

ARTE  
programa  
DE TODA  
GENTE

BOSSA  
CRIATIVA  
ARTE DE TODA GENTE

# dez estudos Daniel Migliavacca para bandolim solo

Edição Especial

REALIZAÇÃO



escola de  
música UFRJ

PROMUS



Fundação Universitária  
José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
funarte

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
BRASIL  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

## **Presidente da República**

Luiz Inácio Lula da Silva

## **Ministra da Cultura**

Margareth Menezes

## **FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE**

### **Presidência**

Maria Marighella

### **Direção Executiva**

Leonardo Lessa de Mendonça

### **Direção de Artes Cênicas**

Rui Moreira dos Santos

### **Direção de Artes Visuais**

Sandra Benites

### **Direção de Música**

Eulícia Esteves da Silva Vieira

### **Direção de Fomento e Difusão Regional**

Aline Vila Real Matos

### **Direção de Projetos**

Lais Santos de Almeida

### **Direção de Logística, Orçamento e Administração**

Filipe Pereira de Aguiar Barros

### **Assessoria Especial**

Marcos Teixeira

### **Procuradoria Jurídica**

Maria Beatriz Correa Salles

### **Coordenação de Comunicação**

Chayenne Guerreiro

## **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ**

### **Reitor**

Roberto de Andrade Medronho

### **Vice-reitora**

Cássia Curan Turci

## **CENTRO DE LETRAS E ARTES**

### **Decano**

Afranio Gonçalves Barbosa

### **Vice-decano**

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

## **ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**

### **Direção**

Ronal Xavier Silveira

### **Vice-direção | Direção Adjunta do Setor Artístico**

Marcelo Jardim

### **Direção Adjunta de Ensino de Graduação**

Eliane Magalhães da Silva

### **Direção Adjunta dos Cursos de Extensão**

Aline Faria Silveira

### **Programa de Pós-graduação em Música**

Fábio Adour, coordenador

### **Programa de Mestrado Profissional em Música | Promus**

Patrícia Michelini Aguiar, coordenadora

## **FUNDAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO | FUJB**

### **Presidente**

Alberto Felix Antônio da Nobrega

### **Secretaria Geral**

Ricardo de Andrade Medronho

### **Gerência de Convênios e Análise**

Ane Vicente Pereira

## **ARTE DE TODA GENTE | PROGRAMA EM PARCERIA FUNARTE-UFRJ**

### **Coordenação Geral**

Marcelo Jardim

### **Coordenação de Comunicação**

Fabiana Rosa

### **Coordenação de Inovação e Parcerias Institucionais**

Katia Augusta Maciel

### **Academia Arte de Toda Gente**

Júlio Colabardini, coordenador, e Marlon Magno

## **Gestão de Projetos**

Ana Cláudia Melo

## **Administração**

Alicianra Amaral, Tânia Oliveira e Beatriz Veiga, assistente

## **Arte e WebDev**

Márcio Massiere, diretor

## **Imprensa**

Henrique Koifman

## **Revisão**

Daniele Paiva, Maurette Brandt e Mônica Machado

## **Diagramação**

Renata Arouca

## **Fotografia**

Nadejda Costa e Walda Marques

## **Núcleo de Mídias Digitais | NuMiDi**

### **Produção de Conteúdo**

Carolina Lais de Assis

### **Audiovisual**

Alberto Moura

### **Design Gráfico**

André Flauzino, Malany Dias e Maurício Borges

### **Webdesign**

Renan Ferreira

## **BOSSA CRIATIVA | ARTE DE TODA GENTE**

### **Coordenação**

Marcelo Jardim

### **Gerência de Produção**

Bruna Leite

### **Coordenação Pedagógica**

Aloysio Fagerlande

### **Assistência de Produção**

Gabriel Dellatorre

### **Coordenação cursos de gestão de projetos**

Christiane Campos

### **Coordenação pedagógica cursos EaD**

Júlio Colabardini, coordenador, Marlon Magno, técnico

### **Revisão**

Daniele Paiva

## **EDITORA ESCOLA DE MÚSICA**

Subcomissão produtos didáticos, bibliográficos, fonográficos e audiovisuais

Marcelo Jardim, presidente

### **Coordenação editorial**

André Cardoso, Maria José Chevitaresh, Aloysio Fagerlande, Eduardo

Monteiro e Leandro Soares



EDITORA  
ESCOLA  
de MÚSICA



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Todos os direitos reservados

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes | Escola de Música

Laboratório do Centro de Estudos Orquestrais

Editora Escola de Música | Selo UFRJ Música

Rua do Passeio, 98 - Centro

CEP 20.021-290 Rio de Janeiro RJ Brasil

editora@musica.ufrj.br | www.bossacriativa.art.br

dez estudos  
Daniel Migliavacca para  
bandolim solo

Edição Especial

**Referência ABNT 6023:**

MIGLIAVACCA, Daniel. **Dez estudos para bandolim solo**. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2024.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7/5880

M634d Migliavacca, Daniel  
Dez estudos para bandolim solo / Daniel Migliavacca. – Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2022.

42 p. : partituras.; 21 x 28cm  
ISBN: 978-65-89937-26-52

*Rio de Janeiro, 2024, Edição especial*

*Bossa criativa | Ate de toda gente*

Realização Fundação Nacional de Artes FUNARTE, Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, Fundação Universitária José Bonifácio FUJB

*Partituras e Partes Instrumentais*

1. Bandolim-Conjunto instrumental. 2. Choro (Música). I. Título  
CDD 780

Índice para catálogo sistemático:

1. Bandolim-Conjunto instrumental
2. Choro (Música)

# SUMÁRIO

Apresentação Bossa Criativa | 6

PROMUS e os bandolins | 7

Agradecimentos | 8

Apresentação dos “Dez estudos para bandolim solo” | 9

1-Os **Dez Estudos** | 9

2- Bandolim solo no contexto da música europeia | 10

3- Reverberações no Brasil | 12

4-Considerações finais | 14

5- Referências bibliográficas | 14

Introdução e características individuais de cada peça | 15

Partituras | 19

## **APRESENTAÇÃO BOSSA CRIATIVA**

O projeto Bossa Criativa é fruto da parceria entre a FUNARTE e a UFRJ, com a curadoria da Escola de Música da UFRJ e suporte administrativo da Fundação Universitária José Bonifácio - FUJB. Seu foco principal é a democratização da cultura, diversidade e difusão de todas as artes, de modo inclusivo, reunindo apresentações e capacitação, em diversas formas artísticas e de economia criativa. Para a realização do projeto, foram selecionadas pela Funarte nove cidades brasileiras, Rio de Janeiro e Paraty, no Estado do Rio, Belo Horizonte e Ouro Preto em Minas Gerais, São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, Brasília e cidades integrantes da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal, Olinda, em Pernambuco, São Luiz, no Maranhão e São Cristóvão, em Sergipe. As atividades tiveram início em junho de 2020, exclusivamente online por conta das restrições impostas pela epidemia de covid 19, e com isso passaram também a contemplar artistas e população de todo o Brasil, com pocket shows, performances, videoaulas, cursos em EaD, publicações, oficinas de música, circo, artes visuais, literatura, dança e teatro, além de exposições, feiras de arte popular, gastronomia e artesanato, numa grande mostra de cultura, criatividade e empreendedorismo. Tudo disponível gratuitamente na página de internet do projeto e nas mídias sociais, com a participação de artistas, professores e especialistas de todo o país. Além de promover os pontos do patrimônio e fortalecer a noção de pertencimento do público em relação a esses lugares históricos, a programação tem o objetivo de envolver prestadores de serviço e toda a área criativa cultural de cada um desses locais, valorizando também as pessoas, sua arte e seus produtos.

