

**PAULO ANDRÉ DE SOUZA NASCIMENTO**

***Dança Nordestina de Santino Parpinelli:***  
**aspectos históricos, analíticos e interpretativos**

**Dissertação de Mestrado**

**Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Belo Horizonte, 2005**

PAULO ANDRÉ DE SOUZA NASCIMENTO

***Dança Nordestina de Santino Parpinelli:***  
**aspectos históricos, analíticos e interpretativos**

Dissertação apresentada ao  
Curso de Mestrado da Escola de  
Música da Universidade Federal  
de Minas Gerais como requisito  
parcial à obtenção do título de  
Mestre em Música.

Área de concentração:  
Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fausto  
Borém.

**Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Belo Horizonte, 2005**

Dissertação defendida e aprovada, em 22 de março de 2005, pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira  
Orientador/UFMG

---

Prof. Dr. Radegundis Feitosa  
UFPB

---

Prof. Dr. André Cavazotti  
UFMG

À minha mãe Glória, pelo total apoio e, principalmente,  
por ter me matriculado no curso de música.

Ao Prof. Jonas Arraes,  
pela dedicação aos seus alunos.

Ao grande amigo João Simões,  
por mostrar o caminho.

E à amiga Lícia Arantes,  
pelo carinho.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Fausto Borém, pela dedicação e confiança; ao meu filho, Olavo Nascimento, pela compreensão; ao meu irmão Marcelo, à minha irmã Denise e a toda minha família, pelo apoio incondicional; a Cristina Ortega, pela paciência, pelo carinho e incentivo; a Ângela Borém, pela amizade; a Clara Borém, pela alegria; à incansável e bem-humorada Edilene, pela ajuda e carinho; a Rosana, pela doce convivência; a Rosa, Luciana e Raoni Arraes, pelo carinho; a Benvinda, pelo afeto; ao meu primeiro professor de contrabaixo, o Prof. Paulo Coutinho, pela dedicação; ao Prof. Sandrino Santoro e família, pelo carinho e hospitalidade; ao Prof. Jaques Nirenberg, pela paciência e confiança; ao Daniel Bredel, pelo companheirismo; ao Luís Paulo, por compartilhar seu refinado gosto musical; aos professores da Escola de Música da UFMG, pelos ensinamentos; e a todos que, de alguma forma, ajudaram na realização deste trabalho.

NASCIMENTO, Paulo André de Souza. ***Dança Nordestina de Santino Parpinelli***: aspectos históricos, analíticos e interpretativos. 2005. 51 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

## RESUMO

Este trabalho enfoca a obra *Dança Nordestina* composta pelo violinista, pedagogo e compositor Santino Parpinelli (1912-1991). Apesar de esta composição ser uma das mais conhecidas do repertório contrabaixístico brasileiro e, provavelmente, a que mais ganhou versões e arranjos por parte dos intérpretes, o nome do compositor ainda é pouco divulgado. Em busca de contextualizar a obra e colocar em evidência a importância de Parpinelli para o repertório nacional, são abordados aspectos biográficos do compositor, assim como o trabalho de divulgação realizado pelo contrabaixista Sandrino Santoro, para quem *Dança Nordestina* foi dedicada. Objetiva mostrar como Parpinelli estruturou *Dança Nordestina* a partir de elementos musicais da tradição folclórica nordestina, principalmente do baião, e sugere procedimentos e decisões de interpretação para a referida obra, a partir de características melódicas (intervalos e ritmos) e harmônicas, visando proporcionar ao intérprete e ao professor subsídios para uma performance fundamentada. Os procedimentos metodológicos incluem uma revisão da literatura sobre os gêneros musicais populares do Nordeste do Brasil; uma análise formal e motívica da obra; a identificação de elementos característicos do baião (escalas, melodias e ritmos) e de outras referências da música nordestina, como a cantoria e o repente, presentes na obra; verificação e discussão de inconsistências de dinâmicas e de articulações encontradas na superfície musical no manuscrito de *Dança Nordestina*; e discussão e apresentação de sugestões de articulações e de arcadas para a performance da obra. Disponibiliza partituras e gravações das principais versões encontradas de *Dança Nordestina*.

## ABSTRACT

It focus the work *Dança Nordestina* composed for violinist, educator, and composer Santino Parpinelli (1912-1991). Despite of this composition is one of the most known of the Brazilian double bass repertory and, probably, one that has more versions and arrangements, the composer isn't well known. With the purpose of to context of the work and to evidence of Parpinelli's importance for national repertory, it approaches aspects of composer's biography, and the dissemination of this work made for the double bassist Sandrino Santoro, to whom *Dança Nordestina* was dedicated. It trends to show how Parpinelli composed *Dança Nordestina* from musical elements of the Northeastern native tradition, specially of the "baião", and suggests procedures and decisions of interpretation for this work, from melodies characteristics (intervals and rhythmic) and harmonics, aiming to give subsidies for a quality performance to the performer and to the teacher. The methodological procedures include a review of literature about popular musical genres of the Brazilian Northeastern; a analysis of work's form; the identification of characteristics elements of "baião" (scales, melodies, and rhythmic) and of other references of the Northeastern music, like the "cantoria" and the "repente", presents in the work; verification and discussion about dynamics and articulations inconsistencies in the work; and discussion and presentation of suggestions of articulations and bowings for the performance of the work. Include scores and records of the principal versions of *Dança Nordestina*.

## SUMÁRIO

FOLHA DE APROVAÇÃO	i
DEDICATÓRIA	ii
AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	iv
ABSTRACT	v
SUMÁRIO	vi
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	vii
1- INTRODUÇÃO	1
2- CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	5
2.1- Santino Parpinelli	5
2.2- Sandrino Santoro e <i>Dança Nordestina</i>	10
2.3- As versões de <i>Dança Nordestina</i>	12
3- ASPECTOS ANALÍTICOS EM <i>DANÇA NORDESTINA</i>	16
3.1- Os gêneros populares baião, cantoria de cego e repente	16
3.2- Análise formal e motívica de <i>Dança Nordestina</i>	20
4- A ARTICULAÇÃO NA INTERPRETAÇÃO DE <i>DANÇA NORDESTINA</i>	27
5- CONCLUSÃO	34
6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
7- ANEXOS	39
7.1- Anexo 1: Entrevista com o Prof. Sandrino Santoro	39
7.2- Anexo 2: Manuscrito autógrafo de <i>Dança Nordestina</i> para contrabaixo e piano	45
7.3- Anexo 3: CD com as versões de <i>Dança Nordestina</i>	50



## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

1 - <i>Quarteto Brasileiro da UFRJ</i> em sua formação mais duradoura (25 anos).....	06
2 - <i>Quarteto Brasileiro da UFRJ</i> (formação inicial) com Pablo Neruda e esposa, em Santiago, Chile, em 1963.....	07
3 - <i>Quarteto Brasileiro da UFRJ</i> em Audiência Especial com o Papa João XXIII no Vaticano.....	07
4 - Programas de apresentações do <i>Quarteto Brasileiro da UFRJ</i> no Brasil e exterior.....	07
5 - Atual formação do <i>Quarteto Brasileiro da UFRJ</i> .....	08
6 - Sandrino Santoro ao lado de Paulo Gomes, um dos raros luthiers brasileiros especializados na construção de contrabaixos. ....	11
7 - Oitavação, rasgueado e utilização do contrabaixo como percussão no arranjo de <i>Dança Nordestina</i> para dois contrabaixos de Fausto Borém.....	14
8 - Cordas duplas em oitavas e <i>slap</i> no arranjo de <i>Dança Nordestina</i> para dois contrabaixos de Fausto Borém.....	14
9 - <i>Pizzicato</i> triplo arpejado no arranjo de <i>Dança Nordestina</i> para dois contrabaixos de Fausto Borém.....	15
10 - Ritmos característicos dos instrumentos de percussão usados no baião.....	17
11 - Padrão rítmico de acompanhamento da linha do baixo no baião.....	17
12 - Polarização entre tônica e quinta no acompanhamento típico do baião.....	18
13 - Os seis modos nordestinos, apresentados por SIQUEIRA (1981), citado por CAMACHO (2004b).....	18
14 - Sétima menor na canção <i>Baião</i> de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que utiliza o III modo nordestino real.....	19
15 - Quarta aumentada na canção <i>Baião</i> de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que utiliza o III modo nordestino real.....	19
16 - Nota Mi bemol (c.60) como uma bordadura da tônica (nona menor) em <i>Dança Nordestina</i> .....	21
17 - Ambigüidade tonal em <i>Dança Nordestina</i> .....	21

18 - <i>Motivos Dna e DNb</i> apresentados pelo piano na introdução de <i>Dança Nordestina</i> .....	22
19 - <i>Motivos DNc (Motivo do Repente) e DNd</i> apresentados na linha do contrabaixo em <i>Dança Nordestina</i> .....	22
20 - <i>Motivos Dne (Motivo do Triângulo) e DNf</i> apresentados pelo piano em <i>Dança Nordestina</i> .....	23
21 - Motivo <i>DNg</i> (ou Motivo da Zabumba) no piano em <i>Dança Nordestina</i> .....	24
22 - Motivo <i>DNh</i> (ou Motivo da Cantoria) no contrabaixo em <i>Dança Nordestina</i> .....	24
23 - Transformação melódica de <i>DNa</i> e rítmica de <i>DNc</i> em <i>Dança Nordestina</i> .....	25
24 - Variação do Motivo <i>DNg</i> em <i>Dança Nordestina</i> .....	25
25 - Reiteração dos <i>Motivos DNa e DNb</i> em <i>Dança Nordestina</i> : similaridade melódica com a canção <i>Baião</i> de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.....	26
26 - Combinação dos <i>Motivos DNa, DNb e DNd</i> em <i>Dança Nordestina</i> .....	26
27 - Ordem de marcação de arcadas (c.21-26) em <i>Dança Nordestina</i> , com base nas arcadas do compositor, nas prioridades de ênfases de dinâmica, ritmo e na aproximação do talão do arco.....	29
28 - Unificação de arcadas e dinâmicas na realização dos <i>glissandi</i> do <i>Motivo DNh (Motivo da Cantoria)</i> em <i>Dança Nordestina</i> .....	30
29 - Modelo para unificação de arcadas e sinal de <i>sforzando</i> na realização das síncopes derivadas do <i>Motivo DNc</i> em <i>Dança Nordestina</i> .....	30
30 - Ordem de marcação de arcadas (com duas opções) nos <i>Motivos DNc e DNd</i> (c.4-6) com base no sinal de <i>sforzando</i> , ênfases de dinâmica, ritmo e aproximação do talão do arco em <i>Dança Nordestina</i> .....	31
31 - Discrepâncias entre as articulações do contrabaixo (c.17-20: notas desligadas, ritmo do baião) e do piano (c.9-12: <i>legato</i> ) em <i>Dança Nordestina</i> .....	32
32 - Padronização de articulações em <i>Dança Nordestina</i> : substituição do <i>legato</i> por <i>staccato</i> na mão direita do piano (c.9-12) e no contrabaixo (c.9-10).....	32
33 - Pontos de ápice na melodia do contrabaixo em <i>Dança Nordestina</i> : ênfase na sétima e na nota mais aguda desse trecho.....	33
34 - Pontos de ápice na melodia do contrabaixo em <i>Dança Nordestina</i> : ênfase na sétima e na nota mais aguda.....	33

## 1- INTRODUÇÃO

A escolha de *Dança Nordestina* – uma das seis obras compostas para o contrabaixo pelo compositor paulista Santino Parpinelli – como objeto de análise desta dissertação, foi motivada a princípio pela necessidade e desafio, comum a todos os instrumentistas, de conhecer em profundidade o seu repertório para melhor interpretá-lo. No repertório brasileiro, em que a hibridação dos estilos populares e eruditos é muito marcante, esta necessidade torna-se ainda mais relevante, pois permite que as possibilidades expressivas do instrumento e da música explorem e reflitam particularidades de nossa cultura, muitas vezes pouco explicitadas na partitura.

Meu contato inicial com esta obra se deu durante o Curso de Bacharelado em Música da Universidade Estadual do Pará, nas aulas de contrabaixo do professor Jonas Arraes. Mais tarde, ao conhecer uma das vertentes do Projeto “Pérolas” e “Pepinos” do Contrabaixo, coordenado pelo contrabaixista e professor Fausto Borém desde 1994, confirmei que, juntamente com *Jongo*, outra das seis obras desta coleção de pequenas peças de caráter marcadamente nacionalista, *Dança Nordestina* era bastante divulgada entre os contrabaixistas do Brasil. Apesar disto, verifiquei também a ausência de quaisquer estudos sobre a produção musical de Parpinelli dedicada ao contrabaixo.

A família do violino, também chamada de cordas orquestrais (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), surgiu na Europa por volta da metade do século XVI, como resultado de transformações de outros instrumentos de cordas cujo percurso desde a Idade Média, passando pela Renascença, favoreceu o surgimento do estilo Barroco no início do século XVII. Ao longo deste século, as características acústicas desta nova família de instrumentos, que gradativamente substituiu a família das violas (*violas da braccio* e *violas da gamba*) e se tornou o núcleo das orquestras daí em diante, mostraram-se mais eficientes à intensidade, expressão, virtuosismo e textura a quatro vozes (violino 1, violino 2, viola e o par violoncelo/contrabaixo) que a estética do Barroco demandava.

