

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
CURSO DE MÚSICA**

EDIEL AMANCIO SILVA DE CASTRO

**INICIAÇÃO DO ESTUDO EM CONTRABAIXO ACÚSTICO: Panorama dos métodos
Simandl, Nanny e Grigorova-Bojkova**

Manaus

2019

EDIEL AMANCIO SILVA DE CASTRO

**INICIAÇÃO DO ESTUDO EM CONTRABAIXO ACÚSTICO: Panorama dos métodos
Simandl, Nanny e Grigorova-Bojkova**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Música da Universidade do Estado do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Contrabaixo Acústico.

Orientadora: Profa. Ma. Miroslava Traykova Krastanova

Manaus

2019

EDIEL AMANCIO SILVA DE CASTRO

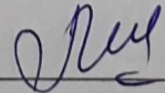
INICIAÇÃO DO ESTUDO EM CONTRABAIXO ACÚSTICO: Panorama dos métodos
Simandl, Nanny e Grigorova-Bojkova

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Música da Universidade do Estado do Amazonas como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Contrabaixo Acústico.

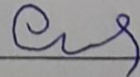
Manaus , 02 de dezembro de 2019

BANCA EXAMINADORA

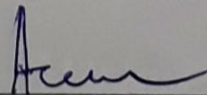
Profa. Ma. Miroslava Traykova Krastanova (Orientadora)
Universidade do Estado do Amazonas - UEA



Profa. Ma. Margarita Mihailova Chtereva
Universidade do Estado do Amazonas - UEA



Prof. Me. Assen Tzvetanov Anguelov
Universidade do Estado do Amazonas - UEA



Dedico este trabalho aos meus pais, Sebastião Castro e Salma Souza.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus.

A minha família.

A minha amada Nara.

A minha professora e orientadora Miroslava.

E fica aqui meu agradecimento a todas as pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, para a concretização deste trabalho.

"Que toda dor vire arte." (Autor desconhecido)

RESUMO

O contrabaixo acústico é um instrumento musical que a séculos faz parte do corpo orquestral. Nesse contexto está inclusa a iniciação da prática do estudo desse instrumento, processo no qual é gerado toda a base da prática instrumental. Dessa forma, surge a importância de haver uma base conceitual com uma didática que ajude o progresso do estudo, de forma que maximize resultados positivos e minimize excessos. Com intuito de abordar esse processo, o presente trabalho, por meio de pesquisa bibliográfica, reuniu conteúdos que englobam a iniciação do estudo em contrabaixo acústico. Para esse fim, este trabalho apresenta considerações iniciais a respeito do contrabaixo acústico e faz um panorama de três métodos de estudo: Simandl, Nanny e Grigorova-Bojkova. Isso resultou em uma compilação de informações para melhor compreensão do contexto do contrabaixo acústico e identificação das abordagens realizadas pelos autores em seus métodos. Assim, este trabalho visa contribuir para produção de conhecimentos relacionados ao contrabaixo acústico e colaborar com informações voltadas à iniciação do estudo neste instrumento.

Palavras-chave: Contrabaixo acústico. Iniciação em contrabaixo acústico. Métodos.

ABSTRACT

The double bass is an instrument that for centuries is part of the orchestral. In this context is included the initiation of the study practice of this instrument, a process in which the whole basis of instrumental practice is generated. Thus, emerges the importance of having a conceptual basis with a didactic that helps the study progress, in order to maximize the positive results and minimize the excesses. In order to approach this process, this essay, through bibliographic research, gathered contents that encompass the apprenticeship on double bass. For this purpose, this paper presents recent considerations on double bass and provides an overview of three methods of study: Simandl, Nanny and Grigorova-Bojkova. It resulted in a compilation of information to better understand the context of double bass and identify the approaches taken by the authors in their methods. Thus, this work aims to contribute to the production of knowledge related to double bass and collaborate with information aimed at the initiation in this instrument.

Keywords: Double bass. Method for the double bass. Double bass study.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 — FAMÍLIAS DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS EM UMA ORQUESTRA SINFÔNICA	14
Figura 1 — Layout de uma orquestra sinfônica	15
Figura 2 — Domenico Dragonetti	18
Figura 3 — Giovanni Bottesini	19
Figura 4 — Cordas friccionadas	21
Figura 5 — Partes do contrabaixo acústico	22
Figura 6 — Arcos para contrabaixo acústico	24
Figura 7 — Partes do contrabaixo acústico	27
Figura 8 — Postura como segurar o contrabaixo acústico e os arcos - francês e alemão	27
Figura 9 — Exercício de corda solta	28
Figura 10 — Exemplificação da estrutura da meia posição em cada corda	28
Figura 11 — Escala de Fá maior e exercício	29
Figura 12 — Exemplificação de síncopa	29
Figura 13 — Escalas menores	30
Figura 14 — Exercícios intervalares	31
Figura 15 — Exemplificação de staccato simples e duplo	31
Figura 16 — Exemplificação de legato	32
Figura 17 — Exemplificação de appoggiato	32
Figura 18 — Exercício de arco - Variações em grupo de duas notas	32
Figura 19 — Exercício de arco - Variações em grupo de três notas	32
Figura 20 — Exemplificação do tremolo	33
Figura 21 — Exemplificação de pizzicato	33
Figura 22 — Exemplificação de col legno	33
Figura 23 — Exemplificação de ponticello	34
Figura 24 — Exemplo de ornamento	34
Figura 25 — Exemplo de trinado	34
Figura 26 — Trecho orquestral - Requiem de Mozart	35
Figura 27 — Exemplo de divisi	35
Figura 28 — Exemplo de recitativo - "A criação" de Haydn	36
Figura 29 — Notas no corpo do instrumento	37
Figura 30 — Postura	38
Figura 31 — Ilustração do arco francês	39
Figura 32 — Exemplificação da movimentação da mão esquerda	39
Figura 33 — Exercício de corda solta	40
	40

Figura 34 — Exercício de corda solta com ligadura de duas notas	40
Figura 35 — Trabalho de mão esquerda	41
Figura 36 — Exercício em Dó maior	41
Figura 37 — Exercício com dinâmica	41
Figura 38 — Escala de Fá maior e exercícios intervalares	42
Figura 39 — Exercício de détaché em Sí bemol maior	43
Figura 40 — Escala de Mí menor mais estudo	43
Figura 41 — Trabalho de arco com notas pontuadas	44
Figura 42 — Exercício de arco alternância entre legato e staccato	44
Figura 43 — Trecho do estudo padrão - Na segunda posição	45
Figura 44 — Trecho do estudo padrão - Na sexta posição	45
Figura 45 — Notação do contrabaixo	47
Figura 46 — Notas e posições no corpo do instrumento	48
Figura 47 — Apresentação da meia posição	49
Figura 48 — Cromatismo dentro da meia posição	49
Figura 49 — Estudo de meia posição em cada corda	49
Figura 50 — Estudo para entonação	50
Figura 51 — Escala de Fá maior	50
Figura 52 — Estudo em Fá maior	50
Figura 53 — Escala de Sí bemol maior	51
Figura 54 — Exercício de salto intervalar em terças	51
Figura 55 — Trecho de uma música de J. S. Bach	51
Figura 56 — Técnica do pizzicato	52
Figura 57 — Exemplificação de legato	52
Figura 58 — Escala de Dó maior e trabalho com colcheia	53
Figura 59 — Música folclórica búlgara	53
Figura 60 — Harmônicos	54
Figura 61 — Síncope	54
Figura 62 — Anacruse e variações	54
Figura 63 — Trabalho de corda dupla	55
Figura 64 — Dueto	55
Figura 65 — Vibrato	56
Figura 66 — Staccato	56
Figura 67 — Spiccato	57

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONTRABAIXO ACÚSTICO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2.1	REFLEXÃO HISTÓRICA	15
2.2	ASPECTOS ORGANOLÓGICOS	20
3	PANORAMA DOS MÉTODOS SIMANDL, NANNY E GRIGOROVA-BOJKOVA	25
3.1	FRANZ SIMANDL	25
3.1.1	Método Simandl – New method for the double bass – Book 1	26
3.1.1.1	Método Simandl - Parte I	28
3.1.1.2	Método Simandl - Parte II	30
3.1.1.3	Método Simandl - Parte III	31
3.1.1.4	Método Simandl - Parte IV	34
3.1.1.5	Método Simandl - Parte V	35
3.2	EDOUARD NANNY	36
3.2.1	Método Nanny – Méthode Complète pour la Contrebasse – 1re. Partie.	37
3.3	GRIGOROVA-BOJKOVA	46
3.3.1	Método Grigorova-Bojkova – Method for double bass	46
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
	REFERÊNCIAS	60

1 INTRODUÇÃO

A prática do estudo de um instrumento musical é um processo que exige dedicação e uma rotina diária para quem deseja alcançar um desempenho de nível profissional. Nessa rotina de estudos, o ideal é maximizar os resultados satisfatórios e minimizar as dificuldades, de forma objetiva, sem desfocar do que realmente é necessário para alcançar a competência estimada. Com este intuito surgiram os métodos de instrumentos musicais, literaturas que servem de auxílio na prática instrumental. Tais materiais são elaborados por pessoas que já percorreram esse longo caminho de estudo e neles são reunidas informações que os autores consideram pertinentes para o aprendizado instrumental, com a intenção de proporcionar ao estudante ferramentas que colaborem no progresso do aprendizado.

A iniciação do processo do estudo musical é um momento crucial para a aprendizagem, pois, é nela que são formadas as bases do conhecimento. A escolha de um método que melhor se adeque ao perfil do estudante é uma alternativa para atingir resultados mais satisfatórios, assim evitam-se possíveis estresses ou excessos que podem ocorrer nesse percurso de aprendizagem.

A partir desse mote, o presente trabalho tem como foco principal abordar a iniciação do estudo em contrabaixo acústico e desenvolver um panorama de três métodos, sendo eles: Simandl (1904), Nanny (1920) e Grigorova-Bojkova (2002). Não é proposta criar um conteúdo comparativo, o objetivo geral deste trabalho é identificar e expor, por meio do panorama, quais são as principais abordagens dessas literaturas.

Nesse contexto, para atingir o objetivo geral da pesquisa, os objetivos específicos são: contextualização do contrabaixo acústico, reflexão histórica, aspectos organológicos e, por fim, o panorama dos métodos Simandl, Nanny e Grigorova-Bojkova.

O presente estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica de caráter descritivo. Nesse sentido, os resultados serão apresentados de forma qualitativa, a partir da coleta de informações de fontes primárias e secundárias. Como fontes de pesquisa, foram utilizados livros, artigos e sites relacionados ao tema.

Sendo assim, espera-se reunir informações úteis que englobam o contexto da iniciação da prática do aprendizado instrumental em contrabaixo acústico, de forma que também, possa contribuir com a produção de conteúdo deste instrumento; e, por fim, proporcionar mais opções de ferramentas que ajudem o estudante de contrabaixo – e eventualmente demais interessados no tema – a encontrar novas possibilidades para destrinchar com mais celeridade o seu percurso de aprendizagem.

2 CONTRABAIXO ACÚSTICO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste capítulo serão apresentados os conhecimentos fundamentais para melhor compreensão e desenvolvimento deste trabalho, isto é: em que contexto o instrumento está inserido, reflexão histórica e os principais aspectos organológicos do contrabaixo acústico.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Antes de fazer uma abordagem direta ao contrabaixo acústico é necessário evidenciar que o mesmo, neste trabalho, será tratado do ponto de vista do instrumento em um contexto de uma orquestra sinfônica. Tendo isso em mente, serão feitas algumas considerações iniciais do que se trata uma orquestra sinfônica e de como o contrabaixo nela está inserido.