As publicações pedagógicas musicais, uma das vertentes do Bossa Criativa - Arte de Toda a Gente, preenchem uma lacuna na literatura sobre as artes no Brasil, e agrega material inédito. Entre as muitas parcerias realizadas pelo projeto, destaca-se aqui a parceria com o Programa de Pós-graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PROMUS/UFRJ, com vistas à difusão de novos conhecimentos que contribuam para a inovação e o avanço das áreas de atuação profissional em música. É com imensa satisfação que apresentamos essa série de publicações que irão, seguramente, dar suporte técnico a centenas, e por que não milhares, de estudantes de música, que passam a contar com livros produzidos por expoentes em suas áreas.

*Marcelo Jardim*

## PROMUS E OS BANDOLINS

O Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ tem por objetivo formar profissionais qualificados para o exercício das práticas avançadas em música - especialmente aquelas ligadas à pesquisa aplicada, ao desenvolvimento artístico, científico e tecnológico e à docência, com ênfase nas questões de interesse local, regional e nacional -, e destinados aos setores privado e público.

A atuação do PROMUS pretende atender, no nível de mestrado profissional, à significativa demanda por espaços de formação e qualificação profissional nesta área, abordando de forma mais direta as necessidades postas pelo mundo do trabalho nos âmbitos locais, regionais e nacionais.

O curso envolve a Área de Práticas Interpretativas, voltada para a formação de profissionais nas áreas da execução instrumental e vocal, regência de conjuntos instrumentais e vocais.

Ela também abrange o estudo de estratégias de desenvolvimento das respectivas pedagogias, tendo como meta a formação avançada e contínua de profissionais especializados em práticas docentes para atuar, especificamente, por meio da prática de ensino de instrumentos musicais, canto e regências, nas modalidades coletiva, individual ou à distância, em projetos de música pertencentes aos diversos níveis de ensino.

A parceria do PROMUS com o projeto Arte de Toda a Gente/FUNARTE/UFRJ permitiu a divulgação da série de publicações dos trabalhos dos bandolinistas Daniel Migliavacca, Tiago Santos e Vitor Casagrande, demonstrando o importante alcance artístico e pedagógico da produção do PROMUS, em consonância com os objetivos específicos de sua atuação: a formação de profissionais qualificados para gerar novos conhecimentos, com o desenvolvimento de pesquisas que contribuam para a inovação e o avanço das áreas de atuação profissional em música, bem como o atendimento às necessidades postas pelo seu universo profissional.

O apoio da FAPERJ, por meio do Edital nº 29/202 - Apoio aos programas e cursos de pós-graduação stricto sensu do estado do Rio de Janeiro, foi fundamental para a disponibilização deste e-book, de forma gratuita, nos sites do Programa Arte de Toda Gente e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ

*Aloysio Fagerlande - Coordenador do PROMUS entre 2016 e 2022*  
*Patricia Michelini Aguilar - Coordenadora do PROMUS*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pela vida.

A minha família pelo amor.

Ao amigo e professor Paulo Sá pelo apoio e orientação.

Ao amigo, professor e constante incentivador Indione Rodrigues por tudo.

A todos os professores, músicos e amigos que contribuíram para o desenvolvimento desta série de Estudos e que contribuem constantemente para minha formação como bandolinista.



# APRESENTAÇÃO DOS “DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO” DE DANIEL MIGLIAVACCA

Por Paulo Sá

**Resumo:** O artigo focaliza o produto pedagógico do bandolinista Daniel Migliavacca, *Dez Estudos para Bandolim Solo* (CD e caderno de partituras), elaborado e concluído durante o curso da turma de 2018 do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS-UFRJ). Estabeleço aqui alguns paralelos entre o produto e o texto da dissertação de mesmo título, onde Migliavacca apresenta o relato de experiência na elaboração de seus *Dez Estudos* e, como orientador-bandolinista e professor de bandolim da Escola de Música da UFRJ, desenvolvo considerações destacando a pertinência deste perfil de material pedagógico no contexto do instrumento no Brasil.

**Palavras-chave:** Bandolim; Bandolim Solo; Estudos; Técnica; Música Brasileira

## 1-Os DEZ ESTUDOS

### 1.1-Características gerais

O produto pedagógico do bandolinista Daniel Migliavacca, elaborado e concluído durante o curso da turma de 2018 do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS-UFRJ), tem como título *Dez Estudos para Bandolim Solo*, registrados em caderno de partituras e CD, com textos em português e inglês. Cada um dos Estudos apresenta um ou mais objetivos técnicos e interpretativos específicos, como a utilização de cordas soltas, tremolo, legato, acentuação e dinâmica em diferentes andamentos, dedicando especial atenção à digitação e à direção de palhetada. Além disso, tendo em vista as referências musicais do autor (conforme mencionado adiante no tópico **1.3- Referências musicais na elaboração dos Estudos**), o que predomina no conjunto geral dos Estudos é a forma rondó com estrutura de três seções ABA. As gravações foram realizadas pelo próprio autor e se alinham coerentemente às partituras apresentadas no produto, com as sugestões já referidas, isto é, digitação, andamento, dinâmicas, acentos, legatos, direção de palhetada, tremolo, etc. O suporte teórico do produto é apresentado na dissertação juntamente com a descrição de sua experiência durante o processo de elaboração do produto pedagógico, e com pequenos trechos de cada Estudo em vídeo com acesso via QR Code, destacando pormenores técnicos e a interpretação sugerida.

