelssohn que trabalham com esta posição:



Fig.111: Scherzo da 3ª. Sinfonia de Beethoven, compasso 141 em diante (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: articulação, afinação.



Fig.112: Trio da 3ª. Sinfonia de Beethoven (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, afinação, agilidade, cruzamentos de corda.

Fig.113: Trecho do *Finale* da 3ª. Sinfonia (Beethoven), a partir do compasso 139 à letra B  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos do trecho: Articulação, agilidade, acidentés.

Fig.114: *Scherzo* da 5ª. Sinfonia de Beethoven  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos do estudo: Articulação, clareza, precisão, cruzamentos de cordas, afinação.

Fig.115: *Presto* da 7ª. Sinfonia de Beethoven, 7 compassos antes de D em diante  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Precisão rítmica, articulação.



Fig.116: 9ª. Sinfonia de Beethoven, *Presto* do Recitativo da 9ª. de Beethoven  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Tema, fraseado, caráter.



Fig.117: Últimos compassos do 2º. Movimento da 5ª. Sinfonia de Mahler  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Ajustagem, cruzamentos de cordas, dinâmicas.



Fig.118: 5ª. Sinfonia de Mendelssohn, 1º. Movimento a partir da letra O  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, agilidade.

### 3.2.9 A Posição intermediária: entre a 5ª. e 6ª. posição

A posição intermediária entre 5ª. e 6ª. Posição compreende as seguintes notas na corda Sol<sub>2</sub>: Mi<sub>3</sub>, Mi#<sub>3</sub> e Fá#<sub>3</sub>.

O estudo n.º. 2, da p.34, de Simandl, consiste em uma linha que desenvolve, de forma técnica, um movimento progressivo ascendente até o Fá#<sub>3</sub> e retorna à nota de partida.

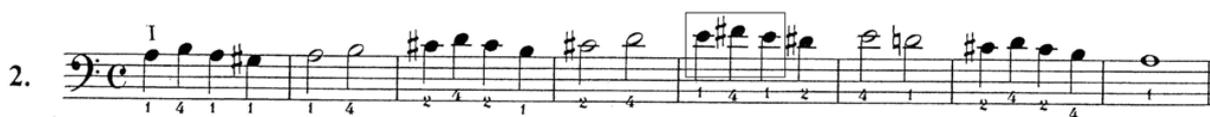


Fig.119: Estudo n.º.2 de Simandl (1984, p.34). Estudo de posições.

Este é um estudo que trabalha a chegada à nova posição somente pela corda Sol, sendo o foco a mão esquerda. O executante deve estar atento às posições que permeiam este estudo, a fim de não desafinar e também reforçar a consciência de bloco e de todas as posições envolvidas.

O estudo n.º. 116, p.74, é escrito em Si Maior, possui ligaduras sobre notas pontuadas (ponto duplo) e no restante das notas, que são semínimas e mínimas. Tem-se a sensação de síncopas, que são delineadas com diversas retomadas.

Billè denomina esta região do braço de 5ª. Posição



Fig.120: Estudo de Billè baseado em ligaduras duplo-pontuadas e retomadas de arco (1973, p.74).

Este estudo possui algumas dificuldades, uma diz respeito à tonalidade, pois faz com que todas as notas sejam presas, portanto, é de difícil entonação. Outro ponto é o arco, que deve ser muito bem dividido para fazer coerentemente o duplo-ponto; e nas retomadas, deve-se verificar se a velocidade de arco está uniforme e observar a movimentação do braço direito, sem trancos, acentos desnecessários ou até mesmo um som sem consistência (problemas de aderência).

O *Adagio*, da p. 48, de Nanny, escrito em Fá# Maior, é composto basicamente por mínimas, semínimas e colcheias. Apresenta muitos saltos, cruzamentos de cordas e diversos acidentes; além disto, todas as notas são presas, escritas ora com e ora sem ligaduras.

Nanny denomina esta posição de 5ª. Posição – 9º. Grau, quando usa o Fá# e de 6ª. Posição – 9º. Grau, quando utiliza o Solb.

Fig.121: *Adagio* de Edouard Nanny em Fá# Maior (1920, p.48). Focos: Afinação e fraseado.

Novamente, encontra-se uma tonalidade de difícil afinação. Nos dois primeiros sistemas, pode-se trabalhar com conceitos de fraseado, realizando ligaduras coerentes com o texto musical e verificando o resultado sonoro, em termos de encaminhamento melódico. No terceiro sistema, encontram-se saltos razoavelmente difíceis de serem entoados, inclusive por também apresentar cruzamentos de cordas. As ligaduras do segundo compasso no quarto sistema sugerem um novo momento no discurso sonoro, mais atonal e com intensa

utilização do bloco da mão esquerda. O estudo termina com a escala ascendente da tonalidade É bom recordar que o ponto de contato do arco deve acompanhar o movimento do texto, ou seja, se aproximando gradativamente do cavalete.

A seguir, trechos orquestrais de Beethoven (7ª. e 9ª. Sinfonias), Mendelssohn (*Gruta de Fingal*), Strauss (*Till Eulenspiegels*) e Mozart (Sinfonia nº.41) ilustram a utilização desta posição:



Fig.122: 7ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, controle de arco, afinação, arpejos.



Fig.123: Recitativo da 9ª. de Beethoven, a partir do compasso 65  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Fraseado, lirismo, afinação.



Fig.124: *Allegro energico* antes da letra O, 9ª. Sinfonia de Beethoven.  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Ligaduras, clareza na emissão das notas, agilidade.

Fig.125: Da Abertura A Gruta de Fingal de Mendelssohn, a partir da letra G (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Tema, caráter, agilidade, acentos, articulação.

Fig.126: De Richard Strauss, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, primeiros compassos (MASSMANN, 1992, p.35).  
Foco de estudo: Articulação, encaminhamento melódico, dinâmicas.

Fig.127: Sinfonia n.º.41 de Mozart, trecho do 4.º Movimento, dos compassos 71 a 115 (MASSMANN, 1992, p.25).  
Foco de estudo: Agilidade, articulação.

### 3.2.10 A Sexta Posição

A 6ª. Posição engloba as notas Fá<sub>3</sub>, Sol<sub>3</sub> e Sol<sub>3</sub>, na corda Sol<sub>2</sub>.

O estudo n.º. 8, p.38, de Simandl, é escrito em Sol Maior, numa linguagem tonal; desenvolvido em progressões ascendentes e descendentes, trabalha com movimentos escalares, padrões melódico-rítmicos pré-determinados e cruzamentos de cordas. Utiliza semínimas, colcheias e mínimas na sua estrutura.

Fig.128: Estudo tonal em Sol Maior de Franz Simandl (1984, p.38).

Este estudo trabalha muito com graus conjuntos, e parece fazer “variações sobre uma escala”; ora trabalha utilizando somente alguns graus conjuntos de forma progressiva, ora utiliza toda a escala de maneira ascendente, ora descendente, ora

arpejos, ora intervalos com cruzamento de cordas, enfim, um estudo que explora amplamente a escala de Sol Maior, tornando-a, de certa forma, fácil. Não deixa de ser uma revisão das posições precedentes e também uma forma de conhecer a nova posição.

O estudo 127, p.83, de Billè, apresenta alguns padrões rítmicos pré-determinados. O primeiro consiste no deslocamento do tempo forte, sendo: uma colcheia mais duas semínimas com acento e mais uma colcheia (fechando um compasso). O segundo padrão rítmico é formado por notas pontuadas descendentes, sendo a colcheia pontuada escrita com acento e ligada a uma semicolcheia. O terceiro padrão é formado, ou através de ligaduras, ou simplesmente através da escrita de semínimas no contratempo, que também produzem o efeito do deslocamento do tempo forte (síncopas).

Billè denominou esta região de 6ª. Posição.

Fig.129: Estudo 127 de Isaia Billè (1973, p.83).  
Foco de estudo: Notas sincopadas e acentos.

O aluno, ao realizar este estudo, deve ter clara em mente a questão do pulso, a pulsação, se não estiver internalizada, não auxilia na realização das síncopas, mesmo com o auxílio dos acentos propostos pelo autor. Portanto, se a questão rítmica não estiver bem resolvida, possivelmente comprometerá a melodia.