Orquestra sinfônica ou orquestra filarmônica – ambos os termos se referem ao mesmo tipo de grupo musical – fazem parte da tradição cultural da música ocidental. O termo orquestra, palavra derivada do grego¹, faz referência ao local do teatro que fica entre o palco e a plateia. Por sua vez a palavra sinfonia é a junção entre o prefixo *sum-* (união de) com o sufixo *-phone* (sons). Já a palavra filarmônica, também derivada do grego, uni os radicais *phil* (amor a) e harmonia. Portanto, no que diz respeito à nomenclatura, sinfônica e filarmônica, no contexto musical de uma orquestra, possuem a mesma finalidade.

"A orquestra que conhecemos nos dias de hoje, com efeito é o resultado de uma longa evolução. Oriunda de uma antiga palavra grega (Orkhetra) que significa *lugar para dançar* pois já na Grécia os espetáculos eram encenados em teatros ao ar livre, chamados anfiteatros, onde tocavam as orquestras (nome dado ao espaço que se situava em frente à área principal de representação pois era esse o local onde se situavam os instrumentos). Só com as primeiras óperas no início do séc. XVII em Itália a mesma palavra, orquestra (em italiano Orchestra) foi usada para descrever o espaço entre o palco e a audiência ocupado pelos instrumentos, ainda hoje se utiliza o termo fosso de orquestra. Após algum tempo a orquestra passou a designar o próprio grupo de músicos e finalmente, o conjunto de instrumentos que eles tocam." (ROLO, 2007).

Feita as considerações etimológica e partindo para o âmbito musical, uma orquestra sinfônica é formada por grupos de instrumentos musicais, que são organizados de acordo com os seus princípios sonoros. Estes grupos, convencionalmente, são chamados de famílias ou naipes – para este trabalho será usado o termo família. As famílias são organizadas pelos seguintes nomes: cordas, madeiras, metais e percussão.

¹ Disponível <https://teatroccitane.com.br/o-que-e-uma-orquestra-sinfonica/>, acessado em vinte e um de Novembro de 2019.

"Orquestra é um conjunto musical tipicamente ocidental, cuja formação participam instrumentos de cordas, sopro e percussão, organizados em naipes – subgrupos compostos por instrumentos iguais ou da mesma família. O objetivo da instrumentação é a fusão dos elementos acústicos e dos timbres, o que resulta em gigantesco instrumento homogêneo. Sob a direção de um maestro, a orquestra executa sinfonias e outras obras instrumentais, além do acompanhamento de óperas, obras corais, etc. Em acepção mais ampla, o termo orquestra designa conjuntos de instrumentistas, inclusive de culturas não ocidentais." ²

A família das madeiras é formada por instrumentos aerofones, ou seja, o som é produzido por meio da vibração do ar (GRILLO; BAPTISTA; BRANDÃO, 2015), daí o termo comumente usado para aerofones ser instrumentos de sopro. Em uma orquestra sinfônica os instrumentos de sopro da família das madeiras são: flauta, flautim, oboé, corne inglês, clarinetes, requinta, clarone, fagotes e contrafagotes. A família das madeiras é subdividida da seguinte forma: Instrumentos de palheta simples – Clarinete, requinta e clarone (algumas orquestras sinfônicas também podem utilizar saxofone, que se enquadra nos instrumentos de palheta simples, de acordo com a necessidade do repertório), instrumentos de palheta dupla – Oboé, corne inglês, fagote e contrafagote, e também instrumentos por aresta – Flauta e flautim.

A família dos metais é formada por instrumentos cuja característica também é a produção sonora por meio do sopro do instrumentista, porém são aerofones de bocal. Nestes instrumentos o som é produzido através da pressão dos lábios em um bocal sem o uso de palhetas como os aerofones madeiras (GRILLO; BAPTISTA, 2014). Os instrumentos de metais, mais usuais, que estão presentes em uma orquestra sinfônica são: trompa, trompete, trombone, trombone baixo e tuba. Existem outros que podem ser incluídos, porém será de acordo com a necessidade do repertório.

A família da percussão, por sua vez, é um conjunto de instrumentos com maior diversidade dentro de uma orquestra sinfônica. As características primárias que unem esses instrumentos nessa família podem ser classificadas em idiofones, cujo som provém da sua própria vibração, e membranofones, cuja produção sonora primária é por meio de uma membrana (ARAÚJO, 2012). Entre essas características, existem especificações de acordo com o tipo do instrumento. Os mais presentes em uma orquestra sinfônica da categoria dos membranofones são: tímpanos, bumbo sinfônico, caixa. Já os idiofones mais comuns de estarem presentes em uma orquestra são: xilofone, pratos, glockenspiel, triângulo. Muitos outros com características membranofones ou idiofones podem ser incluídos, porém depende das peculiaridades exigidas pelo repertório.

As cordas é a família com maior extensão de espaço no corpo de uma

² Disponível

https://concertino1.websiteseuro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1147, acessado em vinte e um de Novembro de 2019.

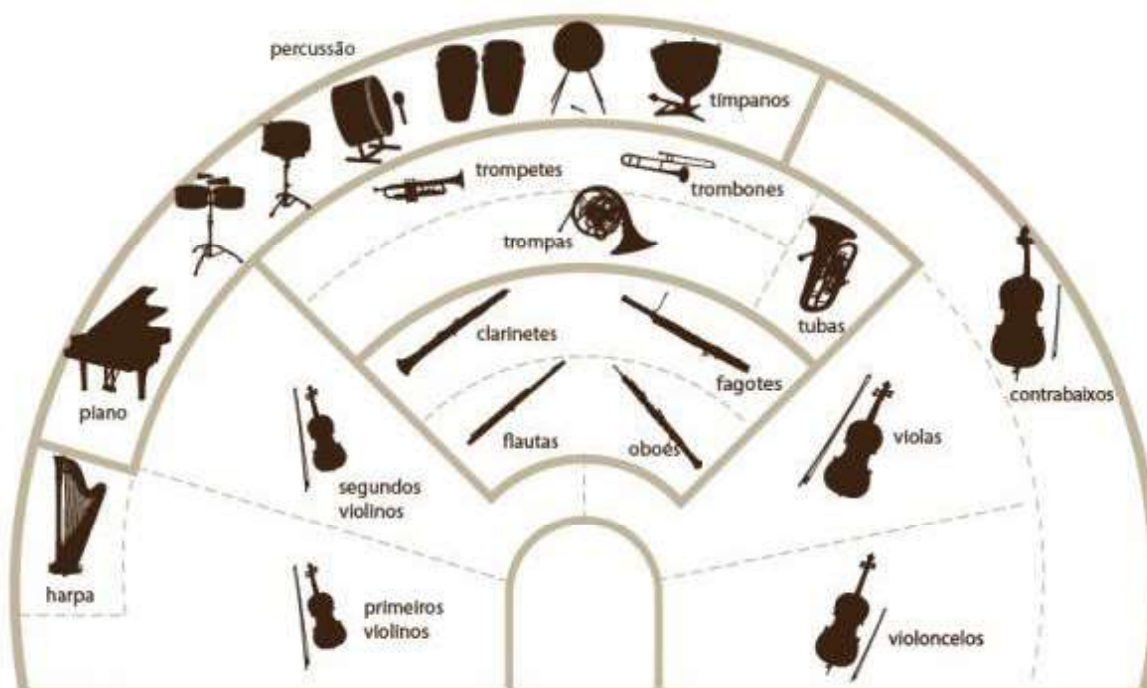
orquestra. São instrumentos cordofones, ou seja, o som é produzido principalmente pela vibração de uma ou mais cordas tensionadas (ARAÚJO, 2012), com o auxílio de um arco ou dedilhada. Dos instrumentos fazem uso de arco são: os violinos, que são organizados em primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e por fim o contrabaixo acústico (GRILLO; BAPTISTA, 2012). Apesar do uso do arco ser uma característica bem presente no trabalho com estes instrumentos, é também comum serem tocados com os dedos, o nome dessa técnica é *pizzicato*. Outros dois instrumentos que fazem parte da família das cordas em uma orquestra são a harpa e o piano, toda via estes instrumentos estão na categoria de cordofones não friccionados.

Tabela 1 - FAMÍLIAS DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS EM UMA ORQUESTRA SINFÔNICA

Cordas	Metais	Madeiras	Percussão
Violino		Fagote	Tímpano
Viola	Trompa	Contrafagote	Bumbo sinfônico
Violoncelo	Trompete	Oboé	Caixa
Contrabaixo	Trombone	Corne Inglês	Xilofone
Harpa	Trombone baixo	Clarinete	Glockenspiel
Piano	Tuba	Clarone	Pratos
		Flauta	Triângulo
		Flautim	

Fonte: Rolo (2007)

Figura 1 - Layout de uma orquestra sinfônica



Fonte: Disponível em <https://teatrolocitane.com.br/o-que-e-uma-orquestra-sinfonica/>, acessado em 21 de novembro de 2019.

Estas são as famílias, ou naipes, dos instrumentos musicais que fazem parte da composição estrutural de uma orquestra sinfônica. É dentro deste contexto musical que o instrumento contrabaixo acústico será abordado neste trabalho.

2.1 REFLEXÃO HISTÓRICA

A história do contrabaixo acústico ainda não é considerado um assunto exaurido, o processo de reconstrução histórica deste instrumento está em andamento, é relativamente recente e as linhas de pesquisa possuem abordagens distintas (ALMEIDA, 2015). Foram necessário séculos de mudanças³ e ajustes até esse instrumento se caracterizar da forma como ele é abordado neste trabalho e, em comparação a outros instrumentos, são raros os documentos de registro desta trajetória. De acordo com Cornélio (2013) diferentes formas de contrabaixos são utilizadas simultaneamente no tempo e no espaço geográfico. Ainda hoje, é notável a variedade de formas que o instrumento possui.

Não é objetivo deste trabalho se aprofundar no quesito genealógico do contrabaixo acústico, pois, trata-se de um assunto extenso que, por si só, já gerou

³ Disponível <http://earlybass.com/articles-bibliographies/history-of-the-double-bass/>, acessado em 21 de Novembro de 2019.

diversos debates e literaturas. Entre os nomes que estão em destaque nas linhas de pesquisa da história desse instrumento são: Alfred Planyavsky e Paul Brun.

"Para BRUN (1989), o desenvolvimento histórico do contrabaixo está ligado a duas facetas da história da música, a saber, a evolução na configuração da família do violino e a evolução da orquestra. O autor sustenta que as notáveis diferenças do contrabaixo em relação ao resto da família do violino – ao ponto de o instrumento ser classificado como um híbrido (gamba e violino) – provêm de adaptações causadas por demandas musicais e técnicas durante sua história. De toda forma, apesar desse hibridismo, para o autor, o modelo do contrabaixo e seu ponto de partida teria sido a família do violino.

Já PLANYAVSKY (1984) busca um instrumento com tessitura semelhante à do contrabaixo para traçar a origem deste, caracterizando-se, assim, os seus antecessores através da correspondência de afinações e registros dos antigos instrumentos de cordas. Isso possibilita entender quando, na história da música ocidental, surgiu a ideia de se construir um instrumento de cordas que desse conta de abranger um registro tão grave. Esse processo é visto, então, dentro da evolução da tessitura geral dos instrumentos e sua respectiva influência estética na música ocidental. Nesse sentido, um instrumento com registro grave (contra) é encontrado primeiramente entre as violas". (CORNÉLIO, 2013)

Para Greenberg (2003) tentar abordar esse tema em volume único findaria em ser uma abordagem considerada superficial, tendo em vista a extensão desse assunto. O mesmo autor complementa que os historiadores atuais do contrabaixo concordam que uma visão mais coerente e completa pode ser obtida por meio de estudos independentes coordenados da prática musical em países individuais, assim existe a possibilidade de um melhor mapeamento da genealogia deste instrumento, levando em consideração o seu contexto de origem. Essa abordagem foi adotada em sessão do 17º Congresso Internacional da Sociedade Internacional de Musicologia, realizada em Leuven, Bélgica, em agosto de 2002 (GREENBERG, 2003).