### 1.2- Perfil pedagógico e perspectivas artísticas

A elaboração e/ou compilação de estudos melódicos para um instrumento musical pode, ou não, apresentar características de um método, contendo, por exemplo, estudos didáticos progressivos ou, no segundo caso, simplesmente uma coletânea de melodias para instrumento solo, sem necessariamente determinar uma ordem crescente de dificuldade técnica. O caso aqui apresentado se enquadra na segunda opção e, embora seja claramente um produto de pedagogia musical, por outro lado, sugere que os objetivos pedagógicos sejam também de proveito artístico. Sendo este, portanto, o escopo geral deste produto pedagógico, o autor assim o esclarece em sua dissertação:

Embora o caráter didático seja implícito enquanto Estudo, o material aqui proposto não configura um método para bandolim, nem segue uma ordem técnico-progressiva, tendo em vista que o desafio do Estudo, como composição musical, não está apenas em suge-

rir caminhos para o desenvolvimento dos elementos técnicos, mas também em apresentar esses elementos por meio da liberdade artística. Sendo assim, a ordem dos Estudos aqui apresentada corresponde à ordem em que estes foram compostos, tratando-se, principalmente, de um material de apoio para bandolinistas de níveis técnicos intermediário e avançado. (MIGLIAVACCA, 2019, p. 12).

### 1.3- Referências musicais

Como consequência natural, o trabalho de elaboração dos *Dez Estudos* é resultado de experiências pessoais na prática do bandolim, de vários anos de escuta e de imersão no repertório típico do instrumento, sobretudo, o choro, dentre outras referências:

Todos os Estudos aqui apresentados possuem referências melódicas, rítmicas e/ou harmônicas de instrumentistas e de compositores que compõem o meu imaginário artístico-musical, tais como Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Ernesto Nazareth (1863 - 1934), Bach (1685 - 1750), Villa-Lobos (1887 - 1959), Pixinguinha, Garoto, entre outros. (MIGLIAVACCA, 2019, p.13).

No ambiente do chamado bandolim clássico, é bastante comum a utilização da técnica estendida amplamente conhecida como *scordatura*<sup>1</sup>, cuja função é ampliar a extensão das notas graves alterando a afinação dos bordões do instrumento. No Brasil, a necessidade de ampliar os recursos do bandolim deu origem a uma nova tendência, o bandolim de dez cordas<sup>2</sup>, que vem sendo adotado por muitos bandolinistas brasileiros nos últimos dez ou quinze anos, aproximadamente. Desde então, a produção de repertório para bandolim solo direcionada para o novo instrumento vem sendo ampliada através de composições, arranjos e/ou adaptações. De fato, trata-se de uma inovação enriquecedora e merece a atenção que tem sido despendida. Contudo, é importante destacar que o produto pedagógico aqui apresentado tem como referência musical o bandolim de oito cordas (4 pares de cordas), que possui sua própria notoriedade e, em escala mundial, apresenta um número muito maior de instrumentistas que a ele se dedicam.

### 1.4- Justificativa e abrangência

Como principal justificativa para a elaboração dos *Dez Estudos*, Migliavacca menciona a escassez de material de estudo para bandolim solo com características da música brasileira. Com o propósito de atender a esta demanda, o produto pedagógico de Daniel Migliavacca é dirigido principalmente a bandolinistas de nível técnico mediano / avançado, e apresenta um conteúdo musical aplicável a metas de estudo de curto, médio ou longo prazo. Realmente, neste sentido, o produto caracteriza-se como material de fomento à produção de novas propostas de estudos e passa a ser referência indispensável para bandolinistas brasileiros e também para aqueles de outras nacionalidades, interessados pelo estudo e pela performance de música brasileira original para bandolim.

## 2- BANDOLIM SOLO NO CONTEXTO DA MÚSICA EUROPEIA

### 2.1- Bandolim clássico (assim denominado): ensino e performance

Num amplo contexto, a literatura especializada no assunto demonstra que a maioria dos estudos e dos repertórios elaborados para bandolim solo, está relacionada diretamente com a chamada música clássica e

1. Ajuste alternativo usado para as cordas soltas de um instrumento de corda.

2. Com o acréscimo de mais um par de cordas graves, afinado em Dó

com as instituições de ensino musical da Europa, notadamente Itália, Alemanha, França, Inglaterra e Bélgica, além de países fora do circuito europeu, como Japão, Austrália e Estados Unidos, citando apenas os principais exemplos (SÁ, 2005; SPARKS, 1995; TYLER & SPARKS, 1992). Neste ambiente musical, onde o repertório típico para bandolim é constituído por concertos, sonatas, duos, trios, quartetos, dentre outras formas musicais de mesmo perfil, os estudos para bandolim solo são indispensáveis para o desenvolvimento de todos os níveis técnicos no instrumento. De fato, a Europa como principal representante do chamado bandolim clássico desde o século XVIII até a contemporaneidade, tem produzido incontáveis edições de estudos melódicos sem acompanhamento, progressivos ou não, registrados em métodos e em diversas coletâneas dirigidas principalmente para bandolinistas com habilidade mediana e para aqueles com alto nível técnico. É comum, inclusive, incorporar ao repertório de bandolim os estudos com caráter virtuosístico na realização de recitais, concertos, provas de finalização ou de ingresso em cursos de graduação. Além disso, nos países referidos, anualmente são organizados concursos com premiações para compositores e intérpretes de peças para bandolim solo, ratificando assim a necessidade de produção de material de estudo com perfil pedagógico e/ou artístico. Referindo-se, portanto, à escassez de produção deste tipo de material de estudo para bandolim no Brasil, sobretudo no que diz respeito à elaboração de estudos relacionados com o perfil da música brasileira, Migliavacca comenta o seguinte em sua dissertação:

Ainda que existam alguns métodos para bandolim no Brasil, há um grande hiato no que tange a abordagem voltada à música brasileira, diferentemente do que ocorre dentro da literatura de outros instrumentos, como o violão. Na Itália, além de métodos, existem algumas séries de Estudos para bandolim, que, embora contribuam para o desenvolvimento técnico de qualquer estudante desse instrumento, possuem abordagem muito distante da prática do bandolim no Brasil. Nos últimos anos, as redes sociais e as plataformas digitais, por intermédio de cursos on-line e vídeos na internet, facilitaram significativamente o acesso a partituras, a gravações, à troca de informação e à observação de diversos instrumentistas na prática. Entretanto, ainda existe um déficit quando se trata de materiais escritos e/ou publicados voltados ao bandolim, sobretudo com viés pedagógico. (MIGLIAVACCA, 2019, p. 12).