O estudo é escrito em Dó menor, e melodicamente é bastante coerente, talvez havendo mais trabalho somente no estudo de alguns dos inúmeros intervalos existentes no texto.

O estudo da p.52, de Nanny, é um estudo padrão que se repete mais quatro vezes no decorrer do método Sua primeira incidência é nesta posição. Ele trabalha com todas as posições precedentes até chegar à 6ª. Posição. Aparecem muitas escalas, arpejos e saltos. Ocorrem também diversos exercícios de intervalos propostos com corda solta (Sol<sub>2</sub> ou Ré<sub>2</sub>). Inteiramente escrito em colcheias com apenas algumas semínimas.

O autor denomina esta região do braço de 6ª. Posição – 10º. Grau.



Fig.130: Estudo Padrão de Edouard Nanny em Sol Maior (1920, p.52).

Este estudo requer muito trabalho de afinação em função dos inúmeros saltos e intervalos propostos; concepção de bloco de mão esquerda bem formada por causa dos diversos arpejos bem elaborados, um arco rápido no sentido de mudar prontamente o ponto de contato em função da tessitura das notas. E a busca da consistência sonora em todas as notas, independentemente de sua região no espelho.

Os cruzamentos de cordas são também explorados através dos intervalos formados entre uma das cordas soltas (Ré<sub>2</sub> ou Sol<sub>2</sub>) e a nota presa a ser tocada. Este pode ser encarado como um estudo de afinação, relacionando os mais diversos intervalos, e tendo sempre por base auditiva uma nota pedal que é a corda solta.

Exemplos Orquestrais de Beethoven (3<sup>a</sup>. e 9<sup>a</sup>. Sinfonias), Verdi (*La Traviata*) e Sinfonia n<sup>o</sup>.40 Mozart.



Fig.131: Trecho da 3<sup>a</sup>. Sinfonia de Beethoven, 1<sup>o</sup>. Movimento, 23 compassos antes de K (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003). Quando aparecem duas pautas, a de cima é a voz do violoncelo. Focos de estudo: Articulação e ligaduras.



Fig.132: *La Traviata* de Giuseppe Verdi, 4<sup>o</sup>. Ato (MASSMANN, 1992, p.42). Foco de estudo: Leitura, acidentes, afinação.

Fig.133: Trecho da 3ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento, da letra V à W  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).

A pauta de cima, quando ocorre o *divisi* é do violoncelo.  
 Focos de estudo: Articulação, fraseado, agilidade.

Fig.134: Letra M, no final da 9ª. Sinfonia de Beethoven  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Precisão rítmica, articulação, agilidade, *sforzandi*.

Molto allegro [ $\text{♩} = 96-100$ ] KV 550

114 *p* *f*

118

122

126

130

134 *f*

192

196

201

206

211

Fig.135: O tema nos baixos na Sinfonia 40 de Mozart, 1º. Movimento a partir do compasso 114 até 134 e o trecho que inicia no compasso 191 até 214 (MASSMANN, 1992, p.22).  
Focos de estudo: Articulação, agilidade, cruzamentos de cordas, afinção.

### 3.2.11 A Posição Intermediária entre a 6ª. e 7ª. Posição

A Posição Intermediária entre a 6ª. e 7ª. Posição, utiliza as notas Fá#<sub>3</sub>, Sol<sub>3</sub> e Sol#<sub>3</sub>, na corda Sol<sub>2</sub>.

O estudo n.º.3, na p.40, de Simandl, é relativamente curto, escrito em semínimas e algumas mínimas, chega à nova posição através da corda Sol<sub>2</sub>, de forma ascendente, em seguida retornando às notas mais graves, e novamente alcança pela primeira corda, a nota Lá<sub>3</sub>. O estudo encerra com posições em bloco utilizando progressões descendentes, até atingir a oitava grave de Lab Maior na corda Mi<sub>1</sub>.



Fig.136: Estudo das posições em Lá<sub>3</sub> Maior de Franz Simandl (1984, p.40).

Este exercício é relativamente fácil e é escrito de forma tonal, porém, deve-se prestar atenção à incidência das posições que precedem as notas mais agudas. O autor sugere que o Lá<sub>3</sub> seja tocado com o 3º. dedo, desta forma, este estudo já dá início à mudança do formato da mão esquerda no que diz respeito a técnica do capotasto. O arco auxiliará muito neste estudo se estiver com a velocidade bem regular; não esquecendo que, nas notas mais agudas, o ponto de contato do arco deve acompanhar a tessitura da nota (aproximando-se levemente do cavalete).

O estudo 133 de Billè (p.87) é composto basicamente por colcheias e semínimas, utiliza escalas (ou graus da escala) realizado-as sempre pela mesma corda. Depois, cada grau do arpejo é apresentado com 3 semínimas, sendo que as duas primeiras recebem uma ligadura com ponto de *staccato*, e a terceira volta à escrita normal.

Billè denomina esta região de 5ª. Meia Posição.

Fig.137: Estudo 133 de Isia Billè em Fá menor (1973, p.87). Foco: Articulação.

Já nos dois primeiros compassos, surge a primeira dificuldade técnica: fazer um *legato* consistente, no qual todas as notas tenham uma regularidade sonora; faz-se necessário prestar muita atenção às mudanças de posição, que não devem ser nem bruscas e nem lentas (em relação a se ouvir a mudança). No que diz respeito às semínimas, o arco tem um papel muito importante, pois este deve ser dividido igualmente em duas partes (no arco para baixo), respeitando a duração das notas, e pode ser executado como *portato*. Ao tocar a última semínima do compasso deste grupo, com o arco para cima, deve-se ter o cuidado de não acentuar a nota, ou seja, o controle do arco torna-se fundamental.

O Estudo Padrão de Nanny, na p.53, trabalha a nova posição utilizando a mão fixa. Nanny aborda de duas formas diferentes essa posição: denomina de 6ª. Posição – 11º. Grau, quando usa o Sol#<sub>3</sub> e de 7ª. Posição – 11º. Grau, quando utiliza o Láb<sub>3</sub>.

Fig.138: Estudo na 6ª. Posição – 11º. Grau, utilizando o Sol#<sub>3</sub> (NANNY, 1920, p.53). Posição Fixa.



Fig.139: Estudo na 7ª. Posição – 11º. Grau, enarmônica que usa o Lab<sub>3</sub> (NANNY, 1920, p.53).

Para realizar este estudo, a concepção do bloco de mão esquerda deve estar bem estruturada, inclusive para auxiliar na afinação. Deve-se prestar muita atenção nas relações intervalares. Também se verifica somente a utilização dos dedos 1, 2 e 3, numa posição quase de capotasto, portanto, neste estudo a fôrma da mão esquerda deve ser trabalhada criteriosamente.

A seguir os trechos orquestrais de Mendelssohn (4ª. Sinfonia), Berlioz (*Sinfonia Fantástica*), Beethoven (5ª. e 9ª. Sinfonia), Verdi (*Rigoletto*) e Strauss (*Don Juan*), ilustram esta nova posição:



Fig.140: Trecho da Sinfonia Fantástica de Berlioz, 4º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Dinâmicas, articulação, afinação, encaminhamento melódico, arpejos.



Fig.141: 4ª. Sinfonia de Mendelssohn, 1º. Movimento  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Articulação, caráter, saltos e acentos.



Fig.142: Trecho da 5ª. Sinfonia de Beethoven, 3º. Movimento  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Ligaduras, articulação e afinação.



Fig.143: 9ª. Sinfonia de Beethoven, 3 compassos antes da letra C (compasso 92), 1º. Movimento  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Escrita independente no contrabaixo: Agilidade, articulação, encaminhamento melódico.



Fig.144: Último movimento da 9ª. Sinfonia de Beethoven, trecho escrito entre as letras K e L  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Articulação, cruzamentos de cordas, 8as.

1. Akt, Nr. 3, Duetto

Andante mosso  $\text{♩} = 66$  [ca. 72]

Giuseppe Verdi

con sord. *ppp* *V* *V sim.\**

Fig.145: Rigoletto de Verdi, 1º. Ato: *Duetto* (nº.3), solo de contrabaixo (MASSMANN, 1992, p.42).