Para este trabalho o critério que norteou foram destacar os principais relatos relacionado ao instrumento e os nomes que deram grandes contribuições na história do contrabaixo acústico.

"Os primeiros relatos documentados de instrumentos de corda com o tamanho de um ser humano remontam do século XVI (PLANYAVSKY, 1998), na maior sorte das afinações (MCCARTHY, 2009). De origem convoluta, e por vezes não linear, a história do contrabaixo gerou debates acerca da sua origem e terminologia entre os estudiosos e especialistas (Bonta, 1978)". (ALMEIDA, 2017)

De acordo com Lago (2010) a evolução do contrabaixo inicia-se de um modo geral com os construtores (*luthiers*), Gasparo de Salò e a família Amati, na Itália por volta de 1560. O termo *luthier* tem origem francesa, que no primeiro momento tratava-se especificamente do construtor de alaúde, porém, com o decorrer do tempo o termo findou por abranger construtores de instrumentos de forma geral (

SANTOS, 2017).

Um dos processos de grande importância, no contexto orquestral, na trajetória do contrabaixo foi com a distinção da função de dobrar a melodia do violoncelo, o compositor Joseph Haydn (1732-1809), um dos principais nomes do classicismo, foi um dos primeiros a expandir esse papel limitado. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) também explorou o potencial do instrumento de contrabaixo. Essa exploração é mais exemplificada pela ária, "*Per questabella mano*" (RUSSO, 2011). Até então o contrabaixo exercia apenas uma função de acompanhamento e escrita não muito rebuscada no âmbito orquestral, pois, por se tratar de um instrumento de grande porte e atuar nas regiões grave, isso não facilita muito no quesito praticidade.

"Grande parte do repertório tradicional para contrabaixo remonta do período clássico vienense. Estudiosos como Paul Brun (2002), datam entre 1750 a 1820 como sendo a "Época de Ouro" do contrabaixo. A partir desse momento da história, compositores vienenses e arredores, voltaram seus interesses ao instrumento que outrora relegado ao acompanhamento, para agora se tornar um instrumento concertante. Durante esse período, multiplicaram-se as obras para o contrabaixo, seja na música concertante ou de acompanhamento. Ao todo mais de 30 concertos foram escritos durante esse período e tantas outras peças como sonatas e músicas de câmara. Concertos como Karl Ditters Von Dittersdorf nº 2 em E bemol maior e Johann Baptist Vanhal em E bemol maior foram escritos nesse período e são executados, e primados, até hoje como exemplares da sua época. No entanto, somente um apanhado de obras da época sobrevivem ao tato atual da performance. Isso se dá por conta da afinação para a qual essas obras foram pensadas e escritas. A afinação vienense do contrabaixo (F - A - D - F# - A) foi usada durante esse período e se tornou parte fundamental da mudança de comportamento dos compositores para com o instrumento." (ALMEIDA, 2017).

Nesse período um italiano, nascido em Veneza, chamado Domenico Dragonetti (1763-1846) realizou grandes contribuições para a história do contrabaixo. Dragonetti foi um compositor e contrabaixista virtuoso, ele iniciou seus estudos na Itália, onde viveu por trinta anos e trabalhou na Capela de San Marco e na Grand Opera em Vicenza. A partir de 1794 mudou-se para Londres, Inglaterra, para trabalhar na orquestra King's Theatre, nessa cidade se estabeleceu pelo resto da vida e alcançou destaque como músico solista (RUSSO, 2011).

Figura 2 - Domenico Dragonetti



Fonte: Disponível em <https://moonmentum.com/blog/astropedia/domenico-dragonetti/>, acesso em 21 de novembro de 2019.

Segundo ALMEIDA (2015) Dragonetti possuía um contrabaixo de três cordas construído pelo *luthier* Gasparo de Salò, e com o seu destaque ajudou a inclusão definitiva do contrabaixo no repertório solístico e orquestral. ALMEIDA (2015) também relata que Dragonetti era amigo dos compositores Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven, a quem visitou em várias ocasiões, em Viena, e a quem mostrou as possibilidades do contrabaixo como instrumento solista. Assim ajudou também demonstrar as possibilidades de escrever partituras para contrabaixo na orquestra separada do violoncelo. Dragonetti, atualmente, também lembrado pelo arco Alemão⁴, o qual evoluiu ao longo de sua vida.

Outro italiano que realizou grandes contribuições para história do contrabaixo acústico foi o maestro, compositor e virtuoso contrabaixista Giovanni Bottesini (1821-1889). Natural da cidade de Crema, norte da Itália, Bottesini cedo demonstrou aptidão musical o qual, na adolescência, conseguiu uma bolsa para estudar contrabaixo no Conservatório de Milão, completou o programa de seis anos em apenas quatro e ainda conquistou um prêmio de jovem solista (RUSSO, 2011).

As contribuições de Bottesini, assim como as de Dragonetti, foram nos quesitos de enriquecer o repertório contrabaixístico, não apenas em quantidade, mas em grau de dificuldade. Segundo Russo (2011) Bottesini foi amplamente aclamado a ponto de ser chamado de o Paganini⁵ do contrabaixo. As suas obras são de um nível técnico avançado que atualmente são estudos obrigatórios em uma

4 O arco alemão descende do arco da viola da gamba.

5 Nicolò Paganini (1782-1840), virtuoso violinista italiano do período romântico.

formação acadêmica.

Figura 3 - Giovanni Bottesini



Fonte: Disponível em <https://www.last.fm/music/Giovanni+Bottesini/+images/441ad781b4f8f690ae71faef79c3a749>, acessado em 21 de novembro de 2019.

Além do destaque como performance e compositor, Bottesini foi o grande defensor do contrabaixo de três cordas afinado por quartas, tanto para o uso na orquestra como para solo (AGUIAR, 2015). E, também, segundo ALMEIDA (2015) por na infância ter iniciado os estudos no violino, Bottesini sentiu necessidade de um arco que lhe proporcionasse mais desenvoltura, por fim o que ficou sendo presente em sua carreira foi o arco modelo francês que descende do arco dos violinos.

"No contrabaixo, ao contrário dos outros instrumentos de arco da família das cordas (violino, viola e violoncelo), existem duas escolas de arco que implicam modelos e formas distintos de manuseamento, sendo que cada arco é construído segundo essa diferença. Assim, existem dois tipos de arco, Alemão e Francês. O arco alemão descende do arco da viola da gamba e o arco francês do arco do violino." (AGUIAR, 2015).

Outros nomes, contemporâneos ou pós Bottesini, marcaram presença na história deste instrumento. Porém para fins deste trabalho estes dois nomes, Domenico Dragonetti e Giovanni Bottesini, e suas contribuições já suprem essas considerações histórica.

Em resumo o contrabaixo é um instrumento com um percurso histórico não linear e, no seu decorrer, assumiu diversos nomes e formas de acordo com o seu

período e o local que estivesse inserido (ALMEIDA, 2015). O contrabaixo acústico, como o abordamos neste trabalho, resultou da convergência dessas várias situações somado as contribuições que nomes como Dragonetti e Bosttesini, entre outros, lhe proporcionaram. Diferentes dos demais instrumentos, de cordas friccionadas do meio orquestral, o contrabaixo acústico ainda é um instrumento que possui diferentes formas de construção e variadas técnicas em uso, todas elas plenamente reconhecidas (CORNÉLIO, 2013). Assim, podemos considerar que este instrumento, ainda hoje, goza de um leque de possibilidades a serem exploradas, seja em ganhar mais visibilidade solística ou alterações no seu modo de construção, entre outras, que futuramente podem ser consideradas parte de um possível processo de aperfeiçoamento.

2.2 ASPECTOS ORGANOLÓGICOS

A organologia é o estudo, decorrente da musicologia, responsável por descrever e classificar os instrumentos musicais (ARAÚJO, 2012). Este estudo investiga, classifica e analisa os diferentes instrumentos, considerando aspectos acústicos e estruturais, bem como aspectos simbólicos, que são os que expressam algum significado para determinada cultura⁶.

Como já foi dito o contrabaixo acústico faz parte do grupo dos instrumentos cordofones e, em uma orquestra, ele é membro da família das cordas, mais especificamente as friccionadas.

Um fato importante a ser frisado a respeito do contrabaixo acústico é que ele é um instrumento não temperado. Melhor definindo, a distância entre as notas e a precisão da afinação das mesmas depende do músico. Do ponto de vista prático no contrabaixo acústico (assim como o violino, viola e o violoncelo) não há recurso no corpo do instrumento que ajude a determinar com precisão as notas— diferente do que ocorre em instrumentos de cordas, como violão ou o contrabaixo elétrico, que possuem trastes no espelho do braço do instrumento, permitindo assim a execução das notas sempre com a mesma precisão.

"Devido à ausência de trastes e variabilidade das dimensões e proporções construtivas das cordas orquestrais não-temperadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), o controle da afinação é um dos maiores obstáculos na aprendizagem e ensino desses instrumentos não-temperados. A menor variação no apontamento dos dedos da mão esquerda significa uma deterioração de sua afinação (Sloboda, 1996), caracterizando um problema universal (Applebaum, 1973:15)" (BORÉM; LAGE; VIEIRA, 2005).

⁶ Disponível <http://delsolemusica.blogspot.com/2014/10/organologia-e-classificacao-dos.html>, acessado em vinte e um de Novembro de 2019.

O contrabaixo acústico é o maior em tamanho e também mais grave dos instrumentos friccionados da família das cordas (GRILLO; BAPTISTA, 2012). E, outro aspecto que ele tem diferente dos demais deste grupo é o padrão da afinação. Tanto o violino quanto a viola e o violoncelo são instrumentos de cordas que trabalham, com a afinação das cordas por intervalo musical de quintas justas. De acordo com Grillo e Baptista (2012) o contrabaixo faz uso da afinação por intervalo de quartas justas, mais precisamente a afinação padrão de um contrabaixo acústico em uma orquestra é (na ordem da corda mais aguda para a mais grave): Sol (2), Ré (2), Lá (1), Mí (1). Porém, segundo Cornélio (2013) existem outros contextos de afinação deste instrumento que seriam as afinações em quintas⁷, vienense⁸, solo scordatura⁹. Existe, também, a possibilidade do instrumento com uma quinta corda mais grave, em Sí (0) ou Dó (1).

Figura 4 - Cordas friccionadas



Fonte: O autor (2019)

A escrita do contrabaixo é na clave de Fá, na quarta linha da pauta, todavia, de acordo com a necessidade em regiões mais agudas, podem ser utilizadas as claves de Dó, na quarta linha, e também a de Sol (GRIGOROVA-BOJKOVA, 2002). Por ser um instrumento bastante grave, a escrita para esse instrumento ficou convencionada ser feita uma oitava acima do que realmente soa, com a finalidade

⁷ A afinação das cordas, da mais aguda para a mais grave fica: Lá (2), Ré (2), Sol (1), Dó (1).

⁸ A afinação das cordas, da mais aguda para mais grave, fica: Lá (2), Fá# (2), Ré (2), Lá (1), Fa# (1).

⁹ A afinação soa um tom a cima do padrão orquestral, da mais aguda para mais grave fica: Lá (2), Mí (2), Sí (1), Fá# (1).

de facilitar a leitura musical, portanto o contrabaixo acústico faz parte, também, da categoria de instrumentos transpositores. Em questão de tessitura o contrabaixo possui uma extensão sonora acima de três oitavas; no entanto, em uma orquestra a região de atuação desse instrumento fica, de forma geral, entre Mí (1) e Lá (3). Já em situações solísticas essa extensão pode alcançar notas mais agudas.