## 2.2- Escola Francesa e Escola Italiana

Para contextualizar o perfil predominante da produção de repertório para bandolim solo no ambiente “clássico”, sobretudo na Europa, e complementando o que foi abordado por Migliavacca na citação anterior, destaco a seguir o surgimento de duas Escolas<sup>3</sup> de bandolim. Conforme mencionado anteriormente, do século XVIII em diante a produção de repertório original para bandolim solo vem atendendo à demanda existente em diversos países. Contudo, a semelhança entre bandolim e violino, isto é, a afinação idêntica<sup>4</sup>, deu origem à chamada Escola Francesa de bandolim surgida em meados do século XIX, conhecida por identificar-se com o violino e propagar a adaptação de seu repertório à prática do bandolim. Desde então, continua tendo inúmeros seguidores em diversos países, incluindo o Brasil, muito embora a sua própria existência seja quase totalmente desconhecida nos ambientes musicais brasileiros por onde circula o instrumento (SÁ, 2005). Em oposição à Escola Francesa, surgiu no mesmo século a chamada Escola Italiana, tendo como principais representantes os bandolinistas italianos Raffaele Calace e Carlo Munier (citados adiante por Migliavacca), cujas produções pedagógicas e artísticas elevaram o status do instrumento no ambiente da chamada música clássica, a partir, sobretudo, da elaboração de novo repertório e nova metodologia de ensino. Quanto a isso, Migliavacca escreve o seguinte:

3. Entende-se “Escola” neste artigo como doutrina ou sistema filosófico, teológico, estético, artístico, científico, estilístico, etc, estabelecidos por notável autor ou por um grupo eminente de autores, que passam a ter um número significativo de seguidores filiados a um desses sistemas, adotando um ideário de princípios.

4. Violino e bandolim apresentam a mesma afinação, com som real (instrumentos não transpositores). Do agudo para o grave: Mi 5 - Lá 4 - Ré 4 - Sol 3

Em virtude da semelhança na afinação (sol, ré, lá e mi), algumas peças para violino solo compostas com esse caráter podem ser perfeitamente adaptadas ao bandolim solo. Na história do instrumento, o bandolim caiu em desuso no século XVIII, em razão do desenvolvimento das orquestras, e só voltou a ganhar espaço no século seguinte graças a bandolinistas e compositores como os italianos Raffaele Calace (1863 - 1934) e Carlo Munier (1858 - 1911). Eles defendiam o reconhecimento do bandolim como um instrumento de música clássica, elevando-o e enobrecendo-o acima do nível do diletantismo. O legado deles é composto por um grande número de obras diversificadas, entre elas muitas dedicadas ao bandolim solo, além de métodos para o instrumento. (MIGLIAVACCA, p. 13).

### **3- REVERBERAÇÕES NO BRASIL**

#### **3.1- O método de Ferdinando Cristofaro**

Com o surgimento e a ascensão da Escola Italiana, a produção de repertório original para bandolim cresceu enormemente em quase toda a Europa e, somando-se à grande produção do século anterior, há um volume incontável de edições de métodos e composições, minimizando, por assim dizer, os efeitos negativos da Escola Francesa. Em alguns países, no entanto, o estudo e o repertório para violino continuaram e continuam a ter alguma influência na metodologia de ensino do bandolim. No caso do Brasil, o maior exemplo é o método do bandolinista Ferdinando Cristofaro (1846-1890), editado pela primeira vez em 1884, e cuja metodologia é baseada na Escola Francesa, muito embora a nacionalidade do autor seja italiana<sup>5</sup>. Este método foi amplamente divulgado e vendido nas principais cidades e lojas brasileiras de música daquele período, tendo sido utilizado e recomendado por Jacob do Bandolim, tornando-se material de referência para muitos de seus seguidores (SÁ, 2005). Contudo, considerando que o Brasil sempre absorveu bem as novidades musicais importadas da Europa (pelo menos durante aquele período), entende-se que a proposta da Escola Francesa não provocou o menor desconforto no ambiente musical brasileiro, ao contrário do que ocorreu na Itália. Por outro lado, enquanto o método de Cristofaro era vendido para um segmento cada vez menor de bandolinistas brasileiros ligados à música europeia, Jacob do Bandolim, aproximadamente a partir da década de 1930, começava a chamar a atenção tocando choros nas rádios. Nos anos seguintes passou a compor, interpretar e gravar com um novo tipo de instrumento, este, décadas mais tarde denominado “bandolim brasileiro”, modelo significativamente distante de seu ancestral europeu, o bandolim napolitano. Conclui-se que, possivelmente, uma das principais causas da falta de estudos brasileiros para bandolim solo tenha sua origem na própria ascensão do novo instrumento, totalmente imerso no repertório do choro, cujo repertório é essencialmente camerístico. Desenvolvo melhor esta hipótese no tópico seguinte.

#### **3.2- A problemática do bandolim solo no contexto musical brasileiro**

O ambiente da música brasileira popular, sobretudo o gênero do choro, tem favorecido desde as primeiras décadas do século XX até a atualidade, o surgimento de bandolinistas com considerável nível técnico, contribuindo também para a projeção nacional e internacional da maneira como produzem e interpretam o repertório típico do bandolim no Brasil. Contudo, o intenso foco neste repertório, ainda que necessário e legítimo, é talvez, a principal causa do desprovimento de outras referências musicais intrínsecas ao instrumento, procedentes especialmente do chamado bandolim clássico. Curiosamente,

5. A Escola Francesa, na verdade, foi uma invenção italiana (Conf. SÁ, 2005)

tais referências não foram alinhadas à prática do bandolim no contexto brasileiro, como ocorre com outros instrumentos que circulam nos ambientes de choro, mais notadamente o violão. Sendo assim, ao apresentar neste artigo os *Dez Estudos para Bandolim Solo*, ratifico exatamente esta insuficiência apontada pelo autor em seu trabalho, isto é, a escassez de estudos melódicos para bandolim solo (sem acompanhamento) no Brasil, principalmente aqueles com caráter pedagógico visando unir técnica e expressividade. Neste sentido, com o propósito de contribuir com a pedagogia e com a performance no instrumento a partir das condições referidas, Migliavacca elaborou os *Dez Estudos* reunindo e explorando elementos musicais recorrentes na prática do instrumento no Brasil, conforme destaca na introdução de seu produto pedagógico:

Esta série de *Dez Estudos* foi desenvolvida com o intuito de aprimorar algumas particularidades técnicas do bandolim, como a palhetada, a digitação, o *tremolo*, entre outras. O maior desafio deste trabalho foi apresentar Estudos que equilibram a busca desse aprimoramento técnico instrumental e a liberdade da expressão artística, além de contribuir para a ampliação do repertório para o bandolim solo no Brasil.

A prática do repertório do choro foi a principal fonte de inspiração no processo de elaboração deste trabalho. Vale a pena destacar que esse repertório tem incorporado ao longo dos anos diversos ritmos brasileiros como o samba, o baião, a valsa, o maxixe, entre outros, desenvolvidos a partir de elementos da música europeia e africana. Entretanto, alguns Estudos contêm elementos musicais provenientes de outras fontes, como é o caso do Estudo 5, embasado na célula rítmica do merengue venezuelano.