Focos de estudo: Lirismo, fraseado, articulação, ligadura.

*ff* *p grazioso*

Fig.146: Don Juan de Strauss, 8 compassos antes da letra K (MASSMANN, 1992, p.37).

Focos de estudo: Articulação, clareza, afinação, acidentés.



140. **Mosso**

Fig.148: Estudo 140 de Isaia Billè (1973, p.91).

Pela linha melódica desenvolvida, este estudo não tem grandes dificuldades no que diz respeito à afinação, ainda mais por trabalhar com pequenos intervalos, escalas e graus conjuntos. A grande atenção paira sobre as notas Lá<sub>3</sub> escritas no terceiro sistema; estas notas devem soar encorpadas, sendo tocadas sem hesitação, e usando um ponto de contato mais próximo ao cavalete. Para não haver qualquer dificuldade de arco nas colcheias ligadas a duas semicolcheias, pode-se estudar o arco sem as notas, para verificar a precisão desta articulação na corda, e num segundo momento, tocar com as notas escritas.

O estudo da p.57 de Nanny emprega em sua escrita diversos arpejos, utilizando grande extensão do braço para realizá-los, a mão esquerda se desloca amplamente para executar as frases. Possui diversos acidentes que não propiciam a antecipação melódica, portanto deve-se estar atento à leitura e execução correta das notas.

Nanny denomina esta posição de 7<sup>a</sup>. Posição – 12<sup>o</sup>. Grau.

Fig.149: Estudo de Edouard Nanny (1920, p.57).

Este estudo apresenta grande dificuldade técnica em três pontos: o primeiro no que diz respeito à afinação pelos longos e complexos arpejos utilizados, assim como pela incidência de diversos acidentes; o segundo em função da articulação, neste caso usando uma ligadura entre a segunda e terceira colcheia num grupo de quatro colcheias; e os saltos representam o terceiro ponto, pois são realizados alternando posições e ainda realizando cruzamentos de corda.

Nanny sugere que este estudo seja realizado primeiramente todo desligado, e após compreendido o texto musical, tocá-lo conforme as arcadas indicadas.

Os trechos orquestrais de Mahler (3ª. e 4ª. Sinfonia), Beethoven (7ª., 8ª., 9ª. Sinfonia), Stravinsky (*Pulcinella*) e Strauss (*Till Eulenspiegels*) ilustram esta posição:

Fig.150: Trecho encontrado no final do 1º. Movimento da 3ª. Sinfonia de Mahler (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Salto de décima entre o Fá e Lá, acentos, dinâmicas.

Fig.151: 4ª. Sinfonia de Mahler, 1º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, acentos, dinâmicas, caráter. Alternativa de dedilhado: na posição preparatória ao salto para a nova posição, utilizar o harmônico natural Ré na corda II.

Fig.152: Compassos finais do 1º. Movimento da 4ª. Sinfonia de Mahler (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Ritmo, agilidade, graus conjuntos, clareza, dinâmicas.

Poco sostenuto  $\text{♩} = 69$

Fig.153: Primeiros compassos da 7ª. Sinfonia de Beethoven  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, notas precisas em *staccato*. O Lá da nova posição é atingido por graus conjuntos, através de movimentos escalares.

Fig.154: Último Movimento da 8ª. Sinfonia de Beethoven  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, afinação, cromatismos. Alternativa de dedilhado nas oitavas de Lá: utilizar os harmônicos na corda III.

Fig.155: A partir da letra R, 9ª. Sinfonia de Beethoven, 1º. Movimento  
(THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Encaminhamento melódico, dinâmicas, clareza.

Fig.156: 9ª. Sinfonia de Beethoven, letra T  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003)  
 Focos de estudo: Agilidade, técnica, articulação. No *divise*, a voz de cima é do violoncelo.

7. Satz  
 Vivo  $\text{♩} = 132-138$  1. Solo

Igor Stravinsky  
 1922  
 revidiert 1947

Fig.157: Solo de contrabaixo da *Pulcinella* de Stravinsky, com dobramento parcial do trombone  
 (MASSMANN, 1992, p.60). Focos de estudo: Fraseado, caráter, acentos, articulação.

*immer ausgelassener und lebhafter*

Fig.158: *Till Eulenspiegels lustige Streiche* de Strauss, no.37 de ensaio (MASSMANN, 1992, p.35).  
 Focos de estudo: Articulação, cromatismos, afinação, acentos.

### 3.2.13 A Oitava Posição

O método que trabalha a Oitava Posição, dentre os métodos abordados nesta pesquisa, é o de Nanny<sup>25</sup>. A seguir, encontra-se o estudo da p.50 em Sib Maior.

Denominada 8ª. Posição – 13º. Grau utiliza as notas Láb<sub>3</sub>, Lá<sub>3</sub> e Sib<sub>3</sub>.

The image shows a musical score for a study by Edouard Nanny. It is written in bass clef, 2/4 time, and marked 'Modto' and 'f'. The score consists of ten staves of music, each containing a sequence of notes with fingerings (1-4) and slurs. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The key signature is one flat (B-flat major). The score is a technical exercise for the eighth position on the double bass.

Fig.159: Estudo de Edouard Nanny na 8ª. Posição – 13º. Grau (1920, p.50).

<sup>25</sup> Este tópico também foi trabalhado por outros autores, assim como Billè e Simandl fizeram em volumes posteriores, porém não nos livros abordados neste trabalho.

Este estudo pertence àquela série de mais 5 Estudos Padrão e foi analisado anteriormente na 6ª. Posição. Desta vez, é escrito em Sib Maior, trazendo mais desafios técnicos para o aluno, em termos de tessitura e posição da mão esquerda no espelho, que já começa a tomar a fôrma de capotasto.

Os trechos de Mahler (1ª., 3ª. e 4ª. Sinfonias), Strauss (*Vida de Herói*) e Stravinsky (*Pulcinella*) ilustram a utilização da nota Sib<sub>3</sub> no repertório orquestral; é importante ressaltar que além desta posição proposta por Nanny, também se pode usar a posição do capotasto (explicação desta posição no capítulo 3.2.14).

Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen.

1 (Pauken)

pp

p mit Dämpfer

2

3 Nur eine Hälfte.

pizz. 1 2 3 4

Alle Dämpfer ab pp

Fig.160: Primeiros compassos do 3º. Movimento da 1ª. Sinfonia de Mahler, solo de contrabaixo (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Legato, fraseado.

44

ff

45

mf

Fig.161: Trecho da 3ª. Sinfonia de Mahler, 1º. Movimento (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Ritmo, cruzamentos de cordas, articulação.

Fig. 162: 3ª. Sinfonia de Mahler, 4º. Movimento  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Dinâmicas, controle de arco.

Fig. 163: Vida de Herói de Strauss (MASSMANN, 1992, p.35).  
 Focos de estudo: Articulação, sentido de frase, caráter.

Fig. 164: 4ª. Sinfonia de Mahler, 1º. Movimento após nº.15 de ensaio  
 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
 Focos de estudo: Articulação, cruzamentos de cordas, dinâmicas, afinação, intervalos.

Fig. 165: Final do Solo de Contrabaixo da Pulcinella de Stravinsky (MASSMANN, 1992, p.60).  
 Focos de estudo: Articulação, fraseado, caráter, afinação.

The image shows a musical score for 'Ein Heldenleben' by Strauss. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features a circled number '10' above the first measure, followed by a series of eighth notes with slurs and triplets. Dynamics include *fff* and *f*. The bottom staff is also in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a double bar line, then has notes with slurs and triplets. Dynamics include *p molto espr.*, *f*, *dim.*, and *mf*. The instruction 'mit Dämpfer' is written above the second staff.

Fig.166: *Ein Heldenleben*, Vida de Herói de Strauss, nº.10 de ensaio (MASSMANN, 1992, p.38).  
Focos de estudo: Caráter, fraseado, ligadura, afinação.

A seguir, encontra-se a 8ª. Posição – 14º. Grau, que atinge, na corda Sol<sub>2</sub>, a nota Si<sub>3</sub>. Esta posição é composta pelas notas Lá<sub>3</sub>, Lá#<sub>3</sub> e Si<sub>3</sub>. No método são encontrados os dois Estudos Padrões e mais esta série de escalas, que de meio em meio tom, progressivamente, atingem a nota Si.