De acordo com Grillo e Baptista (2012) por se tratar de um instrumento acústico, entende-se, que o contrabaixo possui uma caixa de ressonância, ou sistema ressoador, é o que permite uma amplificação do som da vibração das cordas. Entretanto cada componente possui um desempenho que ajuda a somar no resultado sonoro final. Segundo Slaviero (2017) as principais partes de um contrabaixo acústico são: cordas, estandarte, cavalete, tarraxas, espelho, voluta, braço, espigão, tampo (dianteiro e traseiro), alma e a abertura acústica (ou efes).

Figura 5 - Partes do contrabaixo acústico



Fonte: O autor (2019)

As cordas, em instrumentos cordofones, são parte essencial pois é por meio

da vibração delas que é produzido o som. Elas ficam presas de um extremo ao outro do contrabaixo. Estendem-se do estandarte, passam por cima do cavalete, depois pela pestana até as tarraxas. Atualmente as cordas são feitas de metais, padrão das orquestras, porém existem outros contextos que podem utilizar cordas de *nylon* ou de tripa animal como eram as cordas deste instrumento antes de existir as de metais (LAGO, 2010).

Estandarte, é uma peça de madeira que, fica na parte inferior do contrabaixo e por meio de um rabicho, passado em volta do espigão, prendem as cordas.

O cavalete é responsável por sustentar as cordas. É uma peça livre que permanece fixada no instrumento apenas por meio da pressão das cordas contra o tampo dianteiro do instrumento. Por meio dele, a vibração das cordas é transmitida até a caixa de ressonância do contrabaixo para obter uma projeção sonora maior (GRILLO; BAPTISTA, 2012). Na parte interna da caixa de ressonância possui uma peça de madeira com formato de um cilindro, com a função parecida com a do cavalete, comumente chamada de alma. Esta fica encaixada entre o tampo traseiro e dianteiro na direção do cavalete, mais especificamente na região da corda Sol. Sua finalidade é transmitir a vibração pela a caixa de ressonância do instrumento para serem amplificadas. E, por sua vez, para que o som seja melhor projetado pela cavidade sonora do instrumento, há dois cortes no formato de *f*, os quais são comumente conhecidos como os efes do instrumento.

As tarraxas, ou cravelhas, são peças que ficam localizada na parte superior do instrumento, região do extremo superior que chama *voluta*, assim como o estandarte, as tarraxas também são responsáveis por segurar as cordas, porém é por meio das delas que é possível ajustar a afinação, que possibilitam os movimentos de tensão ou relaxamento das cordas, conseqüentemente alterando a entonação das cordas (SLAVIERO, 2017).

Segundo Cornélio (2013) o espelho é a peça, geralmente feita de madeira escura (*ébano* e outras), colada no braço do instrumento, que possibilita o instrumentista pressionar as cordas com os dedos para obter variação de notas. O braço é a parte que dá apoio ao espelho e é fixada na parte superior da caixa de ressonância do instrumento.

Por fim o espigão é o responsável por sustentar o peso do instrumento e também servir de ajuste da altura do mesmo (SLAVIERO, 2017). Ele é um cilindro metálico que fica na parte extrema inferior do contrabaixo acústico, além de ter uma função de base de sustentação do instrumento (como no corpo humano seria os pés) ele também ajuda a prender o estandarte, que, por sua vez, prende as cordas – o que já foi citado anteriormente.

Outro elemento que é fundamental no contexto do contrabaixo acústico

orquestral é o arco. Como já mencionando anteriormente, existem duas possibilidades de modelos que podem ser utilizados pelo o instrumentista: o modelo francês e o alemão. O critério para escolha de qual modelo usar pode partir desde a escola de contrabaixo, que o estudante esteja inserido ou que o seu professor siga como padrão, até a afinidade pessoal do músico (ALMEIDA, 2015).

Figura 6 - Arcos para contrabaixo acústico



Fonte: O autor (2019)

De forma sintética o contrabaixo acústico é um instrumento musical que tem as cordas como elemento primário para a produção sonora. Possui uma caixa de ressonância como sistema ressoador e seu meio de excitação sonora pode ser pelo uso do arco ou dedilhado. Seu destaque é ser o mais grave na família das cordas e também possuir a maior estrutura física.

3 PANORAMA DOS MÉTODOS SIMANDL, NANNY E GRIGOROVA-BOJKOVA

O ensino do contrabaixo acústico ao longo da história foi se adequando de acordo com as necessidades do contexto em que este estivesse inserido. Uma das práticas comuns é a elaboração de métodos que auxiliam esse ensino, para melhor obtenção de resultados. Esses métodos geralmente são produzidos por músicos que são referência na prática ou no ensino do instrumento que, por meios desses, compartilham suas metodologias de estudo do instrumento.

"Os métodos como processo de estudo da performance musical podem ser compreendidos como os procedimentos didáticos empregados pelo professor em aulas, a forma específica como o professor aborda o aluno, o ensino, os materiais de ensino, enfim, o conteúdo musical a ser ensinado. Pode também ser compreendido como matéria de estudo, ou seja, livros de estudos específicos para o aprendizado de técnicas específicas como uma região do instrumento ou um recurso de execução específico. Esta concepção é a mais próxima do uso corriqueiro da palavra 'método' no meio da performance musical." (RAY, 2015).

De acordo, também, com Ray (2015) a visão mais próxima da definição originária do termo 'método' são os livros de exercícios de grau de dificuldade progressiva cuja a proposta é formar um instrumentista, da iniciação até o nível profissional. Neste trabalho a nomenclatura método faz referência a esse tipo literatura, que dá suporte à prática de estudo musical. Para este capítulo, foram escolhidos três obras, métodos de contrabaixo acústico, a serem abordadas: Simandl (1904), Nanny (1920) e Grigorova-Bojkova (2002). A partir desses métodos foi realizado um panorama, de cada um deles, visando identificar as principais abordagens presente nesses métodos com vista à iniciação do estudo em contrabaixo acústico.

3.1 FRANZ SIMANDL

Natural da cidade de Blatna, localizado na atual República Tcheca, Franz Simandl nasceu no primeiro dia de agosto do ano de 1840. Na época, essa região era parte do Império Austríaco. Seu falecimento é datado de 13 de dezembro do ano de 1912, em Viena na Áustria (PEDROSA, 2009).

"Estudou contrabaixo com Josef Hrabé antes de ser o principal contrabaixista da Orquestra de Ópera de Viena. Lecionou no conservatório de Viena entre 1869 e 1910. Simandl foi um grande contrabaixista e em determinados momentos chegou a ser comparado com Bottesini." (ALMEIDA, 2015).

Mesmo com a projeção que conseguiu alcançar como músico performance

em seu período, Simandl atualmente é bastante memorado, principalmente entre os contrabaixistas, por suas contribuições com trabalhos voltados à iniciação e aperfeiçoamento da prática de estudo no contrabaixo acústico orquestral. Entre suas obras, as que ganham posição de destaque são: *New Method for the Double Bass*, *30 Etudes*¹⁰, entre outros.

3.1.1 Método Simandl – New method for the double bass – Book 1

Esta obra teve sua primeira publicação no ano de 1881, devido ao seu sucesso posteriormente teve diversas revisões e complementações (ALMEIDA, 2015). Simandl organizou o conteúdo deste trabalho em dois livros, o livro um é mais voltado para o público que está iniciando seus estudos em contrabaixo acústico, já o segundo livro trabalha exercícios nas regiões agudas do instrumento visando o aprimoramento do instrumentista de forma que possa trabalhar composições solistas. Como este trabalho foca a iniciação do estudo em contrabaixo acústico, será abordado apenas o livro um.

O *New method for the double bass - book 1*, está organizado em cinco partes, em cada uma delas o autor desenvolveu conceitos que englobam o contrabaixo acústico seguidos de exercícios. As primeiras considerações que o autor faz é em relação ao corpo do instrumento, prefácio e questões posturais, tais como segurar o instrumento e dois tipos de opção de arco (francês e alemão).

¹⁰ Disponível em <http://www.billbentgen.com/bass/players/simandl.htm>, acessado em vinte e um de novembro de 2019.

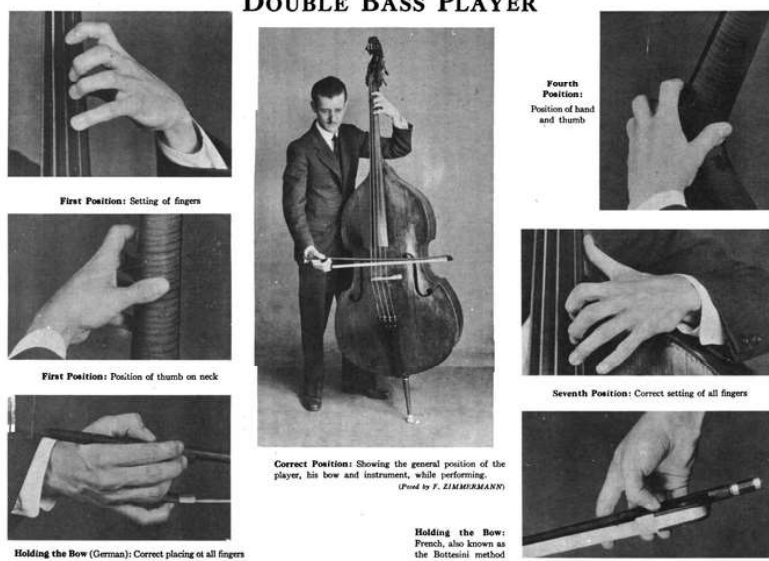
Figura 7 - Partes do contrabaixo acústico



Fonte: Simandl (1904, p. 2)

Figura 8 - Postura como segurar o contrabaixo acústico e os arcos - francês e alemão

PHOTOGRAPHIC CHART OF CORRECT POSITIONS FOR THE DOUBLE BASS PLAYER



Fonte: Simandl (1904, p. 4)

3.1.1.1 Método Simandl - Parte I

Nesta primeira etapa, Parte I (p. 5 - 44), de seu método, Simandl aborda inicialmente as imagens que demonstram como segurar o instrumento e o arco. A partir disso, o autor explica como devem ser executados os movimentos de arco, movimento do braço, e na sequência aborda a afinação do instrumento. Tendo feito essas considerações, inicia-se a parte prática com exercícios de corda solta.

Figura 9 - Exercício de corda solta



Fonte: Simandl (1904, p. 6)

Na sequência o autor introduz o conceito das posições da mão esquerda, sistema que serve para auxiliar o músico localizar as notas no corpo do instrumento. Na Parte I, ele aborda desde a meia posição até a posição VII.

Figura 10 - Exemplificação da estrutura da meia posição em cada corda

On the G String. | Auf der G Saite. On the D String. | Auf der D Saite.

a. 0 1 2 3 4 or oder 0 1 2 3 4 b. 0 1 2 3 4 or oder 0 1 2 3 4

G. G sharp. A. A sharp. G. A flat. A. B flat. D. D sharp. E. E sharp. D. E flat. E. F.

g. gis a ais g na a d. dis e eis d es e f

On the A String. | Auf der A Saite. On the E String. | Auf der E Saite.

c. 0 1 2 3 4 or oder 0 1 2 3 4 d. 0 1 2 3 4 or oder 0 1 2 3 4

A. A sharp. B. B sharp. A. B flat. E. E sharp. F sharp. F double sharp. E. F. G flat. G.

a. ais A his a e. eis fis fisis e f ges g

Fonte: Simandl (1904, p. 8)

Uma questão que é importante ser destacada é que Simandl trabalha o padrão de dedilhado da mão esquerda 1-2-4¹¹. Outro detalhe introduzido pelo autor, neste momento, é a leitura das notas utilizando a enarmonia, as notas fazem o movimento melódico ascendente com um nome e descendem com outro. A proposta é fazer o músico se naturalizar com esse tipo de leitura, para futuramente não ter muitas dificuldades com trechos orquestrais com essas características.

¹¹ 0= a corda solta, 1= dedo indicador, 2= dedo médio, 3= dedo anelar, 4= dedo mínimo.