(MIGLIAVACCA, p. 4, 2019).

A maioria das edições com foco no repertório brasileiro original para bandolim<sup>6</sup>, tem como padrão principal o registro da melodia no pentagrama com as respectivas cifras indicando a harmonia e, eventualmente, também são registradas as principais linhas do baixo, este último a ser realizado pelo violão de seis ou de sete cordas. Neste contexto, ainda que a principal função do bandolim no chamado regional de choro<sup>7</sup> seja a de instrumento solista, por outro lado, sua sonoridade está tradicionalmente associada aos demais instrumentos do regional, com caráter essencialmente camerístico. Numa roda de choro, salvo raras exceções, a práxis de solos de bandolim sem acompanhamento é inexistente. Considerando, portanto, o que foi referido por Migliavacca com relação ao “hiato” na produção de material pedagógico para bandolim solo com perfil brasileiro, a solução mais imediata adotada por professores e por autodidatas do instrumento tem sido a utilização de certos choros tecnicamente desafiadores, adaptando determinados trechos com fins pedagógicos. Sobre esta questão, Migliavacca comenta o seguinte:

No repertório brasileiro para bandolim, é comum a prática de peças de caráter virtuosístico, que, sob o ponto de vista pedagógico, poderiam perfeitamente ser aproveitadas como Estudos. *Desvairada, de Garoto* (1915 - 1955), *O vôo da mosca*, de Jacob do Bandolim (1918 - 1969), *Quando me lembro*, de Luperce Miranda (1904 - 1977), são alguns exemplos disso. Também são inúmeras as peças não originais para bandolim, mas que também estão inseridas no repertório do instrumento e que se enquadram ao propósito pedagógico aqui apresentado, tais como: *Modulando*, de Rubens Leal Brito (1917 - 1966), *Gargalhada*, de Pi-

6. Não apenas para bandolim, mas em geral, para todos os instrumentos musicais ligados à música popular no Brasil.

7. Instrumentação típica, constituída basicamente por violões, cavaquinho e pandeiro.

xinguinha (1897 - 1973), e *Língua de preto*, de Honorino Lopes (1884 - 1909). (MIGLIAVACCA, 2019, p. 13).

#### **4-CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Fazendo um contraponto entre o produto pedagógico e a dissertação de Daniel Migliavacca, neste artigo realizei algumas considerações apresentando os seguintes tópicos: as características gerais dos *Dez Estudos*; o perfil pedagógico e suas perspectivas artísticas; as referências musicais do autor na elaboração dos Estudos, bem como a sua justificativa; destaquei a abrangência dos *Dez Estudos*; o contexto do bandolim solo no ensino e na performance da música europeia baseada no conceito de “bandolim clássico”; o surgimento das Escolas Francesa e Italiana e suas reverberações no Brasil e, por fim, a problemática do bandolim solo no contexto musical brasileiro. Acredito que as considerações finais do próprio autor resumem todos estes aspectos e merecem destaque neste artigo:

Ao término dos processos de elaboração e de registro dos Estudos, pude constatar, além da melhora da minha própria técnica no instrumento, o desenvolvimento do pensamento teórico e da autonomia na resolução de empasses técnicos, por meio da observação e da reflexão acerca das possibilidades interpretativas do bandolim. Assim como Calace e Munier defenderam, no século XIX, na Itália, o reconhecimento do bandolim como um instrumento de música clássica, elevando-o e enobrecendo-o, muitos bandolinistas, atualmente, no Brasil, tem ampliado o espectro de atuação do instrumento em praticamente todos os gêneros musicais, inclusive como instrumento solo. Essa tendência tem proporcionado um ambiente fértil para iniciativas como essa série de *Dez Estudos*, contribuindo, pelo viés pedagógico, para o desenvolvimento técnico do instrumento e para a ampliação do repertório para bandolim solo. Do ponto de vista artístico, os Estudos contemplam uma variedade significativa de gêneros musicais, com o objetivo de não restringir o instrumento apenas a sua tradição, ampliando as suas possibilidades sonoras. Vale ressaltar ainda, o ineditismo de uma série de Estudos para bandolim solo no Brasil. (MIGLIAVACCA, Considerações finais, p. 36).

#### **5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- MIGLIAVACCA, Daniel. *Dez Estudos para Bandolim Solo*. Rio de Janeiro. Produto Pedagógico (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2019.
- . *Dez Estudos para Bandolim Solo*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2019.
- SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *A Escola Italiana de Bandolim e sua Aplicabilidade no Choro*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro. 2005.
- SPARKS, Paul. *The Classical Mandolin*. Oxford: Clarendon Press. Oxford University Press. 1995.
- TYLER, James & SPARKS, Paul. *The Early Mandolin*. Oxford: Clarendon Press. Oxford University Press. 1992.

## **INTRODUÇÃO E CARACTERÍSTICAS INDIVIDUAIS DE CADA PEÇA**

Esta série de dez Estudos foi desenvolvida com o intuito de aprimorar algumas particularidades técnicas do bandolim, como a palhetada, a digitação, o tremolo, entre outras. O maior desafio deste trabalho foi apresentar Estudos que equilibrassem a busca desse aprimoramento técnico instrumental e a liberdade da expressão artística, além de contribuir para a ampliação do repertório para o bandolim solo no Brasil.

A prática do repertório do Choro foi a principal fonte de inspiração no processo de elaboração deste trabalho. Vale a pena destacar que esse repertório tem incorporado ao longo dos anos diversos ritmos brasileiros como o Samba, o Baião, a Valsa, o Maxixe, entre outros, desenvolvidos a partir de elementos da música europeia e africana. Entretanto, alguns Estudos contêm elementos musicais provenientes de outras fontes, como é o caso do Estudo 5, embasado na célula rítmica do Merengue venezuelano.

Por fim, embora o caráter didático seja implícito, a organização proposta não configura um método de bandolim, nem segue uma ordem técnico-progressiva. Mesmo assim, para auxiliar a análise e a compreensão dos Estudos, serão apresentadas algumas características individuais de cada peça, tendo como foco principal sua interpretação.

### **SOBRE O ESTUDO 1**

O Estudo 1 tem como objetivo principal explorar a técnica da ligadura entre notas diferentes. Essa técnica pode ser usada como um elemento interpretativo, na exploração de articulações melódicas e efeitos sonoros, e também para facilitar a execução de frases rápidas.

A primeira parte desse Estudo, um Choro lento, explora ligaduras principalmente como elementos de interpretação, que podem ser tocadas de maneira mais flexível, em tempo rubato, tanto no sentido da duração individual das notas quanto em relação ao andamento. Essa parte também explora o uso de acordes, nos quais a melodia figura sempre na nota mais aguda. Na segunda parte, escrita em compasso ternário e de andamento mais rápido, as ligaduras exigem uma maior precisão rítmica.