The image displays a grid of eight musical scales, each on a separate staff. The scales are arranged in two columns of four. Each staff includes the scale name in French, German, and Portuguese, along with the key signature and the scale's name in the respective language. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The scales are:
 

- 1. G# minor / Gis moll (Scale: G#-A-B-A#-B-C-B-A-G#)
- 2. A major / As Dur (Scale: A-B-C-B-A-G#-F#-E-A)
- 3. A minor / A moll (Scale: A-B-C-B-A-G#-F#-E-A)
- 4. A major / A Dur (Scale: A-B-C-B-A-G#-F#-E-A)
- 5. Bb major / B Dur (Scale: Bb-C-Bb-A-Bb-G-A-Bb)
- 6. Bb minor / B moll (Scale: Bb-C-Bb-A-Bb-G-A-Bb)
- 7. B major / B Dur (Scale: B-C-D-C-B-A-G#-F#-B)
- 8. B minor / B moll (Scale: B-C-D-C-B-A-G#-F#-B)

Fig.167: Quadro de Escalas de Nanny (1920, p.55).

A dificuldade técnica nesta região do espelho (8ª. Posição) é a falta de contato do polegar esquerdo com a parte de trás do braço do contrabaixo, deve-se deslizar-lo para a região lateral do espelho, assim o uso do 4º. dedo torna-se

insustentável, e este é substituído pelo anelar (3º. dedo). Pode-se considerar esta torção da mão esquerda como uma prévia para o estudo do capotasto, porém ainda sem o uso do polegar no espelho.

Para endossar o uso desta posição no repertório orquestral, encontram-se trechos da 6ª. Sinfonia de Mahler, 7ª. Sinfonia de Bruckner, *Don Juan*, de Strauss, *Othello*, de Verdi, *Ariadne auf Naxos*, de Strauss e *A Força do Destino*, de Verdi (nos quais também se pode utilizar o capotasto – vide Cap. 3.2.14):



Fig.168: 6ª. Sinfonia de Mahler, 4º. Movimento, a partir do número de ensaio 124 (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Focos de estudo: Articulação, ritmo, dinâmicas.



Fig.169: *Don Juan* de Strauss, a partir de *Poco a Poco Più Vivente* (Letra F) (MASSMANN, 1992, p.36).  
Focos de estudo: Ritmo, dinâmicas, fraseado, afinação.

141 *ff*

144 *cresc.* *fff*

Fig.170: A partir do número do compasso 141, 7ª. Sinfonia de Bruckner, 1º. Movimento (MASSMANN, 1992, p.19). Focos de estudo: Afinação, acidentés, ritmo.

4. Akt Othello Giuseppe Verdi

Poco più mosso  $\text{♩} = 80$  [ $\text{♩} = 66$ ]  
 ⊕ legato con sord.

*pp* *tutti un poco marcato*

*piu marc.* *f* *ppp*

*dim.* *p* *stacc.* *f un poco piu marc. e cresc.*

*f cresc.* *ff*

Fig.171: De Verdi, *Othello*, 4º. Ato (MASSMANN, 1992, p.44). Focos técnicos: Fraseado, lirismo, afinação, articulação.

2. Akt, Rezitativ und Arie Richard Strauss op. 60

Lebhafter  $\text{♩}$  ca. 92  
 Più mosso (104) 1. Solo

*f* *dim.*

*poco rit.* (105) *Ziemlich rasch* [ $\text{♩} = 108$ ]  
*Allegro assai*

*p dim.* *pp* *ff*

[ $\text{♩}$  ca. 120] 1. Takt nach (129) 1. Solo

*pp* *cresc.* *f*

Fig.172: *Ariadne auf Naxos* de Strauss, 2º. Ato, Recitativo e Ária (MASSMAN, 1992, p.59). Focos de estudo: Ritmo, articulação, afinação, dinâmicas.

**Allegro brillante**

*mf stacc.*

*mf*

*ff*

Fig.173: *Allegro Brillante* da Abertura de Verdi A Força do Destino (ZIMMERMANN, 1972).

Focos técnicos: Articulação, caráter, cromatismos.

### 3.2.14 Apresentação da Posição do Capotasto, segundo Petracchi.

O estudo do Capotasto, importante até mesmo a quem não tem grandes aspirações solísticas, também tem significativa aplicabilidade no repertório orquestral, além de fazer parte da tessitura do contrabaixo, na amplitude do espelho do instrumento.

Este tópico de estudo foi abordado por diversos autores, como Bottesini, Mengoli, Nanny, Simandl, Billè<sup>26</sup>, Streicher, Rabbath, entre outros contrabaixistas. Como forma de estruturar tal estudo, Petracchi escreveu um livro voltado especificamente para a técnica italiana do Capotasto, dividindo-o nas posições Cromática, Semi-cromática e Diatônica, mas é importante lembrar que existem outras maneiras de se utilizar o capotasto, como por exemplo, em tons inteiros, semitom-tom-semitom, entre outras.

Francesco Petracchi operou uma grande mudança na estruturação dos dedilhados na escola italiana, no que diz respeito também à técnica do Capotasto (ensinamento de Bottesini). Apresenta em seu método uma maneira uniforme no modo de tocar, classificando-o em várias posições pré-determinadas.

Petracchi divide o Capotasto nas seguintes posições:

- Cromática (cr): é a posição do capotasto em que os dedos estão dispostos entre a distância de um semitom. Consiste em três semitons ou uma terça menor.
- Semi-cromático (s.cr): entre o polegar, pressionando a corda em posição do capotasto, e o indicador, encontra-se a distância de um tom, e entre o indicador e todos os outros dedos a distância é cromática, ou seja, de semitons. Consiste em um tom e dois semitons, ou uma terça maior.
- Diatônico (diat): o indicador fica à distância de um tom do polegar, que está em posição de capotasto; o dedo médio se distancia um tom do indicador, e o anelar fica a um semitom do dedo médio. Consiste em dois tons e um semitom, ou uma quarta justa.

---

<sup>26</sup> Billè em seu livro "Gli strumenti ad Arco e I loro cultori", discute as formas de tocar no Capotasto: podendo ser estas notas pressionadas contra o espelho (como os outros instrumentos de cordas o fazem) ou sendo tocadas lateralmente à corda (*tirare la corda verso sinistra*), técnica muito utilizada na Itália naquela época. Esta segunda forma de tocar é por ele denominada Sistema A. Mengoli, e o primeiro de Sistema G. Negri da *Scuola Napoletana* ou *Vecchia Scuola* de Parma.



Fig.174: Tabela que ilustra as posições do capotasto: Cromática, Semi-cromática e Diatônica (PETRACCHI, 2005, p.1).

O autor também explica que se pode utilizar de forma útil as seguintes extensões: tom, semitom, tom; tom, tom, tom; tom, semitom, tom; tom e meio, tom, semitom; tom e meio, semitom, semitom; tom e meio, tom, tom.



Fig.175: Possibilidades de extensões no capotasto (PETRACCHI, 2005, p.1).

O estudo nº.2 do Método utiliza as três posições pré-determinadas de Petracchi (cromática, semi-cromática e diatônica) e é um exercício técnico de mão esquerda que trabalha com as mudanças de posição do capotasto.

Fig.176: Estudo nº.2 de Petracchi, técnica de capotasto (2005, pp.2-3).

O capotasto é empregado quando aparece o sinal +.

Focos de estudo: posição dos dedos, articulação, resistência, afinação.

Ao executar este estudo, o aluno trabalha elementos de fortalecimento de mão esquerda, iniciando nas primeiras posições e subindo até o Sol<sub>4</sub> pela corda Sol<sub>2</sub>. Articula os dedos sempre utilizando, inicialmente, os dois primeiros dedos da posição, nas quatro primeiras colcheias; e o segundo e quarto dedos nas quatro colcheias subseqüentes. Ao chegar em progressões de segunda na nota Mi<sub>3</sub>, passa a empregar a técnica do capotasto, usando a seguinte seqüência de dedilhados: capotasto – primeiro dedo (nas quatro primeiras colcheias) e segundo dedo – terceiro dedo (nas quatro colcheias seguintes). Retorna às posições mais graves desta mesma maneira, sempre em progressões de segunda, e utiliza no final de cada seção notas em uníssonos que permitem a confirmação da afinação.