Diferentemente das outras cordas orquestrais, o contrabaixo não substituiu completamente o *violone* (seu correspondente na família das violas) na música orquestral ou solística até pelo menos meados do século XIX<sup>1</sup> devido: (1) à falta de padronização do instrumento e seus acessórios; (2) à ausência de métodos de ensino

---

<sup>1</sup> Contrariando a crença comum de que o *violone* não mais era utilizado no começo do século XIX, Tobias GLÖECKLER (2000, p. 35-36) apresenta as obras *Selene del tuo fuoco non mi parlar* de J. Sperger de 1801 e *Lied an den Kontrabass* de Adolph Müller de 1833.

que sistematizam os dedilhados e técnica de mão direita; (3) à ausência de trastes que facilitassem sua afinação; e (4) ao alto nível de performance que os tocadores de *violone* atingiram no apogeu do período clássico, especialmente aqueles que utilizavam o dito *violone vienense*<sup>2</sup> (BORÉM, 2000b).

O contrabaixo começa a se estabelecer como o mais grave instrumento de cordas utilizado em grupos orquestrais sinfônicos e de câmara, e o preferido em formações instrumentais populares, a partir do primeiro quartel do século XIX. Apesar dos exemplos anteriores de Dragonetti (1763-1846), Bottesini (1821-1889) e Koussevitzky (1874-1951) – todos reconhecidos mais como contrabaixistas que compositores – foi somente a partir do século XX, com a *Sonata para Contrabaixo e Piano* de Paul Hindemith, que o contrabaixo começou a atrair a atenção de um número maior de compositores interessados em utilizá-lo como instrumento solista:

“Somente no século XX é que grandes compositores começaram a perceber o contrabaixo na sua totalidade, compreendendo e desenvolvendo sua linguagem. Isso ajudou a mudar a percepção histórica de que era um instrumento com mais problemas do que potencialidades; a percepção de que era um instrumento em que sempre foram “aceitáveis” ou “desculpáveis” um nível baixo de interpretação e afinação, tendo em vista sua própria “natureza limitada” e, talvez por isso, a vivência de um instrumento desprezado pelos compositores” (BORÉM, 2000b).

Em que pese o atraso com que os modelos europeus de composição e performance chegavam ao Brasil, o repertório contrabaixístico nacional nesse período, apesar de muito pequeno, revelou marcos históricos: a *Fantasia para Contrabaixo e Orquestra de Cordas* de João Rodrigues Cordeiro<sup>3</sup>, composta em 1869 e considerada a primeira obra brasileira para contrabaixo solo; *Impromptu* de Leopoldo Miguez, composta em 1898; e *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali, obra escrita em 1934 (RODRIGUES, 2003, p. 5-6).

Só em 1969, ou seja, mais de três décadas depois, é que o repertório contrabaixístico brasileiro ganha outra obra: *Dois Estudos para Dois Contrabaixos* do compositor Mário Ficcarelli. Em 1979, Santino Parpinelli compõe *Dança Nordestina*, época em que o

<sup>2</sup> *Violone vienense*: instrumento de cinco cordas afinado em terças menor/maior e quarta justa (som real F<sub>á</sub> <sub>-1</sub>, L<sub>á</sub> <sub>-1</sub>, Ré <sub>1</sub>, F<sub>á</sub># <sub>1</sub> e L<sub>á</sub> <sub>1</sub>) e para o qual compositores como Haydn, Mozart, Sperger, Dittersdorf, Vanhal e outros mestres vienenses compuseram obras.

<sup>3</sup> “[. . .] Segundo o musicólogo brasileiro Sérgio Dias, [. . .] João Rodrigues Cordeiro era português (1824-1881) e compôs a obra em 1869. Já Neil Tarlton (*Double Bassist*, n. 8, Spring 1999, p. 77), afirma que João Rodrigues Cordeiro era carioca nascido em 1826, tendo mudado com a família para Lisboa aos dezesseis anos” (BORÉM, 2000b).

cenário da música brasileira para contrabaixo solista começa, paulatinamente, a vivenciar um novo momento: o aumento do interesse dos compositores pelo instrumento juntamente com a melhoria da qualidade técnica dos instrumentistas. RAY (1998, p. 10) reforça o quadro histórico apresentado ao afirmar que “a popularização do contrabaixo, enquanto instrumento solista, não foi significativa [no Brasil] até o final da década de 1980”.

Este trabalho pretende mostrar primeiramente, através de uma análise formal de micro e macroestruturas, como o violinista, pedagogo e compositor Santino Parpinelli estruturou *Dança Nordestina* a partir de elementos musicais da tradição folclórica nordestina, principalmente do baião. Em segundo lugar, sugerir procedimentos e decisões de interpretação para *Dança Nordestina*, visando proporcionar ao intérprete e ao professor de música subsídios para uma performance fundamentada da obra.

Os procedimentos metodológicos utilizados neste estudo incluem: (1) revisão da literatura sobre os gêneros musicais populares do Nordeste do Brasil (baião, repente, cantoria de cego); (2) análise formal e motivica da obra; (3) identificação, em *Dança Nordestina*, de elementos (escalas, melodias e ritmos) que caracterizam a música nordestina; (4) verificação e discussão de inconsistências de dinâmicas, articulações e outros sinais na superfície musical encontrados no manuscrito de *Dança Nordestina*; e (5) discussão e apresentação de sugestões de articulações e, por conseguinte, de arcadas para a performance de *Dança Nordestina*.

Pretende-se, através desta análise da obra, propor alternativas de arcadas que privilegiem a realização de motivos baseados: no folclore nordestino ou música popular, em elementos característicos como as síncopes (especialmente a chamada síncope brasileira<sup>4</sup>), nas anacruses, nos *glissandi* e nas passagens virtuosísticas. Por outro lado, num contexto geral, busca-se, com a sugestão de arcadas, o conforto e a eficiência da escrita idiomática do contrabaixo nessa obra.

Esporadicamente, as inconsistências da escrita de Parpinelli presentes no manuscrito são abordadas neste estudo e as decisões quanto à sua regularização levam em conta indícios presentes na própria obra, como por exemplo, recorrência em trechos

---

<sup>4</sup> Síncope brasileira, também chamada de síncope característica, é um padrão ritmo de semicolcheia/colcheia/semicolcheia (CANÇADO, 2000, p. 6).

simétricos e semelhança motívica ou fraseológica. As decisões aqui apresentadas levam em consideração a análise formal, fraseológica e o contexto cultural da peça.

As alternativas aqui apresentadas não devem ser tomadas como definitivas. Pelo contrário, pretende-se que a disponibilização dessas alternativas sirvam como modelo ou ponto de partida para que o intérprete e o professor (especialmente o professor de contrabaixo) encontrem as soluções que lhes pareçam melhor.

## 2- CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

### 2.1- Santino Parpinelli

Santino Parpinelli nasceu em São Paulo no dia 1º de novembro de 1912 e faleceu no Rio de Janeiro, no dia 17 de outubro de 1991, aos 79 anos. Seus pais eram italianos de Veneza. Começou seus estudos musicais com o pai, o contrabaixista Domenico Parpinelli. Após mudar-se com sua família para o Rio de Janeiro, ingressa no Instituto Nacional de Música (INM). No ano de 1938, diploma-se em violino, música de câmara, harmonia e pedagogia musical. No ano seguinte, conquista a medalha de ouro no concurso de violino promovido pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual Escola de Música da UFRJ) (MARCONDES, ed., 1997, p. 606). Parpinelli estudou violino com a renomada professora Paulina d'Ambrosio, que recebe os seguintes comentários de BOSÍSIO (1996, p. 30):

“Havendo lecionado por mais de sessenta anos, Paulina d'Ambrosio seguramente foi quem mais formou alunos de violino no Brasil. Entre as primeiras gerações por ela formadas e as derradeiras, podem ser encontradas dezenas de expressivos nomes do cenário musical brasileiro, todos moldados na arte e técnica daquela mestra. A um determinado momento, no Rio de Janeiro, e mesmo no Brasil, tocar violino significava ser ou ter sido discípulo de Paulina d'Ambrosio, ou “discípulo espiritual” dela.”

Entre 1945 e 1948, Parpinelli fez parte do grupo Música Viva<sup>5</sup>. Esse grupo teve – apesar de sua curta e polêmica existência – uma profunda e modificadora influência na música do Brasil. Seus dois manifestos – dos quais Parpinelli assina o segundo, juntamente com Heitor Alimonda, Eunice Catunda, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Guerra-Peixe, entre outros, em primeiro de novembro de 1946 – revelam uma ampla visão de futuro, tanto nos aspectos criativo e pedagógico como no da difusão musical (PARASKEVAÍDIS, 2004).

Em 1952, Santino Parpinelli formou, juntamente com Henrique Morelenbaum (2º violino), Jaques Nirenberg (viola) e Eugen Ranevsky (violoncelo), o *Quarteto Pró-*

---

<sup>5</sup>O grupo Música Viva foi formado por Hans-Joachim Koellreutter e Egídio de Castro e Silva em 1936, juntando-se a eles, depois, Luiz Heitor, Brasília Itiberê, Luís Cosme e Otávio Bevilacqua. Em 1940, surgiu a revista do movimento, editada apenas por um ano. Koellreutter, em 1944, iniciou uma série de programas musicais na Rádio MEC, divulgando a música contemporânea e os princípios teóricos do grupo Música Viva.

*Música*, que se apresentou pela primeira vez, nesse mesmo ano, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Posteriormente, esse quarteto passou a se chamar *Quarteto Rádio MEC*, depois, *Quarteto da Escola de Música da UFRJ*, e a partir de 1968, *Quarteto Brasileiro da UFRJ*. Em 1964, o violista Henrique Nirenberg incorporou-se ao grupo quando da saída de Henrique Morelenbaum, ao passo que Jaques Nirenberg passou da viola para o 2º violino, na formação mais duradoura do grupo, completando 25 anos de atividades (Ex.1). Em 1965, o Quarteto fez a estréia do *Quarteto nº 6* de Cláudio Santoro no Festival Interamericano de Música, Washington, DC, Estados Unidos. No ano de 1968, o Quarteto lançou nesse mesmo país o LP *Brazilian Music by The Brazilian String Quartet* (CBS Records, New York), contendo o *Quarteto nº 17* de Villa-Lobos e o *Quarteto nº 3* de Alberto Nepomuceno. Na época, o Quarteto foi o único grupo de câmara latino-americano a figurar no Catálogo Schwamm dos Estados Unidos. O Quarteto apresentou-se também em países da América do Sul, como Argentina e Chile (Ex.2), além de outros países na Europa (Ex.3) e Ásia, sempre se dedicando a uma intensa divulgação da música erudita brasileira e seus compositores (Ex.4). Na sua formação mais recente (Ex.5), João Daltro de Almeida substituiu Parpinelli em 1989 e, no ano seguinte, Ivan Sérgio Nirenberg, filho de Jaques, substituiu Henrique Nirenberg (MARCONDES, ed., 1997, p. 649-650). O Quarteto continua atuante no cenário artístico brasileiro, desenvolvendo suas atividades principalmente no Estado do Rio de Janeiro; neste ano de 2005, o Quarteto completa 53 anos de existência, sendo por isso considerado o grupo de música erudita mais antigo do Brasil.



Ex.1 - *Quarteto Brasileiro da UFRJ* em sua formação mais duradoura (25 anos): da esquerda para a direita Santino Parpinelli (1º violino), Jaques Nirenberg (2º violino), Henrique Nirenberg (viola) e Eugen Ranevsky (violoncelo). (Fonte: QUARTETO..., 2003).





Ex.2 - O Quarteto Brasileiro da UFRJ (formação inicial) com Pablo Neruda e esposa (ao centro), em Santiago, Chile, em 1963. (Fonte: QUARTETO..., 2003).



Ex.3 - O Quarteto Brasileiro da UFRJ em Audiência Especial com o Papa João XXIII no Vaticano. (Fonte: QUARTETO..., 2003).



Ex.4 - Programas de apresentações do Quarteto Brasileiro da UFRJ no Brasil e exterior. (Fonte: QUARTETO..., 2003).



Ex.5 - Atual formação do *Quarteto Brasileiro da UFRJ*: da esquerda para a direita Eugen Ranevsky, Jaques Nirenberg, João Daltro de Almeida e Ivan Sérgio Nirenberg. (Fonte: QUARTETO..., 2003).

Paralelamente às atividades do Quarteto, Parpinelli desempenhou os cargos de Professor Titular de Violino e Viola da Escola de Música da UFRJ, onde também foi Chefe do Departamento de Instrumentos de Arco e de Cordas Dedilhadas, época em que conheceu o contrabaixista Sandrino Santoro (SANTORO, 2004). Dirigiu a Camerata da Escola de Música da UFRJ. Foi *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira e presidente da Academia Brasileira de Música, mas preferia se dedicar à performance. Segundo o amigo e companheiro de Quarteto por mais de 50 anos Jaques NIRENBERG (2003), Parpinelli “*Só não fez mais [pela administração em instituições de música], por dedicação ao quarteto, quase em tempo integral*”. Além de instrumentista, pedagogo e autor de quatro pequenos livros teóricos, Parpinelli também se destacou como compositor.

O ostracismo em que ainda se encontra Santino Parpinelli se deve em grande parte à carência de estudos musicológicos sobre personagens menos badalados na história da música brasileira, seja por não liderarem correntes estéticas, seja por apresentarem uma pequena produção musical. A necessidade de se estudar estes compositores ditos “menores” e suas obras, entretanto, é fundamental para se conhecer o desenvolvimento do repertório e técnica de alguns instrumentos. Uma das maiores e mais recentes referências na área – a *Enciclopédia da Música Brasileira Popular Erudita e Folclórica* – traz apenas um pequeno verbete sobre Parpinelli, tratando-o como violinista e professor, mas não como compositor (MARCONDES, ed., 1997, p.