Sugiro que em ambas as partes as ligaduras sejam tocadas com a palhetada sempre para baixo.

### **SOBRE O ESTUDO 2**

O Estudo 2 explora alguns espelhamentos temáticos e suas partes são menos contrastantes. Ele é essencialmente melódico e foi pensado com o objetivo de explorar a fusão de melodia e acompanhamento. A palhetada é também bastante exigida, envolvendo muitos saltos principalmente nos momentos de maior independência entre as vozes.

### **SOBRE O ESTUDO 3**

O Estudo 3 teve como fonte de inspiração ritmos como o Maxixe e o Tango Brasileiro. Ele explora grandes saltos melódicos, que, em muitos casos, representam grande dificuldade tanto para a palhetada quanto para a digitação.

A melodia desse Estudo compreende uma grande extensão do instrumento e foi desenvolvida com uma

estrutura de pergunta e resposta, sugerindo duas vozes ou dois instrumentos conversando. Alguns saltos mais extensos foram pensados propositalmente de maneira a evitar-se o artifício da corda solta e promover, além do aperfeiçoamento de agilidade e de controle da mão, o domínio das distâncias no braço do bandolim.

#### **SOBRE O ESTUDO 4**

Esse Estudo, composto de uma única parte, tem por objetivo exercitar o tremolo, um efeito muito utilizado em instrumentos de corda e um dos mais característicos do bandolim.

Ele explora a técnica *duo style*, em que a melodia principal é tocada com o tremolo em simultaneidade a notas graves sustentadas, que servem tanto como base harmônica quanto rítmica. No *duo style*, é importante que as duas vozes soem independentes e que a duração das notas graves seja mantida integralmente. Neste caso, que elas soem como semínimas, evitando-se o som *stacatto*.

Além de exercitar a resistência física do executante para manter o tremolo constante e não esbarrar a palheta nas outras cordas, esse Estudo também exige grande abertura dos dedos na digitação.

#### **SOBRE O ESTUDO 5**

Esse Estudo explora a clave rítmica do Merengue venezuelano, que é normalmente escrita em compasso 5/8. Apesar de essa fórmula de compasso ser pouco usada dentro do repertório da música popular brasileira, há forte semelhança melódica e harmônica entre o Merengue e o Choro.

A melodia trabalha uma grande extensão do instrumento e muitos saltos. O uso constante de arpejos possibilita que a melodia seja apresentada de maneira autônoma simultaneamente aos caminhos harmônicos.

Ao longo de todo o Estudo há sugestões de acentos melódicos, que enfatizam o ritmo e dão mais movimento à melodia. Além disso, por se tratar de um compasso ímpar, o sentido da palhetada deve ser atentamente observado, e em alguns momentos é necessário repertir uma palhetada para baixo ou para cima.

#### **SOBRE O ESTUDO 6**

Assim como o Estudo 1, o Estudo 6 também explora a execução simultânea de melodia e acompanhamento de maneira que a nota mais aguda do acorde represente sempre uma função melódica.

Esse tipo de composição representa um desafio técnico para o bandolim, tendo em vista que todas as notas constituintes da melodia e do acompanhamento devem ser executadas apenas com a palheta.

É importante observar as durações das notas com exatidão a fim de preservar a sensação de independência entre melodia e acompanhamento. O andamento, entretanto, pode ser mais flexível, e admite rubatos, com o intuito de valorizar a expressividade do fraseado.

Alguns acordes exigem maior elasticidade dos dedos, e por isso a adaptação do ângulo da mão pode contribuir para a boa execução.



## **SOBRE O ESTUDO 7**

O Estudo 7 aborda o tom de mi maior, que é pouco explorado dentro do repertório brasileiro para bandolim.

A primeira parte desse Estudo foi escrita com base no ritmo de Samba em 7/8, que também é pouco comum na música popular brasileira. A segunda parte, escrita em 7/16, tem caráter mais vertical, e é ritmicamente contrastante em relação a primeira.

Os arpejos na primeira parte foram criados de tal maneira a favorecer o exercício da elasticidade dos dedos, destacando principalmente a abertura do dedo 4 ao evitar o uso de cordas soltas.

## **SOBRE O ESTUDO 8**

O Estudo 8 é uma Valsa de caráter virtuosístico. Ele foi desenvolvido a partir de um exercício de arpejos, no qual cada nota da tríade ou téttrade é antecedida por um semitom. Esse procedimento é muito comum no fraseado melódico do Choro, especialmente em passagens contendo arpejos.

Para que esse Estudo se tornasse mais completo e desafiador, busquei explorar toda a extensão do bandolim, incluindo alguns saltos melódicos que exercitam a agilidade e o domínio das distâncias no braço do instrumento.

Apesar de a tonalidade de mi menor possibilitar o uso de muitas cordas soltas, um dos objetivos desse Estudo é tocá-las o mínimo possível, privilegiando-se a digitação em cordas presas.

Devido ao andamento mais acelerado, sugiro que a palhetada seja alternada do início ao fim.

## **SOBRE O ESTUDO 9**

Esse Estudo foi desenvolvido a partir da célula rítmica do Baião, que pode ser observada já nos primeiros compassos.

Durante quase toda a peça, simultaneamente a melodia principal, mantem-se um pedal na corda sol, que pode também ser entendido como um tremolo que desempenha função harmônica e rítmica, pois é a nota fundamental da tonalidade ao mesmo tempo que preenche os espaços entre as frases melódicas.

As duas vozes, pedal e melodia principal, devem soar de maneira independente. Além de exigir bastante da palhetada devido aos saltos constantes entre as cordas, isso exercita quesitos fundamentais para o instrumentista, como precisão e resistência física.

## **SOBRE O ESTUDO 10**

Durante o processo de elaboração do Estudo 10, compositores como Villa-Lobos e Bach, assim como a sonoridade dos ritmos afro-brasileiros, estiveram presentes em meu imaginário.

Do ponto de vista técnico, a motivação para o desenvolvimento dessa peça foi o exercício da palhetada alternada, sobretudo, por meio de arpejos.

Na segunda parte, a partir do compasso 41, os arpejos devem ser executados com os acordes montados, ou seja, mantendo-se as notas soando o máximo possível, e em contraste com a primeira parte.

Esse Estudo exige resistência e precisão do executante na manutenção do andamento, que deve ser desafiador.