Este estudo deve ser executado primeiramente lento, verificando-se a regularidade do arco, assim como a emissão das notas e afinação, prestando atenção principalmente na articulação de mão esquerda, que deve ser extremamente precisa e exata. Posteriormente, pode-se executar num tempo mais rápido.

A seguir trechos orquestrais de Stranvinsky (*Pulcinella*), Verdi (*Rigoletto*), Strauss (*Vida de Herói e Don Juan*), Alban Berg (*Lulu*) e Haydn (*Le Midi*) ilustram a utilização do Capotasto:



Fig.177: *Pulcinella* de Stravinsky, 6 compassos antes do n.º. 89 de ensaio (THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY, 2003).  
Foco de estudo: Articulação, ritmo, caráter.

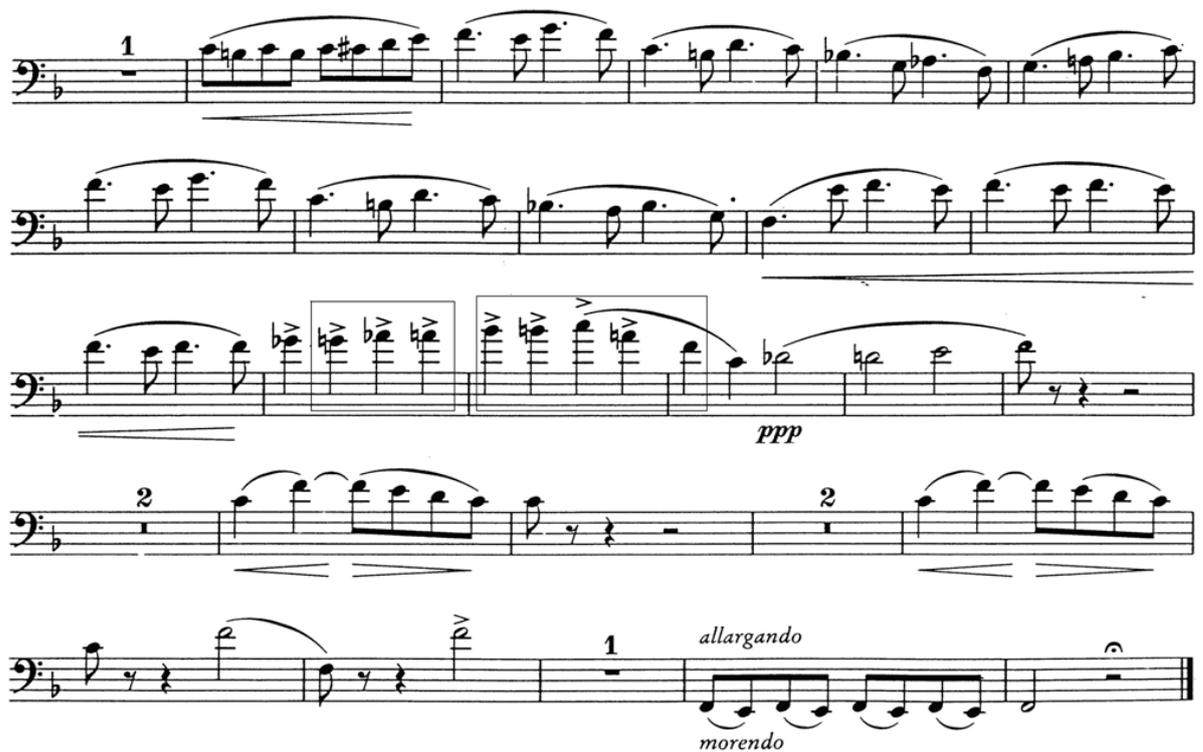


Fig.178: Trecho do Solo de contrabaixo no 1.º. Ato de *Rigoletto* de Verdi (MASSAMAN, 1992, p.42).  
Focos de estudo: fraseado, ligaduras, lirismo, precisão rítmica, acentos.

Musical score for Don Juan by Strauss. The first system shows a bass clef with a circled 'R' and the instruction 'arco'. The music begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system continues with more triplets and ends with a circled 'S' and a forte (*ff*) dynamic.

Fig.179: *Don Juan* de Strauss, letra R  
 (MASSMANN, 1992, p.36)  
 Focos de estudo: Ritmo, articulação, afinação, acidentés.

Musical score for Vida de Herói by Strauss. The first system includes the instruction 'ohne Dämpfer accel.' and a circled '20'. The second system includes 'Wieder etwas langsamer accel.', 'Drängend und immer heftiger', and a circled '30'. Dynamics include *mf sfz*, *sfz*, *mf sfz espr.*, *sfz*, *f*, and *cresc.*

Fig.180: *Vida de Herói* de Strauss, após o n.º 20 de ensaio  
 (MASSMANN, 1992, p.38).  
 Focos de estudo: Fraseado, afinação, cruzamentos de cordas nas ligaduras, dinâmicas.

Musical score for Lulu by Alban Berg. The first system is for '1. Akt, Prolog Comodo [♩ = 116]' and includes a circled '28' and the instruction '1. Solo'. The second system is for '2. Akt, 1. Szene Langsam [♩ ca.69]' and includes a circled '131' and '1. Solo'. Dynamics include *mf* and *delicato*.

Fig.181: *Lulu* de Alban Berg, solo de contrabaixo no 1.º Ato, Prólogo e no 2.º Ato, Cena 1  
 (MASSMANN, 1992, p.58)  
 Focos de estudo: Ritmo, articulação, cromatismos, afinação.

Musical score for the Trio of the 3rd movement of Haydn's Symphony No. 7. The score consists of two systems of bass clef notation, featuring numerous triplet markings and arco dynamics.

Fig.182: Da Sinfonia n.º.7 de Haydn "Le Midi" Trio do 3.º. Movimento, 2.ª parte  
 (HAYDN, 2006).  
 Foco de estudo: Controle de arco, clareza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, o estudo do contrabaixo dispõe de diversos métodos didáticos, oferecendo ao professor uma maior gama de soluções. Deste modo, o aluno adquire a base técnica mediante exercícios aplicados, já experimentados por várias gerações de musicistas, com graus de dificuldade que avançam progressivamente. Segundo Cardoso (*apud* RIBEIRO, 2003 p.16):

Publicações do tipo “Estudo” são composições musicais, geralmente escritas por compositores que também tocam e ensinam determinado instrumento, que abordam e enfatizam um ou mais aspectos técnicos e musicais do instrumento. Os “Estudos” constituem parte fundamental na formação acadêmica de instrumentistas.

Neste sentido, os estudos são encarados não somente como desafios técnicos a serem vencidos pelo aluno, mas também como forma de desenvolvimento de base para a execução musical; a técnica voltada à arte.

Neste trabalho, sugere-se que, a partir das primeiras aulas do instrumento, além dos estudos escolhidos, o aluno comece a estudar páginas selecionadas da literatura orquestral, através de trechos de obras significativas, dos mais diversos compositores do cenário musical mundial.

Sendo assim, a presente dissertação foi organizada a partir dos estudos selecionados dos métodos de Simandl, Billè, Nanny e Petracchi, e em trechos de orquestra significativos utilizados em cada posição do contrabaixo, com a intenção de oferecer diferentes possibilidades a diversos perfis de profissionais da música:

- ao professor, no sentido da seleção já realizada dos estudos, podendo fazer a escolha de aplicar ou não determinados exercícios, além de ter uma visão global dos métodos abordados. Outro ponto interessante é que os trechos de orquestra também são abordados desde as primeiras aulas do instrumento, trabalhando assim, elementos interpretativos. Também, através da análise dos estudos (no âmbito interpretativo), pode-se escolher exercícios específicos para sanar dificuldades técnicas ou musicais presentes em determinado aluno.
- ao aluno, que além de poder trabalhar com estudos metodologicamente escolhidos, também entra em contato com o repertório orquestral desde as primeiras

posições; além de ter os primeiros contatos técnicos com o instrumento, poderá trabalhar elementos de performance a partir das primeiras aulas.