606). As minguadas informações sobre esse eclético músico aparecem em textos esparsos de jornal, na internet ou em encartes de CDs.

Na produção acadêmica de Parpinelli, produzida enquanto foi professor da Escola de Música da UFRJ, destacam-se quatro "teses" publicadas no formato de pequenos livros: *História da expressão violinística* (1945); *Comentários sobre a pedagogia do violino* (1949); *Técnica violinística* (1952) e *História e evolução dos instrumentos de arco* (1971).

Santino Parpinelli faz parte do grupo de compositores fortemente influenciados pelo nacionalismo pós-villalobiano. Aparentemente, a composição não era um veículo de expressão em que Parpinelli pretendesse acompanhar as tendências mais inovadoras da música brasileira, como o atonalismo livre, o dodecafonismo, ou mesmo, tratamentos formais e harmônicos mais ousados já apresentados ao público brasileiro desde a Semana de Arte Moderna em 1922. Como veremos mais à frente, a forma e a harmonia nas obras de Parpinelli são bastante conservadoras, o que é um fato curioso pois Parpinelli integrou o grupo Música Viva que, dentre as suas propostas, incluía:

"[. . .] estimular a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico. [. . .] repelir o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado." (ALIMONDA et al., 1946).

Pode-se dizer que uma característica marcante da produção de Parpinelli é a utilização de modelos oriundos de gêneros musicais populares, como as danças baião e jongo, e de outras manifestações do folclore, como o repente e a cantoria. Entre suas obras, predominantemente para cordas, e ainda não totalmente catalogadas, está *Seresta* (violino e piano); *Toada de Cateretê* (violino e piano); *Lamento e Dança* (violino e piano); *Quartetino* (para quarteto de cordas) escrita para o *Quarteto Vivaldi*, na época formado por filhos e alunos do Prof. Nirenberg; *Tarantella* (para dois violoncelos); *Vivaldiana* (orquestra de cordas); e *Sinfonia do Nordeste*.

Diferentemente da maioria dos compositores brasileiros, Parpinelli privilegiou o contrabaixo em sua produção, o que pode ter resultado de sua admiração pela preferência paterna por este instrumento. Escreveu seis obras para o contrabaixo solista, sendo cinco para contrabaixo e piano e um dueto para contrabaixos, respectivamente: *Dança Nordestina* (1979), *Jongo* (1985), *Modinha* (1985), *Canção do*

*Agreste e Dança* (s.d.), *Seresta* (s.d.) e *Temas Nordestinos* (s.d.). Muitos dos contrabaixistas brasileiros desconhecem o fato de que Parpinelli dedicou boa parte de suas composições ao contrabaixo, acreditando que ele compôs apenas *Dança Nordestina* e *Jongo*, as mais populares deste conjunto.<sup>6</sup>

Entretanto, é provável que este conjunto de obras reflita a convivência de Parpinelli com outro contrabaixista, Sandrino Santoro, também professor da Escola de Música da UFRJ e a quem todas estas obras foram dedicadas. Aliás, foi Parpinelli, então Chefe do Departamento de Instrumentos de Arco e de Cordas Dedilhadas da Escola de Música da UFRJ, quem motivou Santoro a se tornar professor de contrabaixo dessa instituição, o que aconteceu no dia 3 de janeiro de 1975 (SANTORO, 2004).

## **2.2- Sandrino Santoro e *Dança Nordestina***

*Dança Nordestina* foi dedicada ao contrabaixista Sandrino Santoro, o qual tem sido responsável pela formação de várias gerações de contrabaixistas brasileiros. Sandrino Santoro nasceu em Acquappesa, província de Consenza, que fica na região da Calábria, sul da Itália. Veio para o Brasil aos 13 anos, em fevereiro de 1951, juntamente com sua família, fixando-se no Rio de Janeiro. Aos 19 anos começou a estudar contrabaixo com o Prof. Antonio Leopardi na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Depois que Leopardi faleceu, Santoro estuda com o professor Vassil Yeremej nessa mesma instituição e, com a volta deste para a Rússia, Santoro foi ter aulas particulares com Agostino Paglia. Posteriormente, estudou com Pedro Mião até concluir o Curso Técnico em Contrabaixo. Graduiu-se pela Universidade Federal Fluminense na classe da Prof<sup>a</sup>. Nídia Soledad, que era responsável pelas classes de violoncelo e contrabaixo. Esporadicamente, teve aulas com Lucio Bucarella, professor do Conservatório Santa Cecília e contrabaixista do grupo italiano *I Musicisti*, nas vezes em que o Grupo vinha ao Brasil. Em 1981 entrou para a primeira turma de Mestrado da Escola de Música da UFRJ, Mestrado em Interpretação, e teve como orientador Santino Parpinelli.

Como contrabaixista, atuou na Orquestra Sinfônica Nacional (pertencente à Rádio MEC) e na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, como professor de contrabaixo, foi docente da Escola de Música da UFRJ por 21 anos, docente da UNIRIO durante cinco anos e docente da Escola de Música Villa-Lobos por dois anos.

<sup>6</sup> No catálogo de RAY (1996, p. 45 e 63) não constam *Dança Nordestina* e *Canção do Agreste e Dança*. Mas na sua Tese de Doutorado, RAY (1998, p. 79) incluiu *Dança Nordestina*.

Também deu aulas na Banda Sinfônica da Marinha e na Banda do Corpo de Bombeiros. Alguns dos ex-alunos de Santoro tornaram-se professores de contrabaixo em instituições importantes do cenário musical brasileiro: Antônio Arzolla, (UNI-RIO), Valéria Guimarães (UFRJ), Alexandre Antunes (UnB) e Voila Marques (Escola Villa-Lobos).

Santoro desenvolveu habilidades manuais com trabalhos em madeira, tornando-se reconhecido como restaurador de instrumentos de cordas no Rio de Janeiro, onde restaurou alguns instrumentos da Escola de Música da UFRJ (Ex.6). Construiu dois contrabaixos, um violoncelo e uma viola (estes dois últimos para seus filhos) e atualmente está interessado em construir dois violinos, mais um violoncelo e mais uma viola (um quarteto clássico).



Ex.6 - Sandrino Santoro ao lado de Paulo Gomes, um dos bons *luthiers* brasileiros especializados na construção de contrabaixos. (Fonte: ATELIER..., 2005).

Muitos compositores brasileiros como Henrique David Korenchandler, Edmundo Villani Côrtes, Ernst Mahle, Hilda Reis, Ricardo Barbieri, entre outros, têm dedicado obras originais do contrabaixo a Santoro. Radamés Gnattali dedicou a orquestração de *Canção e Dansa* a Santoro que, inclusive, a estreou no Rio de Janeiro, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, juntamente com a Orquestra de Câmara da Rádio MEC (RODRIGUES, 2003). Parpinelli dedicou todo o seu conjunto de seis obras para contrabaixo solista a Santoro, o que aponta para a importância deste

na composição destas obras e sua colaboração no processo composicional. RAY (1996, p. 16), atesta que Santoro é um dos:

“[...] vários músicos descendentes de imigrantes europeus que nos têm fornecido informações preciosas sobre a história da música erudita no Brasil, as quais, no entanto, carecem de organização e posterior documentação para se iniciar um estudo da história do Contrabaixo no Brasil”.

*Dança Nordestina* tornou-se uma das mais conhecidas obras do repertório brasileiro original do contrabaixo graças à divulgação de Santoro a partir do manuscrito de próprio punho do compositor. Santoro comenta sobre esta função do instrumentista e professor de instrumento:

“Como havia poucas obras brasileiras escritas para o contrabaixo, eu pedia ao Santino que ele compusesse para o contrabaixo. Gostaria de ressaltar que, quando eu era professor da Escola de Música da UFRJ, eu sugeri aos alunos de composição que escrevessem obras para os instrumentos, principalmente os negligenciados. Composições brasileiras.” (SANTORO, 2004).

Hoje, a importância desse trabalho de divulgação do intérprete pode ser constatado em todo o território nacional. Por exemplo, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte exige no Programa do Processo Seletivo ao Curso de Música, Bacharelado em Contrabaixo, as seguintes obras:

Peça de confronto: Sonata No. 2 de Benedetto Marcello (Adágio e Allegro);  
 Uma peça de livre escolha (um movimento);  
 Uma das três peças de Santino Parpinelli: Modinha, Dança Nordestina ou Jongo;  
 Uma leitura à primeira vista (PROCESSO..., 2005).

### **2.3- As versões de *Dança Nordestina***

A versão original de *Dança Nordestina* apresenta um grau de dificuldade que pode se adequar para iniciantes com cerca de dois ou quatro anos de prática tanto no contrabaixo quanto no piano, tornando a obra de grande interesse pedagógico. Isso pode estar relacionado ao fato de Parpinelli ter presenciado a várias das aulas de Santoro, na época em que ambos eram professores da Escola de Música da UFRJ. Ou, como mesmo atesta SANTORO (2004):

“Quando o Santino era Chefe de Departamento [de Instrumentos de Arco e de Cordas Dedilhadas da Escola de Música da UFRJ], ele gostava de entrar na minha sala e ouvir o som do contrabaixo, possivelmente lembrando do pai”.

Parpinelli estava presente quando Santoro fez a estréia de *Dança Nordestina* na Sala da Congregação da Escola de Música da UFRJ. Posteriormente, Santoro sugeriu algumas mudanças para *Dança Nordestina*, principalmente a transposição uma oitava acima de trechos onde há recapitulação de materiais temáticos, o que muito agradou Parpinelli. Embora o compositor não tenha elaborado uma outra edição da obra com estas mudanças, criou-se uma crença, entre alguns contrabaixistas, de que havia dois manuscritos de próprio punho de Parpinelli, um original e uma versão facilitada. O que gerou esta confusão foi o fato de que as mudanças propostas por Santoro ao compositor eram anotadas na mesma partitura, sobre o original. SANTORO (2004) esclarece:

“Parpinelli me deixava muito à vontade para interpretar suas obras. A versão inicial [de *Dança Nordestina*], para contrabaixo e piano, foi a facilitada. Como *Dança Nordestina* se tornou agradável para o ouvinte, cada contrabaixista acrescentou alguma idéia”.

De fato essa prática, em *Dança Nordestina*, de transpor os trechos onde há recapitulação uma oitava acima – que proporciona uma apresentação mais rica dos registros e timbres do instrumento – torna a obra mais adequada aos níveis intermediário ou avançado<sup>7</sup> de performance do contrabaixo e, assim, mais provável de ser incluída em programas de recital.

Na gravação de *Dança Nordestina* (PARPINELLI, 1993) interpretada por Milton Masciadri, contrabaixo, e Edward Eikner, piano (ver Anexo 3: CD com as gravações de *Dança Nordestina*), no CD *ROMANZA*, percebe-se mudanças de oitavas na linha do contrabaixo – em relação ao original – em dois trechos: da anacruse do c.13 ao c.21 e nos c.85-86. Da mesma forma, Masciadri, ao editar *Dança Nordestina* juntamente com *Jongo e Modinha* na *Antologia di Musica Contemporânea* (PARPINELLI, 1995), ratifica essas mudanças.

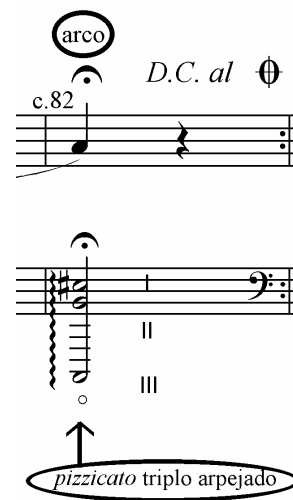
<sup>7</sup> "A partir de um estudo sobre xadrezistas, CHASE e SIMON (1973) propuseram a regra dos dez anos, na qual o nível expert não é atingido, na maioria dos casos, antes da primeira década de experiência efetiva de prática e performance naquele domínio. O comportamento habilidoso constitui-se de um processo de adaptações fisiológicas e psicológicas decorrentes de anos de treinamento sistematizado." (LAGE, BORÉM, MORAES e BENDA, 2002, p. 17).

Outra edição publicada de *Dança Nordestina* é o arranjo de Fausto Borém para dueto de contrabaixos sem acompanhamento (ver Anexo 3: CD com as gravações de *Dança Nordestina*), estreada durante a *2001 International Society of Bassist Convention*, em Indianápolis, Estados Unidos, pelos contrabaixistas Fausto Borém e Milton Ramos. Esta versão foi gravada no CD não comercial *Samba, choro e outras bossas* (PARPINELLI, 2002) e posteriormente publicada pela editora norte-americana Ludwin Music (PARPINELLI, 2003). Entre as mudanças do original neste arranjo destacam-se: (1) uma maior utilização da técnica e escrita idiomática do instrumento; (2) inclusão de recursos timbrísticos como o contraste arco/pizzicato entre os dois instrumentos; (3) inserção de harmônicos naturais na introdução (c.5-8); (4) a utilização do contrabaixo como instrumento de percussão realizando técnicas como o *slap* e o abafar de mão esquerda (*left hand mute*) (Ex.7 e 8) nos c.16, c.31, c.37-40, c.42, c.73-74 e c.78-79; (5) as mudanças de oitavas (Ex.7) nos c.8-25, c.42-56, c.72-82 e c.83-90; (6) a utilização de cordas duplas em oitavas para a intensificação sonora nos c.37-41 (Ex.8); e (7) cordas duplas com *pizzicato glissando*, seja como *slide*, seja como efeito de distorção (c.2; c.65-66; c.73-74; c.78-79 e c.92), rasgueado (c.65-66; c.73-74 e c.78-79) (Ex.7) e *pizzicato* triplo arpejado no c.82 (Ex.9).