# partitura s



# Estudo 1

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 50$

1 1 4 4 4 3 3 4 2 4 3 4 4 3 4 3

6  $\text{♩} = 190$   
2  $\text{mp accel.}$

10 4 3 4 3

14 1 4 3 4

18  $\text{mf a tempo}$

22  $\text{mf a tempo}$

26 4 4

30 4 4 4



# Estudo 2

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 62$

Chords: F, G7, C7, F, C7, F, A7, Dm, E7, Am, E7, Am, C7, F, G7, C7, F7, Bb, Bbm, Am, D7, G7(9), Gb7(9), F, C7, F, A7, Dm, Eb, A7, Dm, A7, Dm, E7, Am, F7, Bb, E7, A7, Dm.

Fingerings: 4, 3, 3, 0, 1, 1, 2, 1, 4, 0, 2, 4, 1, 0, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 0, 3, 2, 1, 2, 2, 2.

Dynamics: *mf*, *p* *cresc.*, *mf*.

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 28-31) features a melodic line with a bass line. Chords are indicated above the staff: Eb, A7, Am7(b5), D7(b9), Gm, and Em7(b5). The second system (measures 32-35) continues the melodic and bass lines. Chords are: Dm, Bb7, Eb, A7, Dm, A7, Dm, and C7. The third system (measures 36-37) is marked 'D.S. al Coda' and features a final melodic flourish. A chord 'F' is indicated above the staff. Fingerings (1, 4, 6) and a repeat sign are present in the notation.





34 **E7** **A7** **D7** **G7**  
*p cresc.* *f* *p cresc.* *f*

38 **C7** **F7** **B<sup>b</sup>9** **E7**  
*p cresc.* *f*

42 **Am** **Am** **C** **A7**  
1 2 *D.S. al Coda*

46 **Dm** **G7** **C** **A7** **Dm** **G7** **C**

50 **G7** **C** **G7** **C**

54 **G7** **C** **G7** **C**

# Estudo 4

Daniel Migliavacca

♩=115

The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music is a single melodic line with various rhythmic patterns and articulations. Chords are indicated above the staff, and fingerings are indicated by numbers 1-4 below the staff. The piece is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 marked at the beginning of their respective staves.

Chords and fingerings shown in the score:

- Staff 1: **D<sub>m</sub>** (measures 1-2)
- Staff 2: **A<sub>7</sub>(b13)** (measures 3-4), **A<sub>7</sub>** (measures 5-6)
- Staff 3: **E<sub>b</sub>7<sub>M</sub>** (measures 7-8)
- Staff 4: **F<sub>9</sub><sup>6</sup>** (measures 9-10), **F** (measures 11-12)
- Staff 5: **G<sub>m</sub>** (measures 13-14)
- Staff 6: **D<sub>m</sub>** (measures 15-16)
- Staff 7: **E<sub>7</sub>** (measures 17-18)
- Staff 8: **A<sub>7</sub>** (measures 19-20)

Fingerings shown below the staff:

- Staff 2: 4 (measure 3)
- Staff 4: 4 (measure 9)
- Staff 6: 2 (measure 15)
- Staff 7: 3 (measure 17)
- Staff 8: 4, 4, 2, 3 (measures 19-20)

17 **A<sub>m</sub>7(b5)** **D7(b9)**

2 3 2 1 2 1 1

19 **G<sub>m</sub>**

2 3 2 1 2 1 1

21 **E<sub>m</sub>7(b5)**

1 2 3 2 1 2 1

23 **A7** 4

2

25 **A<sub>m</sub>7(b5)** **D7(b5)**

2

27 **G<sub>m</sub>**

2

29 **E7** **A7**

2

*rit.*

31 **Dm**

*a tempo*

33 **Bb** **Dm**

*a tempo*

35 **E7** **A7sus** **Dm**

*rit.* **p**

# Estudo 5

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 360$

**Cm D7 Db7 Cm G7(b9) Cm**

**D7 Db7 Cm G7(b9) Cm D7 Db7**

**Cm D7 G7 Cm Bb7 Eb**

**Ab7 Db C B Db**

**D7 G7 Cm**

**D7 Db7 Cm D7 G7 Cm Bb7**

**Eb C7b Fm D7 Gm**

**Eb7 Ab D7 G7 Cm**

41 Cm Db Cm G7 Cm

46 Db D G7sus E7sus

51 Db7sus G7(b9) Cm Db Cm

56 G7 Cm Db D

61 Db C B Bb A G7 Cm *D.S. al Coda*

66 Cm D7 Db7 Cm G7(b9)

71 Cm D7 Db7 Cm G7(b9) Cm

# Estudo 6

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 50$   $\text{S}$   $D_9$   $D^\circ$   $D7M$   $B7(9)$   $G_9$   $Gm9$   $D_9$

*mf*

6  $A^\circ$   $F\#7(b9)$   $Bm7$   $F\#m$   $C\#7$   $A7$   $A7(13)$

10  $D$   $Bb$   $D$   $C$   $D$   $D7$   $G\#m7(b5)$

14  $Gm6$   $D$   $D7$   $E7$   $Gm6$   $D$

18  $Dm9$   $D7(9)$   $Gm$   $A7$   $Am7(b5)$   $D7(b9)$   $Gm9$   $Gm7$

22  $Bbm$   $C7(9)$   $F7M$   $E7$   $A7$   $A7(b9)$

26  $Dm9$   $D7(9)$   $Gm$   $A7$   $Cm$   $F7$   $Bb7M$

2 2 3

30

**B<sup>b</sup>m** **E<sup>b</sup>7** **A<sup>b</sup>7M** **A7** **A7(b13)** **Dm**

3 2 2 3 4

**D**

*D.S. al Coda*

*rit.*



# Estudo 7

Daniel Migliavacca

♩=180

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of ten staves of music, each with guitar-specific annotations. The first staff begins with a tempo marking of ♩=180. Chords are indicated by letters above the staff, and fret numbers are shown below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like accents (V) and breath marks (ϕ). The piece concludes with a double bar line and a final chord G#.