Dentro do contexto de trabalhar as posições da mão esquerda, Simandl começa a introduzir as escalas maiores nessa Parte - I. Paralelamente, sempre traz exercícios para trabalhar o que foi abordado.

Figura 11 - Escala de Fá maior e exercício

F Major Scale. | F-dur Scala. (*Tonleiter*)

Fonte: Simandl (1904, p. 10)

O mesmo processo se repete ao introduzir as demais posições da mão esquerda. Exemplificação em cada corda, uso da enarmonia e introdução de uma escala maior, seguido de exercício. Da abordagem rítmica Simandl, na Parte I, basicamente faz uso das semibreves, mínimas, semínimas e colcheias. Na página 16 introduz, o conceito de síncopa com exercício e variações.

Figura 12 - Exemplificação de síncopa

h.P.
s.l.

Fonte: Simandl (1904, p. 16)

Em resumo, a Parte I do New method for the double bass de Franz Simandl

autor propõe exercícios melódicos com os saltos intervalares abordados. Esse padrão se repete em todos os intervalos trabalhados pelo autor.

Figura 14 - Exercícios intervalares

Fonte: Simandl (1904, p. 53)

Na Parte - II desse método, Simandl abordou todas as escalas menores e apresentou ao leitor exercícios para trabalhar saltos de intervalos.

3.1.1.3 Método Simandl - Parte III

Tendo abordado questões musicais como as tonalidades maiores e menores, na Parte I e na II, além do trabalho das posições e dedilhados, todos conceitos que o foco é na mão esquerda, Simandl introduz na Parte III (p.68 - 89) conceitos como staccato, legato e appoggiato, para desenvolver a técnica da mão direita. Por meio de exemplificações e vários exercícios Simandl, trabalha possibilidades de arcadas e variações.

Figura 15 - Exemplificação de staccato simples e duplo

Fonte: Simandl (1904, p. 68)

Figura 16 - Exemplificação de legato



Fonte: Simandl (1904, p. 68)

Figura 17 - Exemplificação de appoggiato



Fonte: Simandl (1904, p. 68)

Após exemplificar esses três conceitos, Simandl inicia uma série de exercícios que englobam esses conceitos. Primeiramente, desenvolvendo variações com grupos binários de notas e depois em grupos de três.

Figura 18 - Exercício de arco - Variações em grupo de duas notas



Fonte: Simandl (1904, p. 69)

Figura 19 - Exercício de arco - Variações em grupo de três notas



Fonte: Simandl (1904, p. 70)

Outros conceitos que o autor aborda na Parte III são: Tremolo, *pizzicato*, *col legno* e o *ponticello*.

Figura 20 - Exemplificação do tremolo



Fonte: Simandl (1904, p. 78)

Figura 21 - Exemplificação de pizzicato



Fonte: Simandl (1904)

Figura 22 - Exemplificação de col legno



Fonte: Simandl (1904, p. 80)

Figura 23 - Exemplificação de ponticello



Fonte: Simandl (1904, p. 80)

Simandl reuniu, na Parte III, conteúdos que visam o aperfeiçoamento da técnica da mão direita, os principais tipos de golpes de arcos. Além das exemplificações propôs exercícios com essas técnicas agregando a outras que já tinham sido abordadas.

3.1.1.4 Método Simandl - Parte IV

Na Parte - IV (p. 90 - 129) Simandl apresenta ao leitor tipos de ornamentos que são escritos de formas simplificadas e o autor desenvolve como devem ser executados esses ornamentos. O autor exemplifica na parte superior a escrita e na parte inferior demonstra como deve ser a execução.

Figura 24 - Exemplo de ornamento

Manner of Writing:-
Schreibart:-

Execution:-
Spielart:-

Fonte: Simandl (1904, p. 90)

Outra questão que o autor aborda nessa Parte - IV são os trinados, novamente Simandl organiza o conteúdo, para melhor compreensão, exemplo na parte superior e na inferior como deve ser a execução.

Figura 25 - Exemplo de trinado

Manner of Writing:-
Schreibart:-

Execution:-
Spielart:-

Fonte: Simandl (1904, p. 97)

Na Parte - IV Simandl introduz trechos orquestrais com o propósito de exemplificar situações de escrita em o contrabaixo divide a mesma partitura com os violoncelos. O objetivo dessa abordagem do autor é orientar o leitor como identificar em quais situações o músico deve ou não tocar, neste caso especificamente o contrabaixista. Simandl usou como exemplo trecho do Requiem de Mozart.

Figura 26 - Trecho orquestral - Requiem de Mozart

Andante con moto.

p

1 0 4 4 1

Cello Basso

Cello Basso etc.

Fonte: Simandl (1904, p. 106)

Figura 27 - Exemplo de divisi

Allegro.

p

Bassi divisi.

pizz.

pizz.

etc.

Fonte: Simandl (1904, p. 111)

O foco de Simandl nessa Parte - IV foi mostrar ao leitor tipos de ornamentos e trinados. Introduziu trechos orquestrais para demonstrar situações de *divisi* com os violoncelos e até mesmo dentro do próprio naipe de contrabaixos.

3.1.1.5 Método Simandl - Parte V

A Parte - V (p. 130 - 136) Simandl finaliza essa obra falando sobre o contrabaixo em situação de acompanhamento de um recitativo. O autor destaca

informações úteis para esse tipo de situação orquestral, como seguir a melodia principal, executar as notas com precisão e estar atento ao maestro. Para exemplificar esse tipo de escrita o autor utilizou inicialmente um trecho orquestral de Haydn. Seu último exemplo dentro desse assunto foi o famoso recitativo da 9ª sinfonia de Beethoven o qual é executado pelos contrabaixos e violoncelos enquanto o restante da orquestra acompanha.

Figura 28 - Exemplo de recitativo - "A criação" de Haydn

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of three staves. The top staff is for the Voice (VOICE. GESANG.) and contains the lyrics: "Im An - fan - ge schuf Gott Him - mel und Er - de,". The middle staff is for the Double Bass (DOUBLE BASS. CONTRABASS.) and the bottom staff is for the Piano (PIANO. CLAVIER.). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The piano part features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).

Fonte: Simandl (1904, p. 130)

Em suas considerações finais, do método, Simandl faz um desfecho afirmando que o aluno que conseguir estudar minuciosamente o conteúdo do Book - I estará apto para tocar em uma orquestra.

3.2 EDOUARD NANNY

Natural da cidade de Saint-Germain-en-Laye, o nascimento de Edouard Nanny é datado no dia 24 do mês de março de 1872, seu falecimento foi em Paris, no dia 12 de outubro de 1942, com 70 anos de idade. Ele era um importante baixista francês, professor e compositor.¹²

Foi aluno de Verrimst e estudou no conservatório de Paris até o ano de 1892. De acordo com Brun (1989), Nanny foi pedagogo, virtuose músico, e considerado o pai da técnica do contrabaixo na França. Em destaque das suas atuações orquestrais inclui primeiro contrabaixo na Orquestra Sinfônica de Paris, na de *Concerts Lamoureux* e na *Orchestre de l'Opera Comique* (PEDROSA, 2009).

Para este trabalho a obra de Nanny que será abordada é o *Méthode Complète pour la Contrabasse à quatre et cinq cordes - 1er Partie*.

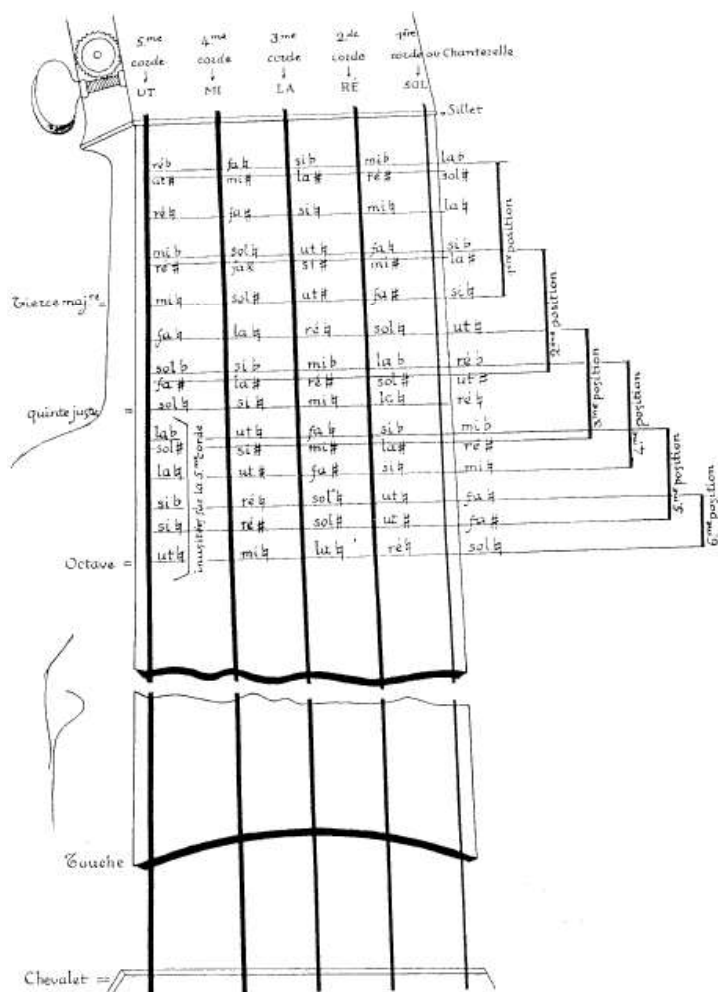
¹² Disponível em <https://www.turkaramamotoru.com/en/douard-nanny-808157.html>, acessado em vinte e um de novembro de 2019.

3.2.1 Método Nanny – Méthode Complète pour la Contrebasse – 1re. Partie.

Segundo (PEDROSA, 2009) O método de Nanny foi escrito em 1920, ano seguinte a sua entrada como professor no Conservatório de Paris. Esta obra foi editada pela Alphonse Leduc em Paris, e dividido em duas partes, a primeira parte a abordagens é desde dos primeiros contatos com o instrumento até o aluno obter domínio básico. Como este trabalho foca a iniciação no estudo do contrabaixo acústico, será trabalhado apenas a primeira parte do método de Nanny.