Ex.7 - Oitavação, rasgueado e utilização do contrabaixo como percussão no arranjo de *Dança Nordestina* para dois contrabaixos de Fausto Borém.

Ex.8 - Cordas duplas em oitavas e *slap* no arranjo de *Dança Nordestina* para dois contrabaixos de Fausto Borém.





Ex.9 - *Pizzicato tripla arpejado* no arranjo de *Dança Nordestina* para dois contrabaixos de Fausto Borém.

Há outras cinco versões de *Dança Nordestina*: (1) para violoncelo e piano (ver Anexo 3: CD com as gravações de *Dança Nordestina*) gravada por Eugen Ranevsky e Diva Lyra (PARPINELLI, 1984) – esta versão pode ser encontrada na discoteca da Escola de Música da UFMG sob o código de localização D780.981 Música Brasileira 28; (2) para quarteto de cordas do próprio compositor, possivelmente utilizada pelo *Quarteto Brasileiro da UFRJ*; (3) para orquestra de cordas, provavelmente preparada para a Camerata da Escola de Música da UFRJ, dirigida por Parpinelli, e que foi gravada pela Oficina de Cordas de Campinas (ver Anexo 3: CD com as gravações de *Dança Nordestina*) no CD *Retratos em Vários Compassos* (PARPINELLI, 2001); (4) um arranjo para três contrabaixos, que não foi anotado em partitura mas apenas gravado (ver Anexo 3: CD com as gravações de *Dança Nordestina*). Esta versão, que Parpinelli não ouviu mas sabia de sua existência, foi elaborada e gravada por Sandrino Santoro (contrabaixo com arco) em 1983, juntamente com Nilson Matta e Luis Alves (ambos tocando em *pizzicato*), que à época eram alunos de Santoro. O caráter de improvisação das partes de acompanhamento, a flexibilidade do tempo e a alusão a um tema de outro baião, *Bebê* de Hermeto Pascoal, revela a abertura do compositor em aceitar sugestões advindas da colaboração compositor-intérprete. Finalmente, há uma gravação de *Dança Nordestina* realizada por Makoto Ueda, contrabaixo, e Ritsuko Tsuchiya, piano, no CD *Canta o Coração* (SANTORO, 2004; DISCOGRAPHY..., 2005). Assim, até onde foi possível averiguar, *Dança Nordestina* existe em nove versões diferentes.

### 3- ASPECTOS ANALÍTICOS EM DANÇA NORDESTINA

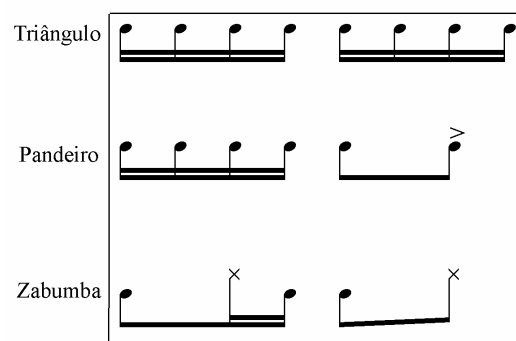
#### 3.1- Os gêneros populares baião, cantoria de cego e repente

*Dança Nordestina*, composta em 1979 para contrabaixo e piano, é baseada no gênero nordestino baião. O folclorista Luís da Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, informa que o baião foi uma "Dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil" a qual "A partir de 1946, o grande sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga [1912-1989] divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro" (CASCUDO, 1984, p. 96). Esta data, que marca o início da divulgação do gênero para além das fronteiras do Nordeste brasileiro, é corroborada na *Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica*, (MARCONDES, ed., 1997, p. 61), onde se lê que o baião "surgiu como gênero de música popular urbana em 1946 com o sucesso da composição *Baião*, de Luiz Gonzaga, com versos do advogado cearense Humberto Teixeira: *Eu vou mostrar pra vocês/como se dança o baião*".

No *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, no verbete "baião", encontra-se: "Restrito e esquecido no interior nordestino, o baião chegaria à música popular brasileira urbana através da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira." (ALBIN, 2005). E mais adiante há uma afirmação do próprio Luiz Gonzaga, feita quando este encontrou com o parceiro Humberto Teixeira para a gravação de "*Baião*" no Rio de Janeiro, que naquela época era a capital do país: "baião telúrico e imortal. Nesse baião esquecido e circunscrito àquele nosso Nordeste sofredor, e que ninguém soube até hoje ou se atreveu a lançá-lo aqui com as roupagens que ele merece." (ALBIN, 2005). Para exemplificar quanto o sucesso desse baião tornou-se uma "moda avassaladora" da época, Cravo Albin cita duas publicações da época, o periódico Radar e o jornal Diário Carioca. O primeiro dizia: "A ordem agora é o baião – coqueluche nacional de 1949"; e o segundo: "o baião vem fazendo estremecer todo o vasto império do samba, e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo." (ALBIN, 2005).

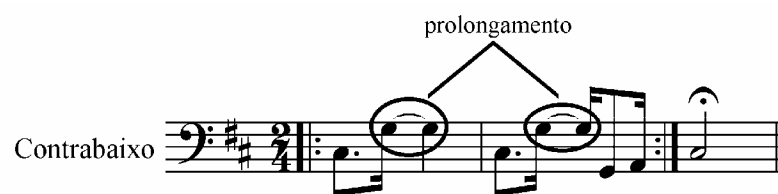
É importante salientar que Parpinelli, cuja família já havia se mudado de São Paulo para o Rio de Janeiro, presenciou toda essa repercussão em torno do baião, o que pode ter influenciado seu gosto pelos gêneros musicais nordestinos e refletido mais tarde não apenas em *Dança Nordestina* de 1979, mas também em *Jongo* (1985), *Canção do Agreste e Dança* (s.d.) e *Temas Nordestinos* (s.d.).

O gênero baião, como diversos gêneros populares, apresenta uma forte correspondência entre música e dança. O caráter vibrante do baião, que pode alternar seções cantadas com seções instrumentais, é enfatizado não só pelo caráter fortemente rítmico da música, mas também por interjeições ou comentários de estímulo aos dançantes pelos cantores. A frequência de refrãos instrumentais em curtos arpejos é outra característica do baião. O baião é uma dança de pares solistas, com sapateados, palmas, umbigadas, meneios, onde suas melodias sincopadas se destinam a “danças cheias de movimento das ancas.” (MARCONDES, ed., 1997, p. 60). Nos bailes nordestinos além do cantor é comum o assim chamado trio nordestino, formação instrumental que inclui sanfona, zabumba e triângulo, e que foi adotada também pelo “Rei do Baião” Luiz Gonzaga (IKEDA, curad., 1997). Eventualmente, o pandeiro também pode ser incluído nesta formação (Ex.10).



Ex.10 – Ritmos característicos dos instrumentos de percussão usados no baião.

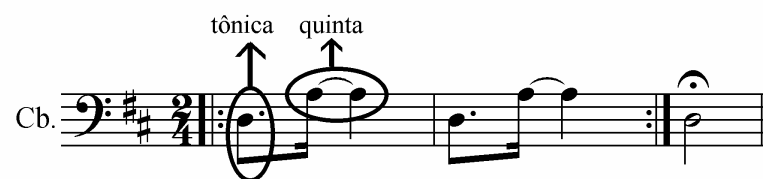
Com relação ao ritmo do baião, o contrabaixista Adriano GIFFONI<sup>8</sup> (1997, p. 34), no seu livro *Música Brasileira para Contrabaixo*, apresenta, em 10 exemplos musicais, os padrões de acompanhamento típicos do baião e suas variações ritmo-melódicas. Ele diz que o baião "é executado no compasso 2/4 e sua principal característica é a acentuação presente entre o final do primeiro tempo e o início do segundo, que acaba sendo apenas prolongamento", como mostra o Ex.11.



Ex.11 - Padrão rítmico de acompanhamento da linha do baixo no baião (GIFFONI, 1997, p. 34).

<sup>8</sup> Giffoni estudou contrabaixo acústico com o professor Sandrino Santoro e também lhe dedicou uma composição chamada *Sandrino no Choro*.

GIFFONI (1997, p. 34) mostra também que uma polarização entre a tônica e a dominante é comum acontecer no acompanhamento do baião (Ex.12):



Ex.12 - Polarização entre tônica e quinta no acompanhamento típico do baião (GIFFONI, 1997, p. 34).

Cascudo, ao se referir às características melódicas e harmônicas do baião, cita o compositor fluminense Guerra-Peixe (CASCUDO, 1984, p. 97):

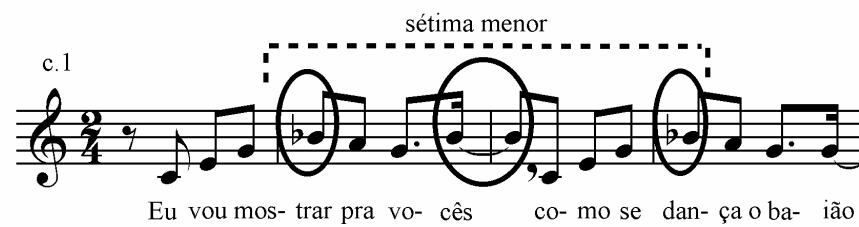
". . . Guerra Peixe registrou como características melódicas: Escala de Dó a Dó – a) todos os graus naturais; b) com o sétimo grau abaixado (Si bemol); c) com o quarto grau aumentado (Fá sustenido); d) com qualquer mistura dos dois modos anteriores, ou mesmo os três; [...] Harmônicas: emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, V, IV graus, em ordem variável; b) I, II graus, com a terceira do acorde alterada (Fá sustenido); modo menor, I, IV grau, com a terceira alterada (Fá sustenido)".

Já SIQUEIRA (1981), citado por CAMACHO (2004, p. 68), é mais sistemático, e descreve seis escalas modais na música folclórica nordestina: três denominadas reais e três derivadas, sendo que a primeira nota das escalas derivadas está uma terça menor abaixo do 1º grau das escalas pertencentes ao modo real. A este conjunto de escalas modais, Siqueira deu o nome de modos nordestinos (Ex.13).



Ex.13 - Os seis modos nordestinos, apresentados por SIQUEIRA (1981), citado por CAMACHO (2004).

Há uma crença, especialmente entre os músicos populares, de que o modo nordestino seja o equivalente ao modo mixolídio com o IV grau alterado meio tom acima. Esta crença provavelmente se fortaleceu a partir da predominância da canção *Baião* como modelo do gênero, pois sua linha melódica explicita a sétima menor (Ex.14) e a quarta aumentada característica (Ex.15) o que equivale, na verdade, ao III modo real nordestino conforme a classificação de Siqueira.



Ex.14 - Sétima menor na canção *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que utiliza o III modo nordestino real



Ex.15 - Quarta aumentada na canção *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que utiliza o III modo nordestino real

Cantoria de cego (ou de pedinte), assim como o repente, é um gênero poético musical típico do Nordeste brasileiro. Apresenta versos ditos em improviso por um único indivíduo. CAMACHO (2004, p. 70) nos conta que “os cegos formam uma classe característica entre os cantadores nordestinos. Acompanhados da mulher ou de uma criança para guiá-los, tocam e cantam a poesia em verso da tradição oral desta região”. Os elementos melódicos mais importantes encontrados nas melodias dos cantores cegos nordestinos são: (1) a escala modal; (2) a recorrência de determinados intervalos, como por exemplo, formações em graus conjuntos, notas repetidas, terças maiores e menores e quartas justas; e (3) constâncias melódicas. Outras características inerentes à cantoria de cego são o ritmo invariavelmente ligado à palavra, o emprego da acentuação nos tempos fortes de cada compasso e o uso do *rubato*.

Enquanto na cantoria de cego o improviso é feito por um único indivíduo, no repente os versos são improvisados em forma de disputa poética entre dois cantadores, também conhecido como desafio. A peleja tem início quando um dos cantadores pergunta ao outro, em forma de provocação, no que este deve responder com prontidão dentro do assunto proposto. O torneio pode durar horas. (MARCONDES, ed., 1997, p. 240-241). O mais interessante do desafio se encontra na poesia, já que a música é baseada em melodias e acompanhamento simples. Geralmente, o repentista possui a voz com sonoridade dura e seca. Para ele, o compasso musical é de pouco valor, e toda a importância é dada à cadência do verso e ao ritmo. (MARCONDES, ed., 1997, p. 148).

### 3.2- Análise formal e motivica de *Dança Nordestina*

Dos seis modos nordestinos descritos por Siqueira, Parpinelli utiliza apenas o primeiro modo real ou mixolídio, alternando-o com o tom maior, procedimento comum na obra de muitos compositores nacionalistas associados à música nordestina. Essa mistura modal (*mode mixture*) permite, ao mesmo tempo, a estruturação da forma com progressões tradicionais do tonalismo e progressões colorísticas ou não-funcionais, com maior liberdade na utilização de dissonâncias, características do modalismo.