- ao intérprete, que ao sentir necessidade de trabalhar alguma posição, pode fazê-lo acessando a vasta gama de trechos orquestrais utilizados, muitos dos quais são exigidos para provas de orquestra; acrescentem-se momentos da literatura musical bem elaborados, que conseqüentemente exigem muito trabalho técnico-musical por parte do executante.

Conclui-se aqui, que através da descrição destes métodos, foram vislumbrados quatro mestres e solistas do contrabaixo, que escreveram seus métodos a fim de formar tecnicamente seus alunos, criando assim, ferramentas para o desenvolvimento musical dos mesmos. É importante ressaltar que estes quatro trouxeram sua experiência como intérpretes para sala de aula, e viram nos estudos elementos para sustentar a performance de seus alunos, tanto no repertório de orquestra, como no repertório solo.

Estes métodos também abriram espaço para uma grande reflexão acerca das escolas e seus seguidores; também no sentido histórico, de quantos grandes contrabaixistas foram formados usando estes métodos, ou mesmo, quantos anos esses métodos foram escritos, e por sua importância e eficácia, continuam vivos nos conservatórios e escolas de música até os dias de hoje. Como é importante ao professor entender o que constitui cada método e, criteriosamente, aplicá-los atendendo às suas necessidades de docente. Assim, a visão global dos métodos adquire grande importância.

O repertório de orquestra que foi levantado nesta pesquisa aborda peças solicitadas em audições e também peças significativas do repertório sinfônico europeu. Muitas vezes, pelo conhecimento ainda restrito do espelho por parte do aluno, o estudante trabalhará com pequenos trechos de partes importantes do repertório sinfônico. A partir da apropriação técnica das novas posições, este conhecimento será aprofundado, mas o importante é que já farão parte do repertório orquestral do aluno.

Gostaria de enfatizar que os exemplos orquestrais utilizados receberam uma sugestão de dedilhado através da marcação em retângulos (que equivale à posição aprendida). Porém, é muito importante destacar que existem outros dedilhados para realizar tais passagens, outras tantas sugestões que auxiliam nas dificuldades técnicas de cada um, portanto, passíveis de modificações específicas para

determinados tipos de mão, andamento solicitado pelo maestro, facilidade para o executante ou até mesmo padronização de dedilhado no naipe.

Como o contrabaixo está em constante desenvolvimento e aperfeiçoamento, este trabalho pode, de alguma forma, auxiliar na compreensão da apropriação das posições do instrumento até o capotasto nas escolas tradicionais europeias do Séc.XX, abordagem utilizada em muitas escolas e conservatórios até os dias de hoje. Porém, através da pesquisa e troca de idéias com outros didatas, abriu-se uma série de questionamentos em torno das novas tendências metodológicas que permeiam o mundo contrabaixístico; não somente às novas técnicas empregadas na execução do instrumento, e também da gama de métodos disponíveis e sua possível utilização, assim como alguns questionamentos referentes ao momento em que é mais adequado abordar o repertório de orquestra em sala de aula.

Portanto, fica aqui a compreensão de que este trabalho serve como base para uma abordagem de ensino e aperfeiçoamento técnico que busca cada vez mais atender aos diversos aspectos encontrados no estudo e execução musical no contrabaixo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARZOLLA, Antonio: **Dúvida** [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por <mayrapedrosa@hotmail.com> em 6 de outubro de 2009.
- BASSO, Alberto: **Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti**. Le Biografie V.5. Torino: Editrice Torinese, 1988.
- BENTGEN, Bill: **Forum Talkbass**. Fórum mantido por vBulletin Versão 3.6.8, Jelsoft Enterprises Ltd. Disponível em: <<http://talkbass.com/forum/showthread.php?t=302957>>. Acesso em: 12 de maio de 2009.
- BENTGEN, Bill: **Bill Bentgen's Website**. Página criada e mantida por Microsoft FrontPage. Disponível em: <<http://www.billbentgen.com/bass/players/bille.htm>>. Acesso em: 31 de maio de 2009.
- BENZI, Werther: **II Contrabasso**. Milão: Edizioni Farfisa Ancona, 1963.
- BILLÈ, Isaia: **Nuovo Metodo per Contrabbasso Parte 1**. Milão: Editora Ricordi, 1973.
- BILLÈ, Isaia: **Gli Strumenti ad Arco e I Loro Cultori**. Roma: Ausonia, 1928.
- BORÉM, Fausto: Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiências In **Performance Musical e suas interfaces**, ed. Sônia Ray. Goiânia: Editora Vieira, 2006.
- BORÉM, Fausto: **Qualificação** [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por <zchuekepiano@ufpr.br> em 11 de junho de 2008.
- BORÉM, Fausto: **Dissertação** [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por <mayrapedrosa@hotmail.com> em 11 de agosto de 2009.
- BORÉM, Fausto: **Dissertação de Mayra** [Mensagem Pessoal]. Mensagem recebida por <zchuekepiano@ufpr.br> em 28 de agosto de 2009.
- BRUN, Paul: **The history of the Double Bass**. Netherland: Febodruk Press, 1989.
- CARDOSO, Cláudio U. P. in RIBEIRO, Sheila S.: **Análise e Classificação de Estudos Selecionados para Violoncelo**. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Escola de Música da UFMG. Defendida em dezembro de 2003.

CHUEKE, Zélia: Estágios da Escuta Durante a Preparação e Execução Pianística na Visão de Seis Pianistas de Nosso Tempo In **Performance Musical e suas interfaces**, ed. Sônia Ray. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

CROTTI, Ricardo: **Il Contrabbasso**. Bergamo: Dalla Costa, 2005.

DELOR, Thibault: **Ensino Completo do Contrabaixo Acústico de 4 e 5 cordas**. Trabalho de tradução e adaptação do Método de Edouard Nanny. São Paulo: 2007.

DELOR, Thibault: **Nanny** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mayrapedrosa@hotmail.com> em 4 de novembro de 2009.

DOURADO, Henrique Autran: **Entrevista com o autor**. Tatuí: 2009.

DOURADO, Henrique Autran: **O Arco dos Instrumentos de Cordas**. São Paulo: Edicon, 1998.

DOURADO, Henrique Autran: **O Ensino do Contrabaixo – uma Visão Atual**. Dissertação de Mestrado defendida em 1992 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

FERRABINO, Aldo. **Dizionario Biografico degli Italiani**. V.10. Roma: Società Graficci Romana, 1968.

GATTI, Guido. **La Musica - Dizionario II (L-Z)**. Torino: Tipografia Sociale Torinese, 1971.

GIORGI, Massimo. **Entrevista com o Maestro**. Roma, 2009.

HAYDN, F.: **Sinfonia nº.7 Le Midi**: Trio do III Mov. Ed. Fausto Borém. Parte de Contrabaixo e Piano. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2006.

HEATH, Jason: **Jason Heath's Double Bass Blog**. Site mantido por String Emporium. Disponível em: <<http://doublebassblog.org/2006/11/rabbath-versus-simandl-comparative.html>>. Acesso em 14 de maio de 2008.

HEYES, David: **About the Music**. Double Bassist, Number 2 Autumn/Winter. London: Orpheus Publication, 1996.

LIMA, Larissa M.: **O Bahia-Concerto Op.17 de Ernst Widmer: Uma abordagem pianística**. Dissertação de Mestrado defendida em 2007 na UFBA. Salvador: 2007.

LIUZZI, Vito. **Vito Liuzzi & The Classical Double Bass**. Site mantido por Jimdo. Disponível em: <<http://www.vitoliuzzi.com/the-authentic-concerto-by-d-dragonetti-in-a-major-more/>>. Acesso em 28 de outubro de 2009.

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

NANNY, Edouard: **Method Complete pour la Contrebasse à quatre et cinq cordes - 1<sup>er</sup>. Partie**. Paris: Editora Alphonse Leduc et Cie. :1920.

PEDROSA, Mayra: **Aspectos da Escrita Idiomática do Contrabaixo no Quinteto Op. D667 a Truta de Franz Schubert**. Monografia apresentada no Curso de Pós-Graduação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

PETRACCHI, Francesco: **Contatto dal sito** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <mayrapedrosa@hotmail.com> em 9 de junho de 2009.