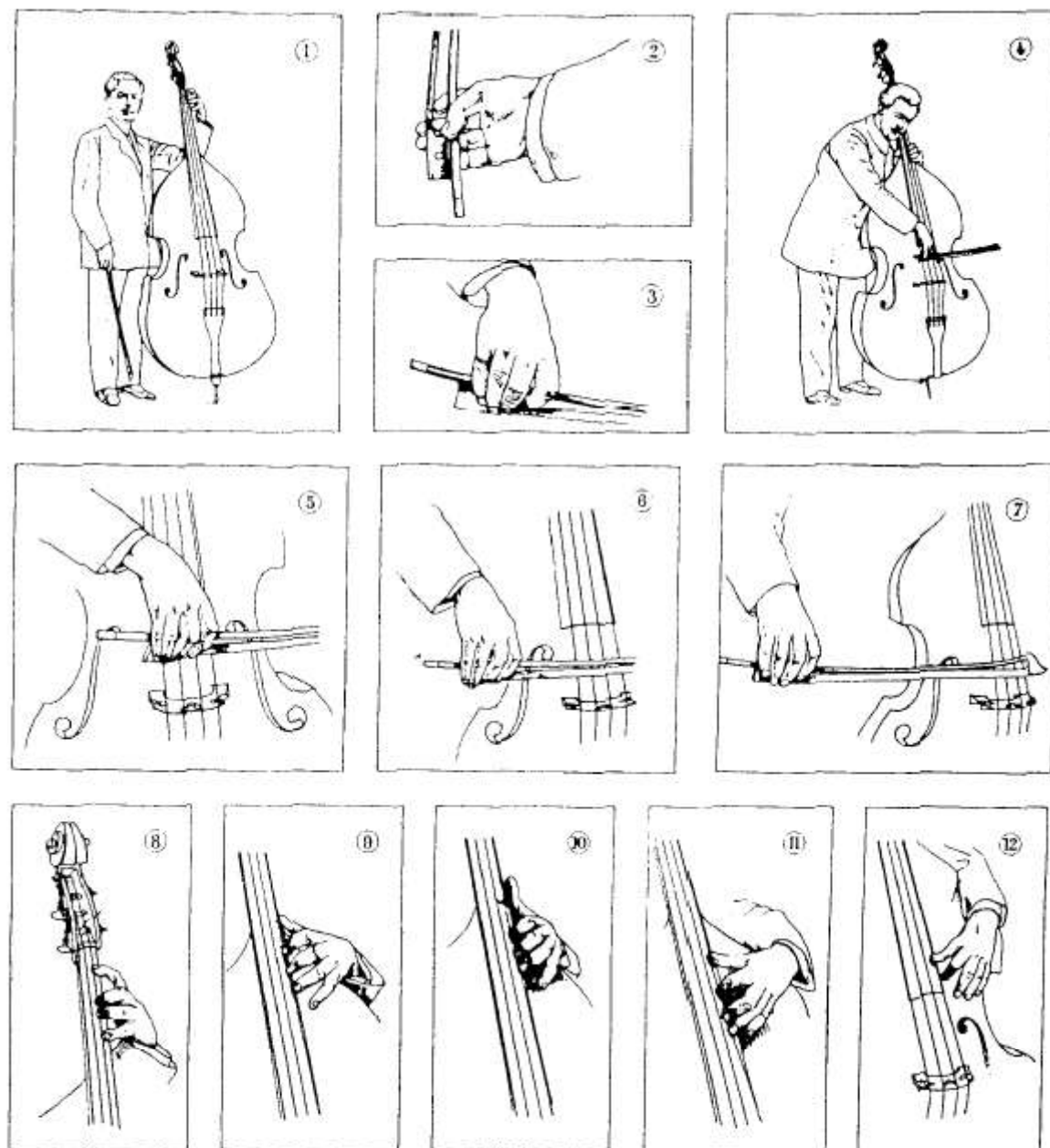
As primeiras abordagens do autor é introduzindo imagens, primeiro, para ilustrar as notas no corpo do instrumento e, depois, o processo postural em relação ao modo de segurar o instrumento, como segurar o arco francês e também a postura da mão esquerda.

Figura 29 - Notas no corpo do instrumento



Fonte: Nanny (1920, p. 2)

Figura 30 - Postura



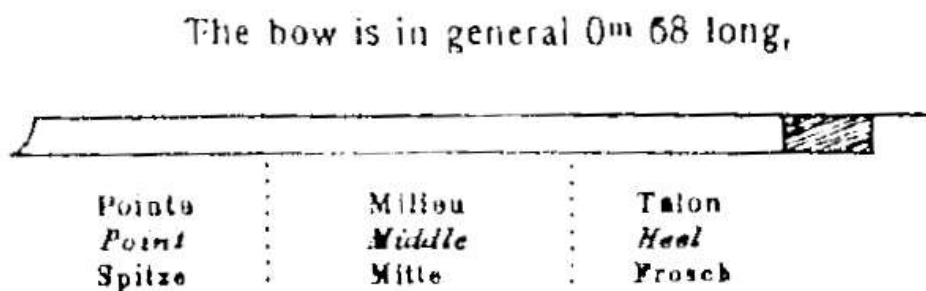
Fonte: Nanny (1920, p. 3)

A partir dessas imagens o autor começa a abordar de forma mais detalhada cada questão, como segurar o contrabaixo, o arco, postura mão esquerda, e explica os movimentos com necessários para poder emitir os primeiros sons com o instrumento. Nanny defende a proposta que para poder emitir um bom som é necessário exercer um pouco de pressão com o indicador no arco antes de puxar o mesmo sobre as cordas, dentro desse contexto o autor já insere questões de dinâmica, forte e piano.

Ainda nas considerações iniciais Nanny discorre também sobre a afinação do

contrabaixo de quatro e cinco cordas, a clave que é utilizada, a região que o instrumento soa e o fato da escrita ser uma 8ª a cima. Fala também sobre a transição da leitura na clave de fá para a de sol, aborda as dimensões de um arco francês e as nomenclaturas para as partes do mesmo.

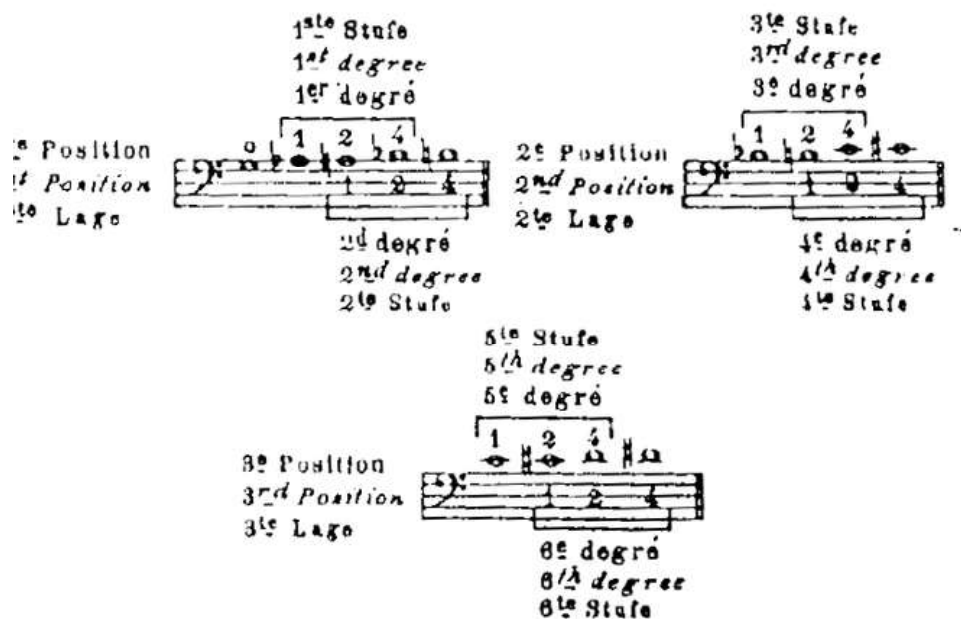
Figura 31 - Ilustração do arco francês



Fonte: Nanny (1920, p. 4)

Outras considerações que são feitas pelo autor ainda nesta parte inicial está ligado a mão esquerda, intervalos de tom e semitom, a especificações dos dedos para trabalhar o dedilhado, como devem ser distribuídos nas mudanças de posições.

Figura 32 - Exemplificação da movimentação da mão esquerda



Fonte: Nanny (1920, p. 4)

Passado as considerações iniciais, na p. 05, o autor inicia abordagem dos primeiros passos para fazer o uso do arco, fala sobre como trabalhar a uniformidade do som e mostra o símbolos referentes aos movimentos do arco. A partir disso Nanny já propõe uma sequência de exercícios de corda solta, trabalhando a parte rítmica também com uso de pausas.

Figura 33 - Exercício de corda solta



Fonte: Nanny (1920, p. 5)

Dentro desse contexto Nanny desenvolve também movimentos de salto de cordas e introduz o uso da ligadura a cada duas notas.

Figura 34 - Exercício de corda solta com ligadura de duas notas

Fonte: Nanny (1920, p. 6)

A partir disso o autor introduz uma nova questão, inicia-se os trabalhos com dedilhado. Neste momento Nanny apresenta o primeiro trabalho de posição da mão esquerda. A partir de um modelo exemplificado ele desenvolve exercício da posição em cada corda, ele também repetirá esse modelo de abordagem nas próximas

posições.

Neste mesmo trecho do método o autor começa a trabalhar também a escala de Dó maior, porém dentro da extensão da posição abordada.

Figura 35 - Trabalho de mão esquerda



11, o autor dentro do trabalho da meia posição apresenta a escala de Fá maior e na proposta de exercício da escala faz conexão com um novo assunto, saltos os exercícios passam pelos intervalos de 3^a, 4^a, até 8^a. O mesmo padrão ele repete na tonalidade de Sí bemol maior.

Figura 38 - Escala de Fá maior e exercícios intervalares

Fonte: Nanny (1920, p. 11)

Outro exemplo de como autor trabalha assuntos diversos de forma simultânea é, na página 15, quando o autor engloba, dentro do trabalho de meia posição, a tonalidade de Sí bemol (trabalho de mão esquerda) e propõe um exercício de *détaché* (trabalho da mão direita).

Figura 39 - Exercício de détaché em Sí bemol maior



Fonte: Nanny (1920, p. 15)

Ainda dentro do trabalho da meia posição Nanny insere um novo assunto, escala menores, a abordagem é bem direta, aproveita o padrão mecânico dessa posição e já desenvolve a sonoridade de uma escala menor. Na exemplificação o autor fez uso da escala de Mí menor, já seguido de um estudo.

Figura 40 - Escala de Mí menor mais estudo

EXERCICES en MI \flat mineur | EXERCISES in E minor | ÜBUNGEN in E moll

GAMME et ACCORD
SCALE and CHORD
TONLEITER und AKKORD

TROIS
TRINCS
TERZEN

QUARTES
FOURTHS
QUARTEN

ÉTUDE | STUDY | ÜBUNGSTÜCK

Moderato

Fonte: Nanny (1920, p. 15)

A medida que o autor introduz trabalho com novas posições, naturalmente ele insere novas tonalidades, trabalha as relativas menores e isso somado a estudos que gradualmente vão aumentando o nível de dificuldade.

A partir da página 22 Nanny apresenta trabalho de arco abordando a rítmica

com notas pontuadas. Mais adiante trabalha o padrão de alternância entre *legato* e *staccato* a cada duas notas mais variações.

Figura 41 - Trabalho de arco com notas pontuadas

EXERCICES D'ARCHET	EXERCISES OF BOW	STRICHÜBUNGEN
1? Tout l'archet sur chaque note 2? Du talon au milieu <i>sf</i>	1 A full bow on each note 2 From the heel to the middle <i>sf</i>	Ganzer Bogen auf jeder Note Vom Frosche zur Mitte <i>sf</i>
Du talon au milieu sur chaque note 2 notes du talon à la pointe en tirant et 2 notes de la pointe au talon en pous- sant.	From the heel to the middle for each note 2 notes from the heel to the point with a down bow and 2 notes from the point to the heel with an upbow.	Vom Frosche zur Mitte 2 Noten vom Frosche zur Spitze herunter geführt und 2 Noten vom der Spitze zum Frosche hinauf geführt.

Fonte: Nanny (1920, p. 22)

Figura 42 - Exercício de arco alternância entre *legato* e *staccato*

Fonte: Nanny (1920, p. 23)

Ao apresentar a segunda posição Nanny faz uso de um novo artifício como proposta de auxílio de estudo. O autor cria um padrão de estudo que vai aparecer sempre após a exposição da nova posição, o intuito é que o estudante consiga, assim, desenvolver uma memória mecânica que o permita percorrer, cada vez mais com menos esforço, entre as mudanças de posição. Esse processo se repete da segunda posição até a sexta. Após o estudo padrão o autor coloca como proposta de prática um estudo diferente, porém na mesma tonalidade, para ter uma diversificação e não ficar somente no padrão.