*Dança Nordestina* (1979) apresenta a forma ternária simples ABA. A *Seção A* (c.1-33), onde predominam a articulação *staccato* e a métrica regular (RAY, 1998, p. 79), é centrada em Ré, oscilando entre Ré Mixolídio (sinalizado pelo Dó natural no acorde de Ré no c.1) e Ré Maior (sinalizado pelo Dó# no acorde de sétima da dominante no c.2), como mostra o Ex.18 mais adiante. A *Seção B* (c.33-77), onde o uso da articulação *legato* nos *glissandi* e tercinas enfatiza seu caráter melancólico (RAY, 1998, p. 79), é no modo de Lá Mixolídio, modulando para Ré Mixolídio, novamente sinalizado pelo Dó natural da melodia, que forma, junto com as notas do acompanhamento, um acorde de tônica com sétima menor no c.53. A *Seção B* retorna para Lá Mixolídio (c.68), cujo acorde de tônica com sétima estende-se até a fermata no final desta seção (c.77), para assumir a função de sétima da dominante ao resolver na recapitulação da *Seção A*, em Ré.

A ambigüidade tonal-modal que Parpinelli sugere já nos dois primeiros compassos da obra é reforçada pela presença de outras notas alteradas. Por exemplo, no trecho em Ré Mixolídio, a presença do Mi bemol na mão esquerda do piano no c.60 (Ex.16), apesar de lembrar uma nona menor unida ao acorde de Ré com sétima, efetivamente não funciona como tal, mas apenas como uma bordadura. A harmonia, ao invés de

resolver no modo de Sol, permanece de fato em Ré. Da mesma forma, esta ambigüidade ocorre também entre as notas Si bemol e Si natural na mão direita do piano nos c.68-69 e c.73-74 (Ex.17).

The image shows a musical score for Ex.16. It consists of two staves: Cb. (Cello) and Pno. (Piano). The Cello staff starts at measure 60 with a glissando. The Piano staff has a bass line with a 'bordadura' (ornament) on the note Bb. The key signature is two sharps (F# and C#).

Ex.16 - Nota Mi bemol (c.60) como uma bordadura da tônica (nona menor) em *Dança Nordestina*.

The image shows a musical score for Ex.17. It consists of two staves: Cb. (Cello) and Pno. (Piano). The Cello staff features a triplet of notes. The Piano staff features a triplet of notes in the right hand and a triplet of notes in the left hand. The key signature is two sharps (F# and C#).

Ex.17 - Ambigüidade tonal em *Dança Nordestina*.

*Dança Nordestina* é baseada em 8 motivos, que chamaremos de *DNa*, *DNb*, *DNc*, *DNd*, *DNe*, *DNf*, *DNg* e *DNh*. Os *Motivos DNa* e *DNb* (Ex.18) são apresentados na introdução de quatro compassos em que apenas o piano está presente. O *Motivo DNa*, apresentado na mão direita do piano no c.1, é baseado no arpejo ascendente da tríade de Ré maior, com ritmo anacrústico e sincopado. Pode também ser chamado de *Motivo da Sanfona* pela semelhança com um dos desenhos de acompanhamento mais característicos deste instrumento. O *Motivo DNb*, apresentado na mão esquerda do piano nos c.1-2, se caracteriza pela marcação da pulsação nos tempos 1 e 2 e é

formado por colcheias escalares descendentes que vão da tônica à dominante passando pelo sétimo grau abaixado, caracterizando desde o início da obra, o modo mixolídio.

The image shows a musical score for Piano in 2/4 time, measures 1 and 2. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-2) features the **Motivo DNA** (Motivo da Sanfona) in the treble clef, starting with an anacrusis and marked *f*. The second system (measures 3-4) features the **Motivo DNb** in the bass clef, marked *7º grau do modo mixolídio*. Both motifs are characterized by descending scalar eighth notes. The first system also includes a *dimin.* marking and a *sincope* annotation.

Ex.18 - Motivos DNA e DNb apresentados pelo piano na introdução de *Dança Nordestina*.

Os *Motivos DNc* e *DNd* (Ex.19) são apresentados pelo contrabaixo nos c.5-6. O *Motivo DNc* é baseado no movimento anacrústico da dominante para a tônica, na repetição da mesma nota (refletindo uma insistência na tônica) e na síncope de colcheia ao seu final. Este motivo pode ser também chamado de *Motivo do Repente* pela insistência em uma mesma nota, gerando o caráter discursivo característico. O *Motivo DNd* pode ser visto como uma derivação de *DNb* por também exibir uma característica escalar descendente, mas é marcado principalmente pela síncope de colcheia (entre semicolcheias).

The image shows a musical score for Contrabaixo (Cb.) in 2/4 time, measures 4 and 5. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system (measures 4-5) features the **Motivo DNc (Motivo do Repente)** in the bass clef, marked *mf cantabile*. The second system (measures 6-7) features the **Motivo DNd** in the bass clef, marked *sf*. Both motifs are characterized by descending scalar eighth notes. The first system includes a *movimento anacrústico* annotation and a *repetição da tônica* annotation. The second system includes a *sincope* annotation.

Ex.19 - *Motivos DNc (Motivo do Repente)* e *DNd* apresentados na linha do contrabaixo em *Dança Nordestina*.



Os *Motivos DNe* e *DNf* (Ex.20, mais à frente) são apresentados pelo piano nos c.9-10. O *Motivo DNe* é apresentado pela mão direita do piano e se caracteriza pelo trecho escalar de semicolcheias ascendentes e descendentes em forma de arco. Este motivo pode também ser chamado de *Motivo do Triângulo*, pois seu ritmo faz referência ao triângulo, um dos instrumentos característicos da instrumentação do baião. Quando o *Motivo DNe* aparece na linha do contrabaixo (c.17-20), sua acentuação torna-se ainda mais característica.

No baião, é mais comum a ocorrência da síncope de semicolcheia ligada ao segundo tempo de cada compasso. GIFFONI (1997, p. 34-35), ao apresentar padrões de acompanhamento da linha do baixo no baião, inclui 10 *grooves* com síncope para o segundo tempo do compasso e apenas cinco *grooves* para o primeiro tempo do compasso. No *Motivo DNf*, presente na mão esquerda do piano, Parpinelli opta pela síncope menos comum (síncope sobre o primeiro tempo do compasso), caracterizando-a por uma ligadura que gera longos valores rítmicos e evitam a articulação nos primeiro e segundo tempos de cada compasso.

Ex.20 - *Motivos DNe (Motivo do Triângulo)* e *DNf* apresentados pelo piano em *Dança Nordestina*.

O *Motivo DNg*, *molto ritmato*, *staccato* (Ex.21) é apresentado pelo piano no c.17. Pode também ser chamado de *Motivo da Zabumba*<sup>9</sup>, outro instrumento típico dos grupos de baião. Neste motivo, a mão esquerda do piano faz a marcação grave imitando a mão direita do zabumbeiro. Por outro lado, a mão direita do piano imita o som agudo nos

<sup>9</sup> Zabumba é um “Grande tambor cilíndrico, com corpo de madeira e pele nas duas bocas, também chamado caixa grande, bombo, bumba, bumbo ou zé-pereira.” (MARCONDES, ed., 1997, p. 841). “É tocado com uma “baqueta” de madeira de “cabo” curto na mão direita, geralmente com a ponta coberta por tecido ou couro, também conhecida por resposta ou maçaneta, percutindo a “pele” superior e freqüentemente com uma “vareta” na “mão” esquerda tocando contratempos na “pele” inferior. É instrumento típico na região nordeste do Brasil, indispensável em grupos instrumentais como a ‘Banda de pífanos’ e acompanhando danças como ‘baião’, ‘xaxado’ e bailes de ‘forró’. Ao “instrumentista” é dado o nome de “marcante” ou “zabumbeiro””. (FRUNGILLO, 2003, p. 395).

contratempos da mão esquerda do zabumbeiro, que toca com a vareta na borda metálica da zabumba. Sobre o fato da mão esquerda do piano emular a mão direita do zabumbeiro, isso fica mais evidente quando se observa o sinal de *staccato* sob as notas para destacar o deslocamento da acentuação, funcionando como simples contratempo. O *Motivo DNg* faz referência à harmonia típica do baião, que utiliza o acorde da tônica com sétima tanto no modo mixolídio (**Dó** – Ré – **Mi** – Fá – **Sol** – Lá – **Sib**) quanto no modo nordestino ou III modo real de Siqueira (**Dó** – Ré – **Mi** – Fá# – **Sol** – Lá – **Sib**).

Ex.21 - *Motivo DNg* (ou *Motivo da Zabumba*) no piano em *Dança Nordestina*.

O *Motivo DNh* (Ex.22) aparece apenas no contrabaixo (c.26-27, 39-40, 45-46, 55-56, e 60-61) e se caracteriza pelo *glissando* de 3ª menor descendente dentro da mesma ligadura de expressão. Esse motivo pode também ser chamado de *Motivo da Cantoria* pois faz referência à tradição deste efeito vocal dos cantores de rua do Nordeste brasileiro (área da cantoria por excelência), seja dos cantores cegos ou repentistas (CAMACHO, 2004, p. 70).

Ex.22 - *Motivo DNh* (ou *Motivo da Cantoria*) no contrabaixo em *Dança Nordestina*.

Feita a exposição de todos os motivos da obra, pode-se observar agora como Parpinelli realiza as transformações desses motivos em *Dança Nordestina*. No c.7 (Ex.23),

Parpinelli recorre às características melódicas de *DNa* (arpejo da tríade) e rítmica de *DNc* (colcheias repetidas e síncope).



Ex.23 - Transformação melódica de *DNa* e rítmica de *DNc* em *Dança Nordestina*.

No início da *Seção B*, no c.33 (Ex.24), o *Motivo DNg* é apresentado com ligeira variação de ritmo (colcheia ao invés da semínima na mão direita, c.17-18), com contraste de dinâmica (onde havia apenas *piano* agora há *forte* seguido de um *pianíssimo súbito*) e com a expressão *molto rítmico* no lugar de *molto ritmato*. Encontra-se também, nesse trecho, uma mudança de caráter, definida pela expressão *cantabile* na linha do contrabaixo no c.37 (veja Ex.25 mais à frente), o que sugere que o *Motivo DNg* é retomado aqui com a função de preparar a *Seção B*.

The image shows a piano (Pno.) and bass line for measures 33-35. The piano part is in G major and features a triplet of eighth notes in the right hand. The bass line is in G major and features a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamic markings include *molto rítmico, staccato* for the piano part, *pp súbito* for the piano part, *f* for the bass line, and *pp súbito* for the bass line.

Ex.24 - Variação do *Motivo DNg* em *Dança Nordestina*.

A melodia do contrabaixo nos c.37-39 corresponde a uma reutilização de características dos *Motivos DNa* e *DNb* (Ex.25). Primeiro, com base em *DNa*, Parpinelli arpeja a tríade no c.37, e inclui a sétima menor do modo de Lá Mixolídio. Depois, no c.38, recorre ao material escalar descendente de *DNb*, com um grupo de colcheias em *cantabile* ligadas duas a duas por graus conjuntos. Finalmente, no c.39, as tercinas de semínimas, que somente ocorrem na parte do contrabaixo (c.39, 54, 68-69, 73-74), também estão em movimento descendente por graus conjuntos, o que sugere uma relação direta com o *Motivo DNb*. Todo este trecho denota grande similaridade rítmica

e melódica com o início da canção *Baião* de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira (veja o Ex.14 acima).

The image shows a musical staff for Cello (Cb.) in G major. It starts at measure 37. The first part is labeled 'Motivo DNa' and includes the annotation 'aumentação do' above it. The second part is labeled 'transformação de DNb' and includes the annotation 'sétimo grau' above it. The first part is marked with a dynamic of *p* and the instruction *cantabile*. The second part features a triplet of eighth notes. Below the staff, a note states: 'similaridade melódica com a canção *Baião*: arpejo da tríade com sétima menor'.

Ex.25 - Reiteração dos Motivos *DNa* e *DNb* em *Dança Nordestina*: similaridade melódica com a canção *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

E para finalizar a análise das variações motivicas, observa-se no material temático encontrado na mão direita do piano nos c.40-41 (Ex.26) uma derivação resultante de três motivos: *DNa*, *DNb* e *DNd*. Primeiro, há uma insinuação do arpejamento típico de *DNa*; segundo, a presença escalar descendente de *DNb*; e por último, há um empréstimo do caráter sincopado que caracteriza *DNd*.

The image shows a piano (Pno.) score for measures 40 and 41. The right hand contains three motifs: *DNd*, *DNa*, and *DNb*. The *DNd* motif is a syncopated eighth-note pattern. The *DNa* motif is an arpeggiated triad. The *DNb* motif is a descending scale. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.26 - Combinação dos Motivos *Dna*, *DNb* e *DNd* em *Dança Nordestina*.

#### 4- A ARTICULAÇÃO NA INTERPRETAÇÃO DE *DANÇA NORDESTINA*

O objetivo de sugerir alternativas para a interpretação de *Dança Nordestina*, baseadas na articulação das notas, é fornecer ao intérprete arcadas eficientes e coerentes para a realização da obra, visando expressar as idéias musicais nitidamente propostas pelo compositor ou reveladas pela análise formal e motivica dos elementos do folclore ou da música popular. Além disso, do ponto de vista didático, pretende-se estimular a autonomia do instrumentista de cordas friccionadas – seja ele aluno ou profissional – no processo de escolha de arcadas, requisito fundamental na interpretação dos diversos estilos musicais. Deve-se observar que as soluções aqui apresentadas não pretendem ser únicas e que a possibilidade de múltiplas escolhas, desde que bem fundamentadas, revela antes de tudo a riqueza do lado subjetivo da interpretação musical, com diferentes e válidas abordagens, e não um sinal de inconsistência ou de desobediência intempestiva aos sinais da partitura.