PETRACCHI, Francesco: **Entrevista realizada com o Maestro**. Roma, 2009.

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

PETRACCHI, Francesco: **Sito ufficiale**. Site mantido por UbyWeb&Multimedia. Disponível em: <<http://www.francoPETRACCHI.com/biografia.htm>>. Acesso em 02 de junho de 2009.

RAY, Sonia, org.: **Performance Musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

SANKEY, S.; BORÉM, Fausto. Sobre a questão de pequenas alterações na realização das partes de contrabaixo de Beethoven. Tradução de Fausto Borém. **Música Hodie**. V.6, n<sup>o</sup>.2. Goiânia: UFG, 2007

SIMANDL, Franz: **New Method for The Double Bass**. New York: Carl Fischer, 1984.

SLOBODA, John: Music Performance In **The psychology of Music**, ed. Diana Deutsch. San Diego (CA, USA): Academic Press, 1982.

**THE ORCHESTRA MUSICIAN'S CD-ROM LIBRARY**. Milwaukee: Microsoft Corporation, 2003. Volumes 1, 2 e 3 em CD-ROM.

ZIMMERMANN, F.: **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass**. Volume VII. New York: International Music Company, 1972.

## ANEXO 1:

### Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de F. Simandl

Estrutura do Método, índice com o conteúdo e página correspondente:

#### Idéias Gerais

- Delimitações das posições do contrabaixo em todas as cordas e seus respectivos números até a sétima posição.....vii
- Como afinar o contrabaixo na 3ª. posição usando harmônicos.....vii
- Gravura do contrabaixo e do arco com seus respectivos nomes.....3
- Diversas fotos das posições corretas do contrabaixista: com o instrumento, e tanto com o arco francês como com o arco alemão.....4

#### Parte I

- A posição do instrumentista (teórico).....5
- Como segurar o arco.....5
- Como mover o arco.....5
- Afinando o instrumento.....5

#### Arco

- Corda solta.....6
- Conhecendo as quatro cordas, sempre a partir do uso de duas.....6
- Cruzamento de cordas utilizando duas cordas.....6
- Cruzamento de cordas utilizando três cordas.....6
- Exercício de corda solta utilizando todas as cordas em semibreves, mínimas e semínimas.....7

#### Posições

- Explicação teórica das posições no contrabaixo e também as nomenclaturas utilizadas nas posições e mudanças das mesmas.....7
- A posição da mão esquerda.....8
- Explicação do uso e marcações de dedilhado.....8
- Explicação dos sinais de dedilhado.....8

#### A Meia-posição

- Explicação da Meia-posição e as notas que a compreendem (0 1 2 4).....8
- Exercícios na meia posição em cada corda.....9
- Exercícios conectando as cordas.....9
- Escala de Fá M.....10
- Exercícios nos.5 e 6 em Fá M.....10
- Escala em Sib M.....10
- Exercício n.º.7 em Sib M.....10

#### A Primeira-posição

- Explicação da Primeira-posição, e suas notas enarmônicas (1 2 4).....11
- Exercícios na primeira posição em cada corda.....11
- Exercícios conectando as cordas.....11
- Escala de Sol M.....11
- Exercício n.º.2 em Sol M.....11
- Exercícios n.ºs. 3,4 e 5 em Sol M.....12
- Exercícios usando a meia e primeira posição.....13
- Exercícios n.ºs. 1, 2 e 3 utilizando enarmonia.....13
- Exercício n.º.4.....14

#### A Segunda Posição

- A Segunda posição nas quatro cordas e suas notas enarmônicas.....14
- Exercícios na segunda posição em cada corda.....14
- Exercícios na segunda posição, conectando a meia e a primeira posição.....16
- Estudos nos. 1, 2 e 3 utilizando enarmonia.....16
- Continuação do estudo n.º. 3.....17

- Estudo n° 4: utilizando notas sincopadas.....	17
<b>A Posição Intermediária entre a 2ª. e 3ª. posição.....</b>	<b>17</b>
- A posição intermediária: entre a 2ª. e 3ª. posição (explicação em todas as cordas).....	18
- Exercícios 1 e 2 entre a 2ª. e 3ª. posição, em todas as cordas.....	18
- Exercícios nos. 1, 2 e 3 entre a 2ª. e 3ª. posição, em conexão com a meia e primeira posição.....	19
- Escala em Réb M.....	19
- Estudos nos. 4 e 5 em Réb M.....	19
- Escala em Láb M.....	20
- Estudos nos. 6 e 7 em Láb M.....	20
<b>A Terceira posição</b>	
- A terceira posição, explicação em todas as cordas.....	21
- Exercícios na terceira posição em cada corda.....	21
- Exercícios na terceira posição em todas as cordas.....	21
- Exercícios nos. 1, 2, 3 e 4 na terceira posição em conexão com as posições precedentes.....	22
- Escala de Ré M.....	22
- Estudo n° 5 em Ré M.....	22
- Estudo n° 6 em Ré M.....	23
- Escala em Lá M, utilizando a corda Ré e depois a corda Sol.....	23
- Estudo n° 7 em Lá M.....	23
<b>Posição Intermediária entre 3ª. e 4ª. posição.....</b>	<b>23</b>
- A posição intermediária: entre a 3ª. e 4ª. posição (explicação em todas as cordas).....	24
- Exercícios 1 e 2 entre a 3ª. e 4ª. posição, em todas as cordas.....	24
- Escala de Mib M.....	25
- Exercícios nos. 1, 2 e 3 em Mib M entre a 3ª. e 4ª. posição em conexão com as posições precedentes.....	25
- Escala de Sib M.....	26
- Estudos nos. 4 e 5 em Sib M.....	26
- Estudo n° 6 em Mib M.....	26
<b>A Quarta Posição</b>	
- A quarta posição, explicação em todas as cordas.....	27
- Exercícios na quarta posição em cada corda.....	27
- Exercícios na quarta posição em todas as cordas.....	27
- Exercícios na quarta posição em conexão com as posições precedentes.....	28
- Estudos nos. 1, 2 e 3.....	28
- Escala de Mi M.....	28
- Estudo n° 4 em Mi M.....	28
- Escala de Si M.....	28
- Estudo n° 5 em Si M. P.....	29
- Estudo n° 6 em Mi M.....	29
- Estudo n° 7 em Mi M.....	29
<b>A Quinta posição</b>	
- A quinta posição, explicação em todas as cordas.....	30
- Exercícios na quinta posição em cada corda.....	30
- Exercícios 1 e 2 na quinta posição em todas as cordas.....	30
- Exercícios na quinta posição em conexão com as posições precedentes.....	31
- Estudos nos. 1 ao 6 em diversas tonalidades.....	31
- Continuação do estudo n° 6.....	32
- Escala de Fá M.....	32
- Estudos nos. 7 e 8 em Fá M.....	32
<b>Posição Intermediária entre a 5ª. e 6ª. posição</b>	
- A posição intermediária: entre a 5ª. e 6ª. posição (explicação em todas as cordas).....	33
- Exercício n° 1 entre a 5ª. e 6ª. posição, em todas as cordas.....	33
- Exercício n° 2.....	34
- Exercício entre a 5ª. e 6ª. posição em conexão com as posições precedentes.....	34
- Escala de Fá# M.....	34
- Estudos nos. 4 e 5 em Fá# M.....	34
- Continuação do estudo n° 5.....	35
- Estudo n° 6 em Fá# M.....	35
<b>A Sexta posição</b>	
- A sexta posição, explicação em todas as cordas.....	36



### Parte III

- Explicação dos mais importantes sinais de expressão.....	68
- <i>Staccato</i> (maneira escrita e como executá-la)/ <i>Legato</i> e <i>Portamento</i> ou <i>Appoggiato</i> .....	68
- Arcadas: Variedades de arcadas: Exercício com 28 variações de arco.....	69
- Tercinas – Arcadas: Estudo em tercinas seguido de 12 variações de arco.....	70
- Estudo em Sib e Fá M.....	71
- Estudo em Sib M.....	72
- Exercício em Fá M e Sib M.....	73
- Exercício em Fá M: arco com cruzamento de cordas com ligadura e ponto de <i>staccato</i> .....	74
- Exercício em Fá M, Sib M, Sib M e Fá M.....	74
- Exercício Dó M, Lá M, Ré M, Sol M.....	75