Figura 43 - Trecho do estudo padrão - Na segunda posição

2 ^m e Position (3 ^m e degré)	2 nd Position (3 ^d degree)	2 ^{te} Lage (3 ^{te} Stufe)
Notes de la 2 ^m e position (3 ^m e degré)	Notes of the 2 nd position (3 ^d degree)	Noten der 2 ^{te} Lage (3 ^{te} Stufe)
1 ^{re} corde 1 st String 1 ^{re} Saite	1 st - 2 nd - 3 rd - 4 th	1 ^{te} - 2 ^{te} - 3 ^{te} - 4 ^{te}
2 ^{me} - 3 ^{de} - 4 ^{me}	2 nd - 3 rd - 4 th	2 ^{te} - 3 ^{te} - 4 ^{te}
3 ^{me} - 4 ^{me}	3 rd - 4 th	3 ^{te} - 4 ^{te}
4 ^{me}	4 th	4 ^{te}

Exercices pour monter de la 1^{re} à la 2^{de} position. | Exercises in ascending from the 1st to the 2nd position. | Übungen, von der 1^{ten} zur 2^{ten} Lage hinauf zusteigen.

1^{re} corde - 1st String - 1^{re} Saite | 2^{me} corde - 2nd String - 2^{te} Saite
3^{me} corde - 3rd String - 3^{te} Saite | 4^{me} corde - 4th String - 4^{te} Saite

ÉTUDE à la 2^me Position (3^me degré) | STUDY in the 2nd Position (3^d degree) | ÜBUNGSTUCK in der 2^{te} Lage (3^{te} Stufe)

1^o Jouer l'exercice suivant tout en détaché | 1^o The whole exercise in detached notes | 1^o Die ganze Übung in abgestossenen Noten.

2^o avec les coups d'archet indiqués. | 2^o with the indicated bowings. | 2^o mit den folgenden Stricharten.

And^{te} *f*

Fonte: Nanny (1920, p. 31)

Figura 44 - Trecho do estudo padrão - Na sexta posição

ÉTUDE à la 6^me Position (9^me degré) | STUDY in the 6th Position (9th degree) | ÜBUNGSTUCK in der 6^{ten} Lage (9^{te} Stufe)

Andantino *f*

Fonte: Nanny (1920, p. 49)

Pós essa abordagem feita pelo autor até a sexta posição, o método continua abrangendo estudos variados até concluir os trabalhos necessários a serem realizados na sétima posição.

Com vista à iniciação do estudo no contrabaixo acústico o método de Nanny possibilita ao leitor uma abordagem abrangente desde os primeiros momentos da obra. O autor conseguiu compilar nesta obra abordagens da mão direita e esquerda

em paralelo, assim, contribuindo ao estudante um progresso mais equilibrado entre as duas técnicas.

3.3 GRIGOROVA-BOJKOVA

Natural de Veliko Tarnovo, na Bulgária, Sandra Grigorova-Bojkova nasceu no dia 23 de novembro de 1968. Desde cedo ela se destacou no estudo musical, terminou a Escola de Música em Pleven com uma das melhores avaliações. Em seguida, concluiu o ensino superior com notas excelentes na Academia Musical do Estado de Sófia, se especializando em contrabaixo com o professor Todor Toshev. Fez aula também com professor e baixista austríaco Ludwig Streicher.

Suas experiências como contrabaixista percorrem por várias orquestras na Bulgária, como Orquestra Filarmônica de Estudantes Internacionais a qual fez turnê por vários países da Europa. Como solista, Sandra Grigorova-Bojkova é a vencedora de várias competições nacionais e internacionais. Ela recebeu o primeiro prêmio pelo melhor desempenho de uma peça de música alemã do ano de 1983 em Markneukirchen, Alemanha, em 1984 - Laureada, foi medalha de ouro na Competição Nacional Svetoslav Obretenov para cantores e instrumentistas, primeiro lugar no Concurso Nacional Professor Stefan Sugarev. (GRIGOROVA-BOJKOVA, 2002)

3.3.1 Método Grigorova-Bojkova – Method for double bass

Esse método de estudo de contrabaixo acústico foi lançado no ano de 2002, pela editora Ines, com a proposta de ser uma abordagem mais atualizada dentro contexto do aprendizado musical, tanto como uma ferramenta individual como para ser utilizado como material didático de ensino. O público alvo abrange de iniciantes a estudantes de contrabaixo que já possuam uma base de conhecimento.

Em seu prefácio Grigorova-Bojkova (2002) afirma que a base para criação do deste método foi uma edição semelhante, do ano 1959, da obra do seu professor de contrabaixo, Todor Toshev. Evidentemente houve consentimento por parte do professor Toshev, a ponto que, o mesmo escreveu uma carta de recomendação elogiando as atuações de Grigorova-Bojkova tanto como contrabaixista e também como educadora musical.

Adentrando a parte musical da obra, a autora inicia o processo de ensino com "Noções básicas em música". Da página 7 até a 13 Bojkova apresenta elementos base da leitura musical, percorrendo os seguintes assuntos:

- (p.07) Pauta musical e as claves.

- (p.08) Tabela dos valores rítmicos e respectivas pausas, pausa geral e fermata.
- (p.09) Notas pontuadas e ligaduras.
- (p.10) Conceitos de ritornelo e outros tipos de repetições. Crescendo e decrescendo. Abreviações rítmicas e sinais de alteração, bemol, sustenido e bequadro.
- (p.11) Nomes das notas, apresentando por meio de intervallos cromáticos utilizando os sinais de alteração e exemplificando situações enarmônicas. Uma tabela com as tonalidades maiores, com suas respectivas relativas menores. Primeiro o ciclo das quintas depois o ciclo das quartas.
- (p.12) Formulação de compasso.
- (p.13) Compassos compostos, assimétricos.

Feita essas considerações iniciais, a autora apresenta o contexto do instrumento, menciona alguns relatos históricos, aborda a região sonora e também fala sobre o padrão e os tipos de afinação.

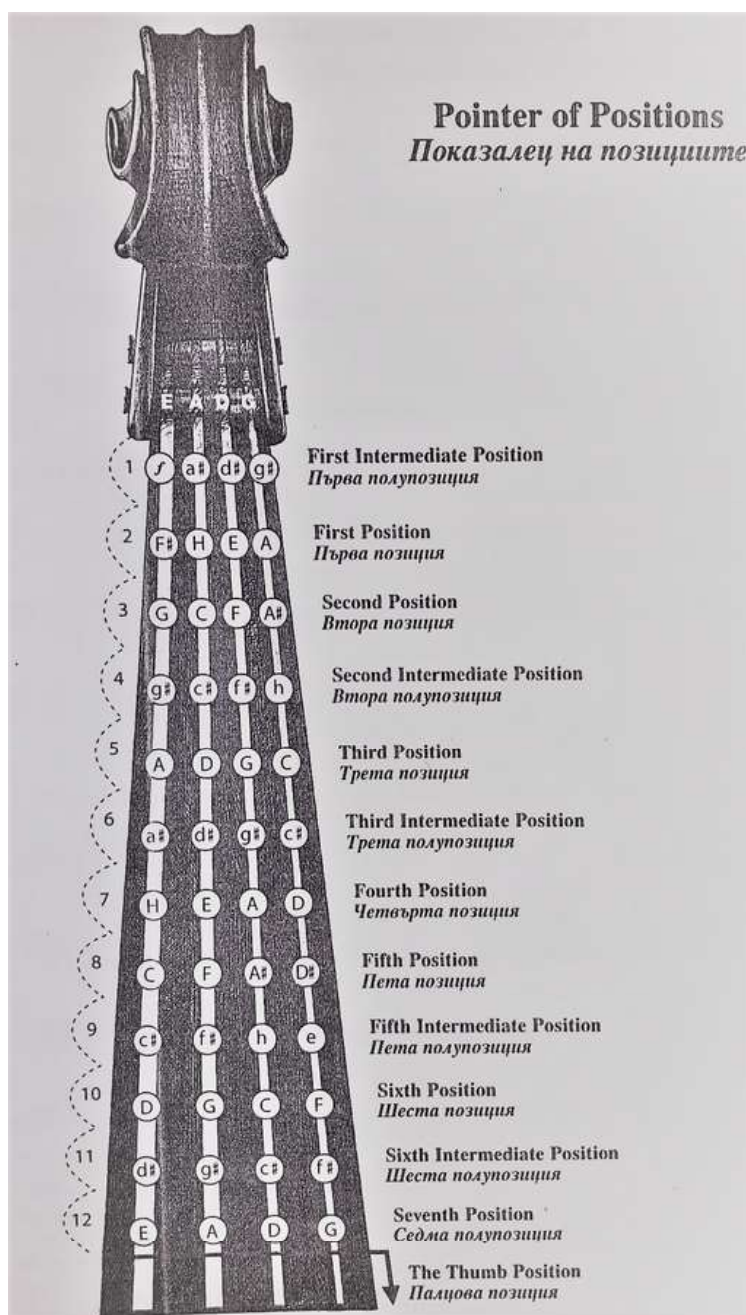
Figura 45 - Notação do contrabaixo

The image shows two staves of musical notation for the double bass. The top staff is labeled 'Notation: Написано:' and the bottom staff is labeled 'Sound: Звучи:'. The notation is divided into three sections: 'Great Octave', 'Small Octave', and 'First Octave'. The bottom staff also has labels 'Contra octave', 'Great Octave', and 'Small Octave'.

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 16)

Na página seguinte (p.17) a autora apresenta onde se localizam as notas no corpo do instrumento por meio de uma ilustração e também já indica onde e quais são as posições.

Figura 46 - Notas e posições no corpo do instrumento



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 17)

Feito isso, a autora apresenta a meia posição. O que pode ser identificado é que Bojkova escolheu uma abordagem múltipla, melhor definindo, a autora ao inserir o conceito de meia posição, do instrumento, procura desenvolver outras questões que sejam possíveis serem abordadas dentro desse contexto que foi apresentado.

Conteúdos abordados pela autora dentro do conceito da meia posição:

Figura 47 - Apresentação da meia posição

Figure 47 shows a musical score for the half position across four strings (G, D, A, E) in bass clef, common time. The score consists of eight measures. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Accidentals include sharps, naturals, and flats, some with 'x' or 'be' markings.

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 19)

Figura 48 - Cromatismo dentro da meia posição

Figure 48 shows a musical score for chromatic movement within the half position on a single string in bass clef, common time. The score consists of two lines of music with various accidentals and fingerings.

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 19)

Figura 49 - Estudo de meia posição em cada corda

Figure 49 shows a musical score for a study of the half position on each string (G, D, A, E) in bass clef, common time. The score is divided into four parts (a, b, c, d) corresponding to the strings. Each part shows a sequence of notes with fingerings and accidentals.

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 19)

Figura 50 - Estudo para entonação



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 20)

Ainda dentro do contexto da meia posição a autora insere a escala de Fá maior seguido de um estudo. Logo em seguida também já apresenta a escala de Sí bemol maior.

Figura 51 - Escala de Fá maior



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 20)

Figura 52 - Estudo em Fá maior



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 20)

Figura 53 - Escala de Sí bemol maior



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 20)

Após apresentar a escala de Sí bemol maior Bojkova já realiza novos exercícios inserindo um novo assunto, salto intervalar de 3^a, 4^a e 5^a.

Figura 54 - Exercício de salto intervalar em terças



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 20)

Outra abordagem nova que a autora introduz é trabalhar uma música, um trecho musical, com o propósito do aluno já se ambientar com esse tipo de abordagem no instrumento. Isso contribui para que a prática do estudo não seja desinteressante sonoramente, se limitando apenas a padrões repetitivos. Assim o estudante também já identifica como funcionam os conceitos que foram abordados em uma situação prática.

Figura 55 - Trecho de uma música de J. S. Bach

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 21)

Basicamente esse é o tipo de abordagem que vai reger esta obra, apresentar trabalho de uma nova posição para a mão esquerda e desenvolver outros conteúdos em torno, aos poucos inserindo assuntos novos, aumentando o grau de dificuldades do exercícios e das músicas apresentadas, variando os compositores e os estilos. Desta maneira Bojkova percorre desde a meia posição até a posição do capotasto (p.109).

Na página 23 a autora apresenta a técnica do *pizzicato*.