Flesch, citado por BOSÍSIO (1996, p. 48) reconhece que os intérpretes devem:

“pesquisar com cuidado as ambições do compositor, e respeitá-las incondicionalmente, desde que tragam consigo as propriedades do instrumento. Se não for este o caso, então podemos nos dar licença a certas mudanças, a menos que, através delas, as puras intenções musicais do compositor sejam danificadas.”

Nos 86 compassos de *Dança Nordestina*, Parpinelli deixou apenas seis indicações de arcadas, que servem como uma primeira referência para a escolha de outras. Isso dá margem para a discussão das possibilidades de interpretação da obra, ao mesmo tempo em que investe o intérprete de uma responsabilidade que deverá – face ao dilema de obedecer ou desobedecer os sinais gráficos na partitura, mas sem perder de vista as possíveis intenções do compositor – permear todo o processo de performance da obra.

Como boa parte dos compositores nacionalistas, Parpinelli não teve uma experiência de tocar em grupos populares profissionalmente. Entretanto, o conhecimento das práticas de performance populares é fundamental para uma realização estilisticamente bem fundamentada de sua música, especialmente do conjunto de obras dedicadas ao contrabaixo, fortemente calcado na tradição popular. Segundo Radegundis FEITOSA (2004b), um dos grandes problemas na interpretação da música escrita com base nas

tradições e danças populares, especialmente entre os instrumentos de cordas orquestrais (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), é a realização literal dos ritmos escritos na partitura. De fato, a maioria dos gêneros musicais relacionados à dança demanda uma realização enérgica e com um ataque muito bem definido das notas, o que implica em acentos e silêncios não explicitados pelo compositor e que geralmente são ignorados pelo músico erudito.

Entre os instrumentistas de cordas friccionadas, um dos maiores problemas decorre da predominância da estética romântica do som *legato*, com sua tendência de manter o contato da crina com as cordas todo o tempo e de aproveitar toda a extensão do arco. Entretanto, isto é o oposto do que ocorre na música oriunda dos estilos populares dançantes, onde deve predominar a utilização do arco na região do talão, em que golpes de retomada de arco são usados com frequência para destacar padrões de irregularidade rítmica desses estilos. Para CANÇADO (2000, p. 12):

“para se interpretar de uma maneira idiomática os ritmos da música brasileira, o músico necessita não só do conhecimento desses elementos mas, literalmente, incorporá-los. Assim, os intérpretes deveriam estar cientes desta prática de performance ao lerem a notação musical de boa parte do repertório nacional.”

Todos os sinais de arcada deixados por Parpinelli no manuscrito (c. 21, 23, 26, 40, 45 e 60) são de arcadas para baixo, sugerindo que a retomada de arco para a região próxima ao talão é uma técnica que deve ser utilizada para evitar a falta de articulações claras e enérgicas comuns no *legato*. Baseando-se nos sinais originais, é possível estabelecer marcações tendo em mente as “ambições do compositor”.

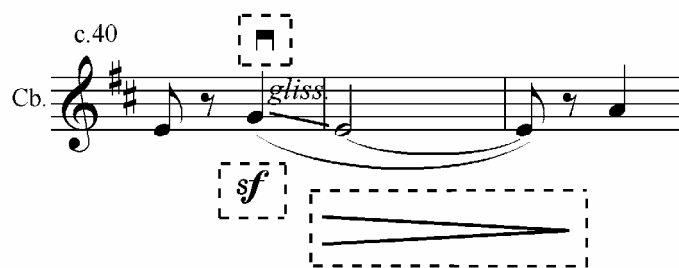
Um típico processo de escolha de arcadas<sup>10</sup> de um trecho musical é ilustrado no Ex.27, que apresenta três arcadas do próprio Parpinelli. A partir destas, deve-se escolher uma ordem de prioridades na marcação das outras arcadas com base na importância dos materiais a serem enfatizados: acentuações, os *sforzandi* (*sf*) e os *glissandi* e a repetição de seqüências rítmicas curtas do mesmo ritmo sincopado na linha melódica. A nota 1 recebeu a arcada para baixo por ser longa (a possibilidade de usar uma maior extensão do arco) e representar o ápice do *crescendo*. A nota 2 também recebeu a arcada para baixo por ser sucedida de uma marcação de retomada de arco indicada

<sup>10</sup> A estratégia de escolha de arcadas aqui utilizada resulta de minha experiência nas aulas individuais e coletivas de contrabaixo com o Prof. Fausto Borém na Escola de Música da UFMG, o qual estuda a sistematização de princípios de escolha de dedilhados e arcadas no contrabaixo.

pelo compositor (obediência à partitura). Os dois grupos de notas 3-4 e 5-6 receberam duas arcadas para cima no mesmo arco (*staccato volante*), porque: (1) a ligadura sob os sinais de *staccato* já requer notas tocadas em apenas um movimento do arco; e (2) objetiva-se destacar as síncopes dos dois grupos. Finalmente, as notas 7, 8, 9, 10 e 11 receberam as arcadas ditas “como vem”, ou seja, sem mudança proposital de direção do arco. É importante observar que a arcada original do *glissando* no c.26 deve ser realizada do talão até a ponta de forma progressiva, o que favorece um decrescendo natural implícito na interpretação desta emulação do lamento da cantoria de cego. Naturalmente que a indicação de arcadas em todas as notas é mostrada aqui apenas para ilustrar este processo de escolhas. Para o instrumentista experiente, não há essa necessidade e, geralmente, marca-se poucos sinais de arcadas.

Ex.27 - Ordem de marcação de arcadas (c.21-26) em *Dança Nordestina*, com base nas arcadas do compositor, nas prioridades de ênfases de dinâmica, ritmo e na aproximação do talão do arco.

De fato, a realização de *sforzandi*, *fortes*, síncopes e *glissandi* no talão é mais efetiva e confortável para o intérprete devido ao peso do arco estar mais concentrado nessa região e a alavanca realizada pela mão direita ser maior. Na obra há cinco *glissandi*: dois com indicação de arcada para baixo e sem o sinal de decrescendo (c.26 e 60), dois com indicação de arcada para baixo e com decrescendo (c.40 e 45) e um sem indicação de arcada e com decrescendo (c.55). Uma comparação entre estas ocorrências e sua função no contexto geral da obra mostra que essa falta de unidade, na notação de arcadas e sinais de dinâmica nos compassos com *glissandi*, é um descuido do compositor, ao contrário de representar um modelo caótico, desorganizado de escrita. Assim, visando criar uma unidade interpretativa, propõe-se uma padronização de realização em todas as ocorrências do *Motivo DNh (Motivo da Cantoria)*, com o sinal de arcada para baixo com *sforzando* seguido de decrescendo (Ex.28).



Ex.28 - Unificação de arcadas e dinâmicas na realização dos *glissandi* do *Motivo DNh* (*Motivo da Cantoria*) em *Dança Nordestina*.

Da mesma forma, não há uma consistência na grafia dos sinais de *sforzando* em *Dança Nordestina*. Existem 14 deles na obra, sendo que 12 na linha do contrabaixo e dois na do piano. Daqueles 12, dez estão colocados sob síncopes do *Motivo DNc* e dois sob semicolcheias do *Motivo Dne* (*Motivo do Triângulo*). Dos dez sinais de *sforzando* sob as síncopes, nove estão sem indicação de arcada (c.5, 7, 13, 15, 29, 31, 78, 80 e 82) e apenas um apresenta indicação de arcada (c.23). Os dois sinais sob as semicolcheias são acompanhados por símbolos de *marcato* sobre as notas (c.17-18). E os dois sinais de *sforzando* na parte do piano foram colocados sob acordes em síncopes na mão direita. Novamente, a regularização desta notação é proposta com base numa comparação destes trechos, de maneira a prover uma solução coerente para esta falta de unidade. O c.23 servirá de modelo para todas as síncopes do *Motivo DNc* (Ex.29) por apresentar uma indicação de arcada para baixo sobre a síncope e um sinal de *sforzando* sob a mesma. Como já foi mencionado anteriormente, realizar o *sforzando* com a parte mais pesada do arco facilita o trabalho do intérprete e se enquadra na idéia do compositor.



Ex.29 - Modelo para unificação de arcadas e sinal de *sforzando* na realização das síncopes derivadas do *Motivo DNc* em *Dança Nordestina*.

Um outro exemplo do processo de decisões na marcação de arcadas é mostrado no trecho que contém os *Motivos DNc* e *DNd* (Ex.30). Novamente, Parpinelli não deixou nenhuma indicação de arcada para esse trecho, que ocorre logo no início de *Dança Nordestina* (c.4-6), embora tenha deixado sinais de articulação – a ligadura com pontos



de *staccato* na síncope após a semicolcheia, o que significa serem feitas no mesmo arco – e de dinâmica (um *sforzando*). A grafia dos motivos fornece quatro elementos importantes a serem destacados: a anacruse de colcheia (c.4), a síncope de colcheia após colcheia (c.5), o sinal de dinâmica *sforzando* nesta síncope, e a síncope de colcheia após semicolcheia (c.6). A presença de dois elementos (*sf* e síncope) na última nota do c.5 (Ré) é suficiente para indicar que esta deve ser a primeira nota a receber arcada, para baixo. A arcada da síncope do c.6 já tinha sido praticamente sugerida pelo compositor como um *staccato* volante para cima (como no Ex.25 acima), o que permite retomar o arco para a região do talão. As duas colcheias seguintes (segundo tempo do c.6) simplesmente recebem o arco “como vem”. Menos óbvia, a marcação da arcada da anacruse no c.4, apresenta duas possibilidades, pelo menos. Primeiro, se o intérprete quiser enfatizar esta anacruse, a opção de iniciar o trecho com arcada para baixo seria a mais eficiente. Por outro lado, se quiser reservar a surpresa para a síncope com *sforzando* do c.5, pode iniciar o trecho com arcada para cima e posteriormente fazer uma para baixo e duas arcadas para cima, trazendo o arco mais para perto do talão.

Ex.30 - Ordem de marcação de arcadas (com duas opções) nos *Motivos DNc* e *DNd* (c.4-6) com base no sinal de *sforzando*, ênfases de dinâmica, ritmo e aproximação do talão do arco em *Dança Nordestina*.

As discrepâncias entre as articulações do contrabaixo e do piano em trechos de mesmo material temático também chamam a atenção em *Dança Nordestina*, especialmente nos fragmentos escalares de *DNe* (piano nos c.9-12, 25-28 e contrabaixo nos c.17-20) e sua variação em que o contrabaixo (c.47 e 62) é imitado pelo piano (c.49 e 64). No primeiro caso (Ex.31), os *sforzandi* ou acentos nas semicolcheias desligadas do contrabaixo sublinham a rítmica típica do baião, ao passo que o *legato* no piano soa inconvenientemente erudito para o estilo. Assim, sugere-se que a indicação original “*a la corde*” (c.17) e os esparsos e inconsistentes sinais de *tenuto* não sejam observados no contrabaixo, ao passo que os *sforzandi* dos c.17-18 sejam também realizados nos c.19-20, coincidindo com os *marcati* indicados. Isto se justifica porque a articulação no registro grave do contrabaixo, ao contrário do que

ocorre no registro grave do violino (instrumento de Parpinelli), torna-se muito obscura e ineficiente em passagens rápidas e com muitas notas como esta.

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is for the double bass (Cb.) and begins at measure 17, marked 'a la corde' and 'sf'. It features a series of sixteenth-note patterns with accents. The lower staff is for the piano (Pno.) and begins at measure 9, marked 'legato'. It shows a similar sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Ex.31 - Discrepâncias entre as articulações do contrabaixo (c.17-20: notas desligadas, ritmo do baião) e do piano (c.9-12: *legato*) em *Dança Nordestina*.

De fato, FEITOSA (2004a), ao ouvir este trecho tocado como no original, chamou atenção para sua ineficácia. Tendo esta observação como referência, sugere-se, no Ex.32, que a mão direita do piano (c.9-12) adote a mesma articulação do contrabaixo nos c.17-20, o que resultará em uma articulação destacada e paralela à do piano. A partir destas sugestões de padronização de articulação entre o contrabaixo e o piano, sugere-se também, o que pode não agradar aos intérpretes mais conservadores, uma mudança na parte do contrabaixo (c.9-10): que o *legato* do contrabaixo seja substituído por *staccato*, para acompanhar a mudança de articulação do piano (Ex.32).

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is for the double bass (Cb.) and begins at measure 9, marked 'staccato'. It features a series of sixteenth-note patterns with accents. The lower staff is for the piano (Pno.) and begins at measure 9, marked 'sf'. It shows a similar sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Arrows indicate the alignment of notes between the two staves.

Ex.32 - Padronização de articulações em *Dança Nordestina*: substituição do *legato* por *staccato* na mão direita do piano (c.9-12) e no contrabaixo (c.9-10).

Finalmente, em relação aos contornos melódicos e à harmonia de *Dança Nordestina*, observa-se que a insistência na tônica, característica do *Motivo DNC*, é reutilizada na *Seção B*, dessa vez por meio de uma insistência na sétima do acorde da tônica mixolídia, o que ocorre primeiro com a nota Sol<sub>3</sub> (c.38, 39, 40, 43, 44, 45 e 48) e, depois, com a nota Dó<sub>3</sub> (c.53, 54, 55, 58, 59, 60 e 63), representando pontos de ápice dessas frases *cantabile*, como pode ser observado no Ex.33 e no Ex.34. Para cada um destes grupos de notas, destacam-se acima destas, como as notas mais agudas de toda a obra, as notas Si<sub>3</sub> (c.43) e o Mi<sub>4</sub> (c.58). Em função disto, sugere-se que esta reiteração na sétima e nas notas mais agudas da *Seção B*, sejam enfatizadas tanto em relação à sua dinâmica quanto a um ligeiro aumento de sua duração.