## ANEXO 2:

### Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de I. Billè

#### Estrutura do Método: Volume 1: 1º. Curso teórico-prático. E.R. 261

##### Parte Teórica:

- Prefácio.....	I
- Necessidade de um contrabaixo com 5 cordas.....	II
- Informações gerais.....	II
- A origem do contrabaixo.....	III
- Finalidade do contrabaixo.....	V
- Construção do contrabaixo.....	V
- Dimensões do contrabaixo.....	VI
- Sonoridade do contrabaixo.....	VI
- Maneira de segurar o contrabaixo.....	VII
- O arco.....	VIII
- Maneira de segurar e puxar o arco.....	IX
- Sinais convencionados para o uso do arco.....	X
- Maneira atual de afinar o contrabaixo.....	XI
- Instruções relacionadas à mão esquerda.....	XII
- Regras para um dedilhado correto.....	XIII
- Posição da mão esquerda no espelho.....	XV
- Quadro das notas paralelas sobre todas as cordas em diferentes posições.....	XVI

##### Parte Prática:

- Exercícios para o arco em corda solta.....	1
- Exercícios de retomada de arco, com o arco para baixo.....	4
- Exercícios de retomada de arco, com o arco para cima.....	4
- Repetição de uma nota com a mesma arcada.....	5
- Exercício para o <i>tremolo</i> .....	5
- Exercício para o <i>legato</i> .....	5
- Exercício para o <i>saltellato</i> e <i>balzato</i> .....	6
- Exercício diário.....	6
- Exercícios preliminares para a impostação da mão esquerda nas cordas.....	7
- Exercícios para escolher dedilhado.....	9
- Trabalhando através de diversas cordas.....	10
- 12 pequenos estudos usando as cinco cordas.....	11
- Exercícios graduais em todas as posições. Escalas, arpejos e estudos em todas as tonalidades....	14
- Exercícios para fortalecer a mão esquerda.....	14
- Exercícios para a primeira mudança de posição.....	20
- <b>Primeira posição</b> .....	21
- Exercícios para solidificar a posição da mão esquerda.....	21
- Exercícios para a segunda mudança de posições.....	32
- <b>Segunda meia posição</b> .....	33
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	33
- Exercícios para a terceira mudança de posições.....	39
- <b>Segunda posição</b> .....	40
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	40
- Exercícios para a quarta mudança de posições.....	44
- <b>Terceira posição</b> .....	45
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	45
- Notas harmônicas que servem para afinar o instrumento.....	50
- Exercícios para a quinta mudança de posições.....	51
- <b>Terceira meia posição</b> .....	52
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	52
- Exercícios para a sexta mudança de posições.....	57

- <b>Quarta posição</b> .....	58
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	58
- Exercícios para a sétima mudança de posições.....	63
- <b>Quarta meia posição</b> .....	64
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	64
- Exercícios para a mudança de corda na mesma nota.....	65
- Exercícios para a oitava mudança de posições.....	69
- <b>Quinta posição</b> .....	70
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	70
- Exercícios para a nona mudança de posições.....	76
- <b>Sexta posição</b> .....	77
- Exercícios para solidificar a nova posição.....	77
- Exercícios para a décima mudança de posições.....	83
- <b>Quinta meia posição</b> .....	84
- Exercícios para a décima - primeira mudança de posições.....	88
- <b>Sétima posição</b> .....	88
- Exercício para a mudança progressiva dos dedos.....	92
- Exercício em progressões ascendentes utilizando o primeiro dedo, e progressões descendentes utilizando o quarto dedo.....	92
- Exercício em progressões ascendentes com o quarto dedo e primeiro dedo descendentes.....	94
- Exercício em progressões ascendentes e descendentes com o primeiro dedo.....	96
- Exercício em progressões ascendentes com o quarto dedo e o primeiro descendente.....	98
- Exercício em progressões ascendentes e descendentes com o terceiro dedo.....	100
- Exercício em progressões ascendentes com o terceiro dedo e primeiro dedo descendentes.....	102
- Exercício para a mudança de posição pela mesma corda, por semitom.....	103
- Exercício de mudança de posição pela mesma corda, por tom.....	104
- Exercício cromático para a mudança de cada semitom.....	105
- Exercício cromático para a mudança de cada tom.....	105
- Outros exercícios úteis para agilidade da mão esquerda.....	106
- Estudo diário para o arco.....	114
- Exemplos para executar o estudo.....	114

## ANEXO 3

### Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de E. Nanny

- Divisão do espelho no contrabaixo de 4 ou 5 cordas (gráfico ilustrativo).....	sem número
- Posições gerais (figuras descritivas).....	sem número
- Forma de segurar o contrabaixo.....	3
- Modo de segurar o arco.....	3
- Ataque das cordas com o arco.....	3
- Exercícios de arco usando cordas soltas.....	5
- Exercícios da mão esquerda na primeira posição (1º.Grau).....	7
- Exercícios de arco para a sustentação do som.....	9
- Exercícios para obter um crescendo numa nota longa e para as notas ligadas.....	10
- Exercícios de arco.....	12
- Exercícios e estudos para as notas ligadas e separadas.....	15
- Exercícios na primeira posição (2º.Grau).....	16
- Exercícios e estudos na primeira posição (1º.e 2º.Grau).....	20
- Exercícios de arco e estudos.....	22
- Exercícios e estudos na 2ª. posição (3º. e 4º. Grau).....	31
3ª. posição (4º. e 5º. Grau).....	36
4ª. posição (6º. e 7º. Grau).....	41
5ª. posição (8º. e 9º. Grau).....	45
6ª. posição (9º. e 10º.Grau).....	49
- Exercícios e estudos na 6ª. e na 7ª. posição (11º.Grau).....	53
- Exercícios e estudos na 7ª. posição (12º.Grau) e na 8ª. posição (13º.Grau).....	54
- Exercícios e estudos na 8ª. posição (14º.Grau).....	55
- Estudos recapitulativos da 1ª. à 8ª. posição (11º., 12º., 13º.Grau).....	56
- Emprego do polegar na 7ª. posição e exercícios.....	61
- Quatro estudos da 1ª. à 7ª. posição usando o polegar.....	65
- Diversas posições do polegar.....	68
- O pizzicato.....	70
- Emprego do polegar na 5ª. e 6ª. posição.....	71
- 18 exercícios para o emprego da quinta corda (Dó).....	72
- 7 exercícios na quinta e quarta corda.....	73
- 9 exercícios na quinta, quarta e terceira cordas.....	74
- Estudos para o contrabaixo de 5 cordas.....	75
- Ligaduras em um corda.....	77
- Extensões.....	78

## ANEXO 4

### Conteúdo proposto no Método de Contrabaixo de F. Petracchi

- Introdução.....	iii
- 1. Técnica: O sistema de dedilhado.....	1
- 2. Exercícios: Posições Cromáticas e Semi-Cromáticas.....	2
- 3. Exercícios: O Capotasto.....	3
- 4. Exercícios: As três posições.....	4
- 5. Escalas: Diatônicas.....	7
- 6. Exercícios: Posições Cromáticas e Semi-Cromáticas.....	9
- 7. Exercícios: Quintas.....	10
- 8. Exercícios: Oitavas.....	12
- 9. Exercícios: Terças e Quintas.....	15
- 10. Trechos: Koussevitsky.....	15
- 11. Técnica: Mobilidade.....	16
- 12. Exercícios: Flexibilidade da mão.....	17
- 13. Trechos: Mendelssohn e Moussorgsky.....	17
Mortari e Bottesini.....	18
- 14. Estudo: Agilidade da mão.....	19
- 15. Trechos: Fryba e Henze.....	23
- 16. Técnica: Legato.....	24
- 17. Exercícios: Sétimas da Dominante.....	25
- 18. Técnica: Arpejos e Harmônicos.....	26
- 19. Técnica: Quartas.....	27
- 20. Estudos Avançados: Caimmi, Billè e Mengoli.....	27