Figura 56 - Técnica do pizzicato

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 23)

Dentro do contexto de exercício para a mão esquerda a autora apresenta legato, para trabalhar de duas ou mais notas ligadas. A mesma propõe variações de exercícios a partir da apresentação do conceito.

Figura 57 - Exemplificação de legato

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 26)

Ao abordar a segunda posição a autora introduz também já as semicolcheias juntamente com a escala de Dó maior. Na sequência trabalha variações conectando com o trabalho de ligaduras de duas ou mais notas.

Figura 60 - Harmônicos

68.
Sound:
Звучи:

Notation:
Нотира се:

G D D A A E

* Флажолети - виж стр. 124 * Harmonics - see p. 124

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 40)

Na página 41 Bojkova insere o conceito de síncope e trabalha algumas variações.

Figura 61 - Síncope

69.

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 41)

Ainda no desenvolvimento da terceira posição a autora conceitua a anacruse e trabalha variações.

Figura 62 - Anacruse e variações

79.

Variants: etc.

1. 2.v

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 45)

Na página 48 a autora explica e exemplifica trabalho com cordas duplas. Esse tipo de trabalho exige tanto da mão esquerda quanto da direita e o estudante exercita a leitura com duas notas sendo executadas simultaneamente.

Figura 63 - Trabalho de corda dupla



Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 48)

Outra diversificação que a autora utiliza neste método são músicas para mais de um contrabaixo.

Figura 64 - Dueto

A Musical Drawing
Музикална рисунка
for two double basses

Allegretto

93.

I

II

f

mp

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 50)

Entre os trabalho de mão esquerda que a autora, está presente o vibrato. Na página 63, Bojkova explica e exemplifica as possibilidades nesta técnica.

Figura 65 - Vibrato

Studies for Vibrato
Упражнения за вибрато

Четвърта позиция Fourth Position

Ако лесно на ръката в осмини Swinging the hand in eighth notes

Ритъм на вибрациите Rhythm of vibrations

В шестнадесетини In sixteenth notes

В триоли In triplets

The image shows three musical exercises for vibrato in fourth position, written in bass clef with a 2/4 time signature. The first exercise is titled 'Swinging the hand in eighth notes' and 'Rhythm of vibrations', showing a sequence of eighth notes with fingerings 1-2, 1-2, 1-2, 1-2. The second exercise is 'In sixteenth notes', showing a sequence of sixteenth notes with fingerings 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1-2-3-4. The third exercise is 'In triplets', showing a sequence of triplets with fingerings 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3.

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 63)

Na página 87 a Bojkova aborda o conceito do staccato. Explica o processo de execução e em seguida propõe variações.

Figura 66 - Staccato

Preparatory Study for Staccato
Подготвително упражнение за стакато

По време на паузите лъкът не се маха от струната. During the rests the bow is not removed from the string.

Moderato

163.

The image shows a musical exercise for staccato, written in bass clef with a common time signature. The exercise is titled 'Preparatory Study for Staccato' and 'Подготвително упражнение за стакато'. It includes the instruction 'По време на паузите лъкът не се маха от струната.' (During the rests the bow is not removed from the string.) and 'Moderato'. The exercise consists of two staves of music, each with four measures. The first staff starts with a measure of a quarter note followed by a quarter rest, then a quarter note followed by a quarter rest, then a quarter note followed by a quarter rest, and finally a quarter note followed by a quarter rest. The second staff follows the same pattern. The exercise is numbered 163.


Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 87)

Outra técnica para arco que a autora aborda é o spiccato.

Figura 67 - Spiccato

Упражнение за спикато. Study for Spiccato

*Необходимо е да се свири строго ритмично
върху празни струни, а след това и върху гами.* *It is necessary to play strictly rhythmically on open
strings, then on scales.*

190. 

Fonte: Grigorova-Bojkova (2002, p. 103)

Method for double bass de Sandra Grigorova-Bojkova comporta material que atinge desde a base musical até questões mais detalhadas em relação ao estudo do contrabaixo acústico. A autora consegue apresentar de forma muito ampla as principais técnicas necessárias para obter um bom desempenho instrumental. No que se trata à iniciação do estudo em contrabaixo acústico, a abordagem simultânea e progressiva de conteúdos, tanto da mão direita quanto da esquerda, proporciona ao estudantes possibilidades práticas para um aprendizado mais objetivo e eficiente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A não linearidade da trajetória do contrabaixo acústico ainda é um reflexo no instrumento. No contexto orquestral, o contrabaixo acústico é único instrumento da família das cordas que ainda vive processos de metamorfoses. Um dos reflexos dessa diversidade, presente no âmbito desse instrumento, são as possibilidades de abordagem em relação às formas de estudá-lo. Cabe mencionar também os pontos de partida para a iniciação, as principais técnicas, entres outros quesitos.

A prática do estudo desse instrumento, por um longo período, foi apenas por meio oral. Com o surgimento dos métodos de estudo, foi possível otimizar o processo de aprendizado. Contudo, evidenciaram-se as diferentes abordagens que podem ser feitas em relação à prática de estudo do contrabaixo acústico. Neste trabalho, tal questão ficou perceptível com os panoramas dos métodos de Simandl, Nanny e Grigorova-Bojkova.

Simandl apresenta um trabalho extenso, que permite ao estudante desenvolver, de forma aplicada, o domínio das técnicas ligadas ao trabalhos da mão esquerda. É evidente que o autor aborda trabalhos com mão direita, porém uma característica marcante é a abordagem em relação as posições. Cada assunto apresentado pelo autor vem acompanhado de vários exercícios para o progresso da técnica abordada. Para iniciação do estudo no instrumento, o método de Simandl oferece bases sólidas. Mesmo sendo um trabalho cujo primeiro lançamento foi em 1881, até hoje esse trabalho é referência para o estudo do contrabaixo acústico.

Na abordagem de Nanny em seu método, é possível identificar a preocupação do autor de apresentar os assuntos de maneira que pudessem ser mais equilibrados os trabalhos entre a mão esquerda e a direita. Um destaque interessante a ser mencionando é a proposta de utilizar um padrão de estudo em regiões de posições diferentes, como forma de criar uma memória mecânica e poder mapear o braço do instrumento.

O Method for the double bass de autoria da Sandra Grigorova-Bojkova faz abordagens de ensino simultâneos e cada posição nova que a autora apresenta vem acompanhada de outros ensinamentos. A didática que Bojkova utilizou em seu método permite que o estudante trabalhe mais de um assunto por vez, assim é possível adquirir diversos conhecimentos a cada nova etapa.

Mesmo com essas diferentes possibilidades de abordagem do estudo do contrabaixo acústico, essa prática não precisa ser limitante a um tipo específico de método. Essa pluralidade possibilita ao estudante analisar mais de uma opção de caminho na sua trajetória de aprendizado, e até mesmo fazer combinações com diferentes abordagens.

Dessa forma, espera-se ter contribuído para o enriquecimento da produção de conteúdos acadêmicos que englobam o contrabaixo acústico e sua iniciação de estudo. Almeja-se também que os panoramas de cada método de estudo que foram abordados possam cooperar para o auxílio da prática do estudo em contrabaixo acústico.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Adriano Augusto. **O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX em Lisboa**: Perspectiva histórica e analítica, edição crítica. Évora , v. I, 2015. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) - Universidade de Évora , Évora , 2015.
- ALMEIDA, Isaac Pereira de. **Estudos iniciais do contrabaixo acústico**: Comparativo dos métodos Billè, Simandl e Rollez. Brasília, 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Universidade de Brasília, Brasília , 2015.
- ALMEIDA, Thiago Lima. **Um olhar crítico para afinação vienense através do contrabaixo moderno**. João Pessoa, 2017. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- ARAÚJO, Isac Rufino de. **Disciplina**: Oganologia. **Universidade do Estado do Rio Grande do Norte**. Rio Grande do Norte, 2012. Disponível em: http://www.uern.br/professor/arquivo_baixar.asp?arq_id=6869. Acesso em: 21 Nov. 2019.
- BORÉM, Fausto; LAGE, Guilherme Menezes; VIEIRA, Maurílio Nunes. As informações sensoriais (audição, tato e visão) no controle da afinação não temperada do contrabaixo acústico. *In*: ANPPOM, XV. 2005, Rio de Janeiro, 2005.
- BRUN, Paul. **A history of the Double Bass**. Netherland: Febodruk Press, 1989.
- CORNÉLIO, Giordano Cícero. **Análise acústica e cinemática da técnica de mudança de posição no contrabaixo acústico**. Belo Horizonte , 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte , 2013.
- GREENBERG, Michael D.. **Perfecting the Storm**: The Rise of the Double Bass in France, 1701-1815. **The only journal of bass research**. 2003. Disponível em: <http://www.ojbr.com/1-1-1.asp#1>. Acesso em: 9 Dez. 2019.
- GRIGOROVA-BOJKOVA, Sandra. **Method for double bass**. 1. ed. Sofia: Ines, 2002.
- GRILLO, Maria Lúcia; BAPTISTA, Luiz R.. Uma abordagem interdisciplinar dos cordofones friccionado. *In*: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE ACÚSTICA, VIII. 2012, Évora, 2012.
- GRILLO, Maria Lúcia; BAPTISTA, Luiz Roberto. As possibilidades e problemas acústicos dos aerofones (metais). *In*: CONGRESO IBÉRICO DE ACÚSTICA EUROPEAN SYMPOSIUM ON SMART CITIES AND ENVIRONMENTAL ACOUSTICS, 8º. 2014, Murcia, 2014.
- GRILLO, Maria Lúcia; BAPTISTA, Luiz Roberto; BRANDÃO, Luiz Puginelli. Os efeitos acústicos dos aerofones madeiras na orquestra sinfônica. *In*: CONGRESO ESPAÑOL DE ACÚSTICA ENCUESTRO IBÉRICO DE ACÚSTICA EUROPEAN

SYMPOSIUM ON VIRTUAL ACOUSTICS AND AMBISONICS, 46°. 2015, Valencia, 2015.

LAGO, Mauricio da Silva. **Aspectos biomecânicos posturais e estratégias em otimização de performance para contrabaixistas**. São Paulo, 2010. Dissertação (Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

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

O QUE É UMA ORQUESTRA Sinfônica?. **Teatro L'Occitane**. Disponível em: <https://teatrooccitane.com.br/o-que-e-uma-orquestra-sinfonica/>. Acesso em: 21 Nov. 2019.

PEDROSA, Mayra Stela. **Abordagem de estudos em métodos de contrabaixo com vistas à execução de obras do repertório orquestral**. Curitiba, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

RAY, Sonia. **Pedagogia da performance musical**. Goiânia, 2015. Tese (Pós-doutoramento) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

ROLO, Rui Pedro. **Projecto DVD-ROM – instrumentos musicais: Uma aplicação em educação musical no terceiro ciclo**. Lisboa, 2007. Dissertação (Comunicação Educacional Multimédia) - Universidade Aberta, Lisboa, 2007.

RUSSO, Louis S.. **Virtuosi of the European art music tradition and their Influence on the development of the double bass**. Middletown, 2011. Monografia (Bachelor of Arts) - Universidade Wesleyan, Middletown, 2011.

SANTOS, Bogdan Skorupa. **Oficina de luteria e laboratório de acústica: Uma relação desvelada na perspectiva do ser-luthier**. Ponta Grossa , 2017. Dissertação (Mestrado profissional em ensino de ciência e tecnologia) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa , 2017.

SIMANDL, Franz. **New Method for The Double Bass**. 4a. ed. New York: Carl Fischer, 1904.

SLATFORD, Rodney. **History of the double bass. The double bass and violone internet archive**. Disponível em: <http://earlybass.com/articles-bibliographies/history-of-the-double-bass/>. Acesso em: 23 Nov. 2019.

SLAVIERO, Thaís Betina. **Afinador automático para contrabaixo acústico**. Passo Fundo, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Engenharia Elétrica) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2017.