Ex.33 shows a musical score for the bass (Cb.) and piano (Pno.) parts. The bass line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and a glissando. Annotations include "ênfase na nota mais aguda" with an arrow pointing to a note, and "insistência na sétima do acorde" with a dashed box around a chord. The piano accompaniment is in bass clef and provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Ex.33 – Pontos de ápice na melodia do contrabaixo em *Dança Nordestina*: ênfase na sétima e na nota mais aguda desse trecho.

Ex.34 shows a musical score for the bass (Cb.) and piano (Pno.) parts. The bass line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and a glissando. Annotations include "insistência na sétima do acorde" with a dashed box around a chord, and "nota mais aguda para o contrabaixo em *Dança Nordestina*" with an arrow pointing to a note. The piano accompaniment is in bass clef and provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Ex.34 – Pontos de ápice na melodia do contrabaixo em *Dança Nordestina*: ênfase na sétima e na nota mais aguda.

## 5- CONCLUSÃO

Embora não pertença ao círculo de compositores brasileiros que se destacaram como líderes do estilo nacionalista, o violinista, maestro e compositor Santino Parpinelli demonstrou, no conjunto de sua obra e como instrumentista, uma preocupação em expressar os valores da cultura musical popular e folclórica do Brasil. Como fundador do quarteto de cordas *Quarteto Brasileiro da UFRJ*, e seu integrante por 37 anos, difundiu esta música em todo o país e também no exterior.

Esta valorização da cultura nacional aparece também nos títulos de suas obras, a maioria dedicada às cordas orquestrais. Tendo composto relativamente poucas obras, é surpreendente que Parpinelli tenha reservado seis delas ao contrabaixo, o que pode ser explicado pela sua convivência com pelo menos três contrabaixistas, seu pai, Pedro Mião e, principalmente, Sandrino Santoro, seu colega na UFRJ e ao qual dedicou este conjunto de obras, ímpar na literatura musical brasileira.

Neste conjunto de obras, observa-se uma clara admiração de Parpinelli pela cultura nordestina, pois quatro dos seis títulos contam referências a esta região brasileira ou seus gêneros: *Jongo*, *Canção do Agreste e Dança*, *Temas Nordestinos* e *Dança Nordestina*. Observa-se também nesse conjunto de obras, a constância de quatro fatores fundamentais do ponto de vista da performance musical segundo BORÉM (2000a, p. 96): (1) exequibilidade de todos os parâmetros musicais – alturas, dinâmicas, articulações e timbres; (2) um nível razoável de conforto na sua realização; (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra; e (4) interesse do ponto de vista do público.

O grande exemplo disso é *Dança Nordestina*. Das obras para contrabaixo de Parpinelli, ela tornou-se a mais divulgada, como atesta as diversas transcrições e gravações que recebeu. A colaboração compositor-intérprete que se estabeleceu entre Santino Parpinelli e Sandrino Santoro permitiu ao primeiro desenvolver a sua escrita idiomática para o contrabaixo e, principalmente, contribuir para as práticas de performance do instrumento. Essa colaboração mostra também a flexibilidade com que Parpinelli aceitou as sugestões de Santoro, tanto na realização do original quanto dos arranjos.

Apesar do tradicionalismo de Parpinelli, revelado na forma ABA, na quadratura do fraseado, e nas progressões harmônicas óbvias, *Dança Nordestina* apresenta uma

estrutura baseada numa rica combinação de motivos. A análise motívica mostra que Parpinelli se inspirou principalmente no gênero baião, recorrendo desde a célebre canção *Baião* de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira de 1946, com sua típica harmonia modal e sua rítmica distinta, até a emulação de seus instrumentos característicos (a sanfona, a zabumba e o triângulo) como materiais temáticos. A análise motívica mostra ainda a utilização de elementos de outros gêneros nordestinos como a insistência do repente e o lamento da cantoria.

O estudo fundamentado da forma, motivos e referenciais folclóricos e populares de *Dança Nordestina* deu subsídios para o processo de escolha de articulações e de arcadas em decisões interpretativas que visam a melhor expressão de seu conteúdo musical.

Espera-se que as alternativas aqui apresentadas possam servir de modelos para estudos posteriores e como estímulo para a pesquisa à interpretação bem fundamentada da música.

Finalmente, espera-se também que este estudo seja apenas o primeiro no sentido de conhecer melhor o conjunto de obras que Santino Parpinelli dedicou ao contrabaixo.

## 6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, Cravo (2005). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_C&nome=Bai%E3o](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Bai%E3o)>. Acesso em: 6 mar. 2005.
- ALIMONDA, Heitor et al. (1946). *Manifestos Brasileiros II: Grupo Música Viva: Manifesto 1946*. [s. l.], 1º nov. 1946. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html>>. Acesso em: 7 fev. 2005.
- ATELIER de Lutheria Paulo Gomes (2005). Disponível em: <<http://www.paulogomes.com.br/sandrinosantoro.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2005.
- BORÉM, Fausto (2000a). Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 2, p. 89-103.
- \_\_\_\_\_ (2000b). O Projeto “Pérolas” e “Pepinos” e a ampliação do repertório idiomático brasileiro para o contrabaixo: transcrições e obras resultantes da colaboração compositor-contrabaixista. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAIXISTAS (EINCO), 5., 2000, Goiânia. *Anais... Goiânia*, 2002. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/confracult/anais/afausto.html>>. Acesso em: 4 ago 2003.
- BOSÍSIO, Paulo (1996). *Paulina d’Ambrosio e a modernidade violinística no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – UNIRIO, Rio de Janeiro. 82 p.
- CAMACHO, Vania Claudia da Gama (2004). *As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina*. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 9, p. 66-78.
- CANÇADO, Tânia Maria Lopes (2000). O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 2, p. 5-14.
- CASCUDO, Luis da Câmara (1984). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia. 811 p.
- DISCOGRAPHY of Contrabass (2005). Disponível em: <[http://www.geocities.com/Tokyo/1471/bass\\_cd.html#S354](http://www.geocities.com/Tokyo/1471/bass_cd.html#S354)>. Acesso em: 16 fev. 2005.
- FEITOSA, Radegundis (2004a). *Exame de qualificação de mestrado de Paulo André de Souza Nascimento*. Belo Horizonte, 2004. Exame em forma de recital-palestra, com banca formada por Radegundis Feitosa e Fausto Borém, realizado em 18 de outubro de 2004, na Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, MG.
- \_\_\_\_\_. (2004b). *Ritmos Nordestinos*. Belo Horizonte, 2004. Anotações de palestra proferida no Projeto VivaMúsica, em 20 de outubro de 2004, na Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, MG.
- FRUNGILLO, Mário D. (2003). *Dicionário de percussão*. São Paulo: UNESP; IMESP.

GIFFONI, Adriano (1997). *Música brasileira para contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros*. São Paulo: Irmãos Vitale.

GLOCKLER, Tobias (2000). Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz e contrabaixo obligato e a reabilitação de uma prática de performance “de afinação equivocada”. Tradução de Fausto Borém e Larissa Cerqueira. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 1, p. 25-39.

IKEDA, Alberto T., curad. (1997). *Brasil: sons e instrumentos populares*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú.

LAGE, Guilherme; BORÉM, Fausto; MORAES, L. C.; BENDA, R. N (2002). Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 5-6, p. 32-58.

MARCONDES, Marcos Antônio, ed. (1997). *Enciclopédia da Música Brasileira Popular Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art. 887 p.

NIRENBERG, Jaques (2003). *Informações sobre Parpinelli* [mensagem pessoal]. [Rio de Janeiro]. Correspondência via Internet de Jaques Nirenberg a Paulo André de Souza Nascimento. From <jniren@hotmail.com> to <nascimentodobaixo@interconnect.com.br> Quinta-feira, 7 de abril, 2003.

PARASKEVAÍDIS, Graciela (2004). *Quatro Manifestos Brasileiros*. Tradução de Chico Mello. Montevideo. Disponível em: <www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/intro-po.html>. Acesso em: 7 fev. 2005.

PARPINELLI, Santino (s.d.). *Canção do Agreste e Dança*. Rio de Janeiro: Manuscrito do autor. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (s.d.). *Seresta*. Rio de Janeiro: Manuscrito do autor. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (s.d.). *Temas Nordestinos*. Rio de Janeiro: Manuscrito do autor. (Partitura).

\_\_\_\_\_ [1949]. *Comentários sobre a pedagogia do violino*. Rio de Janeiro. 44 p. Tese de concurso para provimento da cadeira de violino, de Livre-Docente, da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

\_\_\_\_\_ (1979). *Dança Nordestina*. Rio de Janeiro: Manuscrito do autor. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (1983). *Dança Nordestina*. Sandrino Santoro, contrabaixo; Nilson Matta, contrabaixo; e Luis Alves, contrabaixo. Rio de Janeiro. (Fita cassete).

\_\_\_\_\_ (1984). Dança Nordestina. In: FUTUROS mestres em música. Eugen Ranevsky, violoncelo; Diva Lyra, piano. Rio de Janeiro: Curso de Mestrado em Música/UFRJ. (LP: UFRJ – POLYGRAM).

\_\_\_\_\_ (1985). *Jongo*. Rio de Janeiro: Manuscrito do autor. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (1985). *Modinha*. Rio de Janeiro: Manuscrito do autor. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (1993). Dança Nordestina. In: ROMANZA. Milton Masciadri, contrabaixo; Edward Eikner, piano. Athens, Geórgia: DMR Recordings. (CD de música).

\_\_\_\_\_ (1995). Dança Nordestina. In: MASCIADRI, Milton, SENSALE, Angiolina, eds. *Antologia di musica contemporânea*. Italy: Edizione Musicali Sinfônica. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (2001). Dança Nordestina. In: RETRATOS em vários compassos. Campinas. (CD de música).

\_\_\_\_\_ (2002). Dança Nordestina. Fausto Borém, contrabaixo; Miltinho Ramos, contrabaixo. In: SAMBA, choro e outras bossas. Brasília: 24º Curso Internacional de Verão. (CD de música).

\_\_\_\_\_ (2003). *Brazilian northeastern dance, for two double-basses*. Fausto Borém, arranjo. Los Angeles: Ludwin Music. (Partitura).

\_\_\_\_\_ (2004). *Dança Nordestina*. Paulo Nascimento, contrabaixo; Daniel Bredel, contrabaixo. Belo Horizonte. Recital de Mestrado de Paulo Nascimento, Escola de Música, UFMG. (CD de música).

PROCESSO Seletivo 2005 (2005): Programas: Música. Disponível em: <http://www.comperve.ufrn.br/ps2005/programas/musica.htm>. Acesso em: 21 fev. 2005.

QUARTETO Brasileiro da UFRJ (2003). Disponível em <http://www.trip.com.br/quarteto/historia.htm>. Acesso em: 4 ago 2003.

RAY, Sônia (1996). *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo*. São Paulo: Annablume ; Fapesp.

\_\_\_\_\_ (1998). *Brazilian classical music for the double bass: an overview of the instrument, the major popular music influences within its repertoire and a thematic catalogue*. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Iowa, Georgia, United States. 144 p.

RODRIGUES, Ricardo Pereira (2003). *Canção e Dansa para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição*. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte. 109 p.

SANTORO, Sandrino (2004). Entrevista concedida a Paulo André de Souza Nascimento, manuscrita, em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro, a 15 de novembro de 2004. (Ver Anexo 1 desta dissertação).

SIQUEIRA, José (1981), citado por CAMACHO, Vania Claudia da Gama (2004). As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi*: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 9, p. 66-78.



## 7- ANEXOS

### 7.1- ANEXO 1: ENTREVISTA COM O PROF. SANDRINO SANTORO

Esta entrevista foi realizada com o Prof. Sandrino Santoro no dia 15 de novembro de 2004, em sua residência no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro, RJ. No final desta entrevista há uma pergunta feita ao violoncelista Ricardo Santoro, filho de Sandrino Santoro, sobre a existência de uma versão para quarteto de cordas de *Dança Nordestina*.

**PAULO NASCIMENTO: Professor Sandrino, relate sobre seus professores de contrabaixo e instituições onde o senhor estudou.**

**SANDRINO SANTORO:** O meu primeiro professor, que não chegou a ser um professor, mas me mostrou apenas os primeiros passos (por exemplo, a localização das notas no instrumento) era *liutaio* e se chamava Enrico Zottolo. Ele tocava um pouco de violino, violoncelo e contrabaixo. Foi o primeiro em matéria de música. O meu primeiro contrabaixo foi ele quem fez. Como o Zottolo percebeu o meu interesse cada vez maior pelo contrabaixo, e consciente das suas limitações enquanto instrumentista, indicou-me o Prof. Antônio Leopardi que lecionava na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil [ex-Imperial Conservatório, ex-Instituto Nacional de Música e atual Escola de Música da UFRJ]. Tinha 19 anos [1957] quando ingressei no curso de Teoria e Solfejo da Escola Nacional de Música, na classe da professora Judite Cocarelli, e no curso de contrabaixo, na classe do Prof. Leopardi, o qual, após um ano e meio à minha entrada no curso, veio a falecer. Esse professor se afeiçoou tanto à minha pessoa que ia à minha casa aos finais de semana, principalmente aos domingos, dar-me aula de contrabaixo.

Após a morte de Leopardi, o russo Vassil Yeremey se tornou o novo professor de contrabaixo da Escola Nacional de Música. Era engenheiro agrônomo e também um excelente professor de contrabaixo. Pertencia à escola Dragonetti. Estudei durante três anos com o Vassil. Como não o pagavam, ele foi construir contrabaixos usando material de construção velho, como portas velhas para fazer o tampo, por exemplo. Depois ele acabou voltando para a Rússia e eu fiquei impedido de concluir o curso. Para continuar meus estudos de contrabaixo fui ter aulas particulares com o Agostino Paglia, que era 1º contrabaixista da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Durante um longo período, a Escola de Música ficou sem professor de contrabaixo até

que foi convidado para assumir a cadeira o Antônio Pedro Mião. Este tinha deixado de exercer a função de contrabaixista há mais de trinta anos (possuía uma escola de música em Madureira e se dedicava à administração desta) mas era o único contrabaixista vivo com diploma da Escola. É provável que o Mião tenha se formado com o Alfredo de Aquino Monteiro no Instituto Nacional de Música.<sup>11</sup>

Pude, então, concluir o Curso Técnico em Contrabaixo, que tinha duração de seis anos, na Escola Nacional de Música. Antigamente, o curso técnico era mais sofisticado que o de hoje, em que o bacharelado (3º grau) apresenta duração de apenas 4 anos. O Mião achava que eu deveria ser o professor de contrabaixo da Escola, e me dizia isso com a maior franqueza. Pouco depois que concluí o curso, o Mião veio a falecer, ficando a Escola acéfala da cadeira de contrabaixo.

Nessa época, foi criado o curso de Bacharelado em Instrumento na Escola de Música de Niterói, que pertence à Universidade Federal Fluminense. Lá fui ter aulas com Nídia Soledad, responsável pelas classes de violoncelo e contrabaixo.

Durante todo o período da minha vida estudantil como contrabaixista, eu aproveitava as vindas do grupo italiano *I Musicisti* ao Brasil para ter aulas com o professor de contrabaixo Lucio Bucarella, professor do Conservatório Santa Cecília e integrante daquele renomado grupo. Bucarella foi o meu primeiro guru quando o mesmo tocava pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio o concerto de Valentino Bucchi, para contrabaixo e orquestra de cordas.

Em 1961, prestei o meu primeiro concurso, quando fui aprovado para entrar na Orquestra Sinfônica Nacional, que pertencia à Rádio MEC. Esse foi o primeiro emprego, recebendo salário. Em 1963, entrei para a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e em 1966 tornei-me o 1º contrabaixista dessa orquestra, onde fiquei até 1991. Também fiz parte da Orquestra de Câmara da Rádio MEC e da Orquestra de Câmara Brasileira. Paralelamente a essas atividades em orquestras, ministrava aulas de contrabaixo na Escola de Música da UFRJ, mas sem contrato e sem remuneração,

---

<sup>11</sup> Alfredo de Aquino Monteiro e Antônio Leopardi foram alunos do italiano Ricardo Roveda que lecionou no Instituto Nacional de Música até 1932. (ARZOLLA, Antônio Roberto Rocca Dal Pozzo. Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernest Mahler. 1996. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – UNIRIO, Rio de Janeiro. 120 p.) Em seu livro sobre o contrabaixo, o grande contrabaixista e didata italiano Isaia Biilè menciona tanto Roveda quanto Leopardi entre os mais destacados da história do instrumento. (BILLÈ, Isaia *Gli Strumenti Ad Arco e i Loro Cultori*. Roma: Ausonia, 1928. p. 111, 115)

apenas fazendo favor a um amigo, o violoncelista Eugen Ranevsky, professor de violoncelo dessa instituição e responsável também pela turma de contrabaixo, já que a Escola continuava sem professor oficial de contrabaixo. Nessa época, era comum as escolas de música aproveitarem o professor de violino para dar aula de viola, o professor de violoncelo para dar aula de contrabaixo, o professor de oboé para dar aula de fagote, o professor de trombone para dar aula de tuba. Em 3 de janeiro de 1975, fui convidado pelo Chefe do Departamento de Instrumentos de Arco e de Cordas Dedilhadas da Escola de Música da UFRJ, Santino Parpinelli, a ser professor de contrabaixo dessa instituição.

**PAULO NASCIMENTO: Como o senhor conheceu o Prof. Parpinelli?**

**SANDRINO SANTORO:** Quando eu dava aulas de contrabaixo na Escola de Música para ajudar o Ranevsky, foi que conheci o Santino. Mas a nossa amizade só começou quando eu fui convidado pelo *Quarteto Brasileiro da UFRJ*, do qual o Santino era o líder, para tocar a *Truta*, de Schubert. A partir de então começou seu interesse pelo meu trabalho, que foi unanimidade do Quarteto. Daí surgiu todo um envolvimento artístico.

**PAULO NASCIMENTO: Quais eram os professores de contrabaixo ou contrabaixistas que trabalhavam com Parpinelli antes de o senhor o conhecer?**

**SANDRINO SANTORO:** Talvez o Vassil Yeremej.

**PAULO NASCIMENTO: O Prof. Jaques Niremberg, amigo de Parpinelli por mais de 30 anos, disse que o pai de Parpinelli, Domingos Parpinelli, era contrabaxista. O senhor sabe algo a respeito disso?**

**SANDRINO SANTORO:** Não, mas tenho certeza que as peças que ele escreveu para mim foram pensadas também no pai dele. Como foi o caso do Radamés Gnattalli que escreveu a "*Canção e Dança*" para contrabaixo e piano e dedicou a "*Canção*" a seu pai, que era fagotista, e a "*Dança*" ao Leopardi.

**PAULO NASCIMENTO: O senhor e o Parpinelli tocaram juntos em alguma orquestra? Fizeram música de câmara?**

**SANDRINO SANTORO:** Tocamos juntos na Orquestra da Escola de Música [da UFRJ] e fizemos música de câmara também.

**PAULO NASCIMENTO: Por que Parpinelli se interessou em escrever obras para o contrabaixo solista? A primeira foi escrita para o senhor? Quando?**

**SANDRINO SANTORO:** Quando o Santino era Chefe de Departamento [de Instrumentos de Arco e de Cordas Dedilhadas da Escola de Música da UFRJ], ele gostava de entrar na minha sala e ouvir o som do contrabaixo, possivelmente lembrando do pai. A primeira obra que ele escreveu para mim foi *Dança Nordestina*, em 1979.

**PAULO NASCIMENTO: Quem fez a estréia de cada obra? O compositor estava presente?**

**SANDRINO SANTORO:** Eu fiz a estréia de *Dança Nordestina* e o Parpinelli estava presente. Foi na Escola de Música da UFRJ.

**PAULO NASCIMENTO: O senhor gravou alguma composição de Parpinelli? Alguém mais?**

**SANDRINO SANTORO:** *Dança Nordestina* foi tão bem aceita que propuseram uma gravação na TV Educativa, em que eu e mais os contrabaxistas Luís Alves e Nilson Mata, meus alunos na época, fizemos uma bossa [arranjo] a três com *Dança Nordestina*.

**PAULO NASCIMENTO: Qual o processo composicional usado por Parpinelli para compor? Partia sempre do folclore?**

**SANDRINO SANTORO:** Sim, do folclore nordestino. Sempre. Ele era muito brasileiro.

**PAULO NASCIMENTO: O senhor ajudou a compor as obras que ele escreveu para o contrabaixo? De que forma? Mostrou o instrumento antes de ele compor? Experimentava as idéias fragmentadas ou só quando as obras estavam prontas?**

**SANDRINO SANTORO:** Não o ajudei a compor as obras. O Parpinelli presenciou várias das minhas aulas, então ficava fácil depois para ele compor. O Marlos Nobre escreveu a cadência do *Desafio*, sua obra para contrabaixo, dessa forma, estando presente às minhas aulas. Se todo compositor tivesse contato com contrabaixistas ou um outro instrumentista antes de compor, suas composições não teriam problemas técnicos.

**PAULO NASCIMENTO:** O senhor dava a ele alguma opinião sobre a eficiência da escrita, se algo deveria ser mudado?

**SANDRINO SANTORO:** Pouco, quase nada. Ele era muito convincente nas suas propostas musicais. Era um grande violinista também.

**PAULO NASCIMENTO:** Quais das obras de Parpinelli o senhor já tocou em público? E quais estudou?

**SANDRINO SANTORO:** Já toquei em público *Dança Nordestina*, *Canção do Agreste e Dança* e o *Jongo*. Já estudei todas as obras para contrabaixo de Parpinelli.

**PAULO NASCIMENTO:** Em várias das obras para contrabaixo Parpinelli utiliza elementos musicais do Nordeste brasileiro. Sabe sobre este interesse dele?

**SANDRINO SANTORO:** Usa na *Dança Nordestina*, na *Canção do Agreste e Dança* e em *Temas Nordestinos*.

**PAULO NASCIMENTO:** Fale especificamente sobre *Dança Nordestina*. Houve uma interação compositor-intérprete nessa obra? Em que nível?

**SANDRINO SANTORO:** Houve. Na forma de execução. Ele me deixava muito à vontade para interpretar suas obras. Um exemplo é o trio-bossa de *Dança Nordestina*.

**PAULO NASCIMENTO:** Parpinelli compunha visando alguma intenção didática?

**SANDRINO SANTORO:** Acredito que sim. Como havia poucas obras brasileiras escritas para o contrabaixo, eu pedia ao Santino que ele compusesse para o contrabaixo. Gostaria de ressaltar que, quando eu era professor da Escola de Música da UFRJ, eu sugeri aos alunos da classe de composição que escrevessem obras para os instrumentos, principalmente os negligenciados. Composições brasileiras.

**PAULO NASCIMENTO:** O senhor conhece as composições de Parpinelli para violino, que era o instrumento que ele tocava?

**SANDRINO SANTORO:** Não.

**PAULO NASCIMENTO:** A Valéria Guimarães [professora de contrabaixo da Escola de Música da UFRJ] falou sobre uma versão facilitada de *Dança Nordestina*. E o Rafael dos Santos gravou uma versão para orquestra de cordas. Há quantas versões de *Dança Nordestina*?

**SANDRINO SANTORO:** A versão inicial, para contrabaixo e piano, foi a facilitada. Como *Dança Nordestina* se tornou agradável para o ouvinte, cada contrabaixista acrescentou alguma idéia. Sei que o Makoto Ueda, contrabaixista japonês, gravou em CD músicas brasileiras e *Dança Nordestina* consta nesse trabalho. Não conheço a versão para orquestra de cordas.

**PAULO NASCIMENTO:** Do compasso 17 ao 21 de *Dança Nordestina* ocorre o trecho mais grave da obra. Esse trecho leva a crer que Parpinelli quis explorar as cordas mais graves do contrabaixo. O senhor sugeriu a escrita do trecho citado, ou outros trechos graves, uma 8ª acima?

**SANDRINO SANTORO:** Não.

**PAULO NASCIMENTO:** Algumas das indicações de arcadas de Parpinelli nos manuscritos são inconsistentes. Como o senhor aborda essa questão? Toca o que está escrito ou faz mudanças?

**SANDRINO SANTORO:** Eu estou de acordo com todas as indicações que Parpinelli colocou. Não acho que elas sejam inconsistentes.

**PAULO NASCIMENTO:** No duo *Temas Nordestinos*, a textura de dois contrabaixos com arco no registro grave torna sua compreensão difícil. Experimentei fazer o segundo contrabaixo em *pizzicato* e parece funcionar muito melhor. O senhor tocou as obras de Parpinelli como estão nas partituras ou fez alguma mudança de arco para *pizzicato*, ou mudança no uso de harmônicos, oitavas diferentes, articulações diferentes, dinâmicas diferentes?

**SANDRINO SANTORO:** Fiz algumas mudanças com os alunos. Quando ambas as partes são muito graves, como no caso de *Temas Nordestinos*, pode-se usar o recurso do *pizzicato* ou oitava acima para uma das partes. Mudanças de harmônicos também podem ser feitas. A obra não perde em nada e nem é deturpada.

**PAULO NASCIMENTO:** Ricardo Santoro, o que você sabe sobre uma possível versão de *Dança Nordestina* para quarteto de cordas?

**RICARDO SANTORO:** Sim, conheço esta versão e, inclusive, já a toquei. Vou verificar se ainda tenho todas as partes dessa versão.

**7.2- ANEXO 2: MANUSCRITO AUTÓGRAFO DE *DANÇA NORDESTINA* PARA CONTRABAIXO E PIANO**











**7.3- ANEXO 3: CD COM AS VERSÕES DE *DANÇA NORDESTINA***

**FAIXA 1: *DANÇA NORDESTINA* PARA TRÊS CONTRABAIXOS. INTÉRPRETES: SANDRINO SANTORO, CONTRABAIXO COM ARCO; NILSON MATTA E LUIS ALVES, AMBOS TOCANDO EM *PIZZICATO*.**

**FAIXA 2: *DANÇA NORDESTINA* PARA VIOLONCELO E PIANO. INTÉRPRETES: EUGEN RANEVSKY, VIOLONCELO E DIVA LYRA, PIANO.**

**FAIXA 3: *DANÇA NORDESTINA* PARA CONTRABAIXO E PIANO. INTÉRPRETES: MILTON MASCÍADRI, CONTRABAIXO E EDWARD EIKNER, PIANO.**

**FAIXA 4: *DANÇA NORDESTINA* PARA ORQUESTRA DE CORDAS. INTÉRPRETES: OFICINA DE CORDAS DE CAMPINAS.**

**FAIXA 5: *DANÇA NORDESTINA* PARA DOIS CONTRABAIXOS. INTÉRPRETES: PAULO NASCIMENTO, CONTRABAIXO COM ARCO E DANIEL BREDEL, *PIZZICATO*.**