Chords and fret numbers shown in the score:

- Staff 1: B7 (4), E (4), G#7, C#m (4)
- Staff 2: D#7, G#m, F#7, B7 (3, 3, 3)
- Staff 3: B7, E, E7 (4), A (3)
- Staff 4: Am, E (4), ϕ F#7, F7, E (4)
- Staff 5: Em (4, 1, 3), B7, Em, Am, D7, G
- Staff 6: Am, E7, Am, A#° (3), C#° (3), B7 (1, 4), 0
- Staff 7: Am, D7, G, Gm, C7, F (3, 3, 3)
- Staff 8: B, B7, E, G#7, C#m (4), D7, G#

25 **A** **B7** **E**

$\emptyset$  **F#7** **F7** **E** **F#7** **F7** **E**

*D.C. al Coda*

31 **F#7** **F7** **E**

# Estudo 8

Daniel Migliavacca

$\text{♩} = 200$

**Em**

5 **Am**

9

13 **B7** **Em**

17

21 **E7** **Am**

25 **Em**

29 **F#7** **B7** **Em**  $\text{⊕}$

33 **E**

37

3 1 1 3 2 1

**F#m**

41

4

**B7**

45

4

**E**

49

**E7**

53

1 3 1 1 1 3 1 1

**A**

57

2 4 1 3 1 3 1 3 1

**A<sub>m</sub>**

3 2

61

**E**

1 3 1 4 2

**F#7**

**B7**

65

**E**

4

1 2

**Ø**

*D.S. al Coda*

Detailed description: This musical score is for a guitar solo in the key of F# major (three sharps). It consists of eight staves of music. The first staff (measures 37-40) features a melodic line with triplets and slurs, with fingering numbers 3, 1, 1, 3, 2, 1. The second staff (measures 41-44) includes a chord change to F#m and a measure with a whole rest. The third staff (measures 45-48) has a chord change to B7 and a measure with a whole rest. The fourth staff (measures 49-52) features a chord change to E and a measure with a whole rest. The fifth staff (measures 53-56) includes a chord change to E7 and a measure with a whole rest. The sixth staff (measures 57-60) has a chord change to A and Am, with a measure with a whole rest. The seventh staff (measures 61-64) includes a chord change to E, F#7, and B7, with a measure with a whole rest. The eighth staff (measures 65-68) features a chord change to E and a measure with a whole rest, followed by a double bar line and a second ending. The piece concludes with a Coda section marked 'D.S. al Coda'.

# Estudo 9

Daniel Migliavacca

♩=105

The first system of music (measures 1-4) is in G major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth-note patterns. Measure 1: G4, A4, B4, C5. Measure 2: B4, A4, G4, F#4. Measure 3: F#4, G4, A4, B4. Measure 4: C5, B4, A4, G4. Fingering: 1 4, 3 4, 2 4. A 'V' (vibrato) marking is above the first measure.

The second system (measures 5-8) continues the melody. Measure 5: G4, A4, B4, C5. Measure 6: B4, A4, G4, F#4. Measure 7: F#4, G4, A4, B4. Measure 8: C5, B4, A4, G4. Fingering: 0 1, 2. A 'V' marking is above the first measure.

The third system (measures 9-12) continues the melody. Measure 9: G4, A4, B4, C5. Measure 10: B4, A4, G4, F#4. Measure 11: F#4, G4, A4, B4. Measure 12: C5, B4, A4, G4. A 'V' marking is above the first measure.

The fourth system (measures 13-16) continues the melody. Measure 13: G4, A4, B4, C5. Measure 14: B4, A4, G4, F#4. Measure 15: F#4, G4, A4, B4. Measure 16: C5, B4, A4, G4. A 'V' marking is above the first measure.

The fifth system (measures 17-20) continues the melody. Measure 17: G4, A4, B4, C5. Measure 18: B4, A4, G4, F#4. Measure 19: F#4, G4, A4, B4. Measure 20: C5, B4, A4, G4. A 'V' marking is above the first measure. The dynamic marking **f** (forte) is placed below the system.

The sixth system (measures 21-24) features a change in texture. The melody is in the treble clef, and the bass line consists of eighth-note patterns. Measure 21: G4, A4, B4, C5. Measure 22: B4, A4, G4, F#4. Measure 23: F#4, G4, A4, B4. Measure 24: C5, B4, A4, G4. Fingering: 3. A 'V' marking is above the first measure. The dynamic marking **mf** (mezzo-forte) is placed below the system.

The seventh system (measures 25-28) continues the melody. Measure 25: G4, A4, B4, C5. Measure 26: B4, A4, G4, F#4. Measure 27: F#4, G4, A4, B4. Measure 28: C5, B4, A4, G4. Fingering: 2, 2, 3. A 'V' marking is above the first measure.

29

33

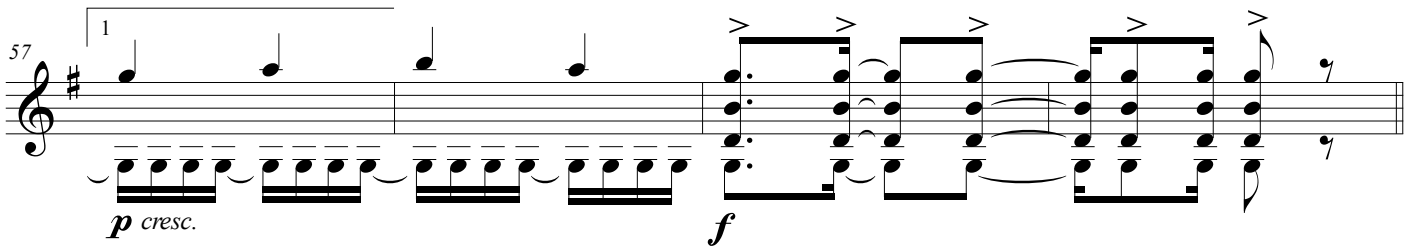
37

41

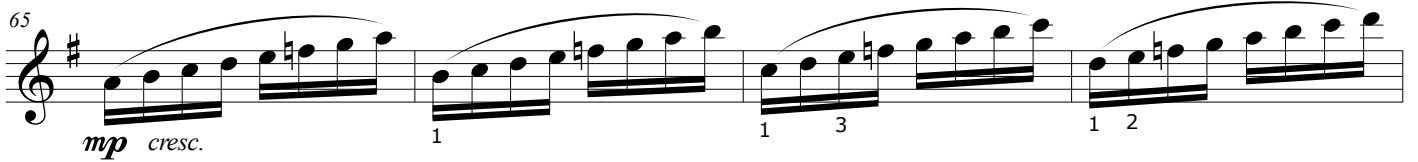
45

49

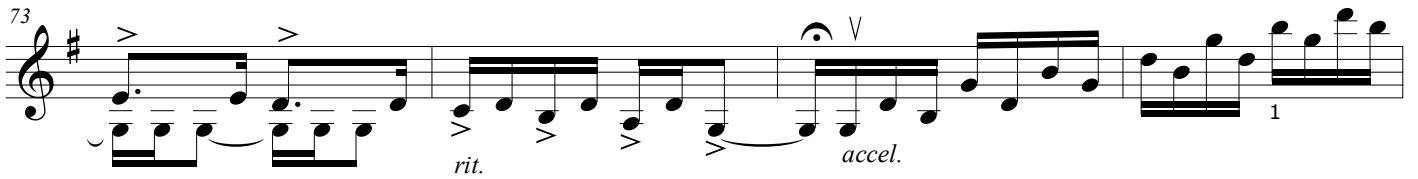
53


57   
*p cresc.* *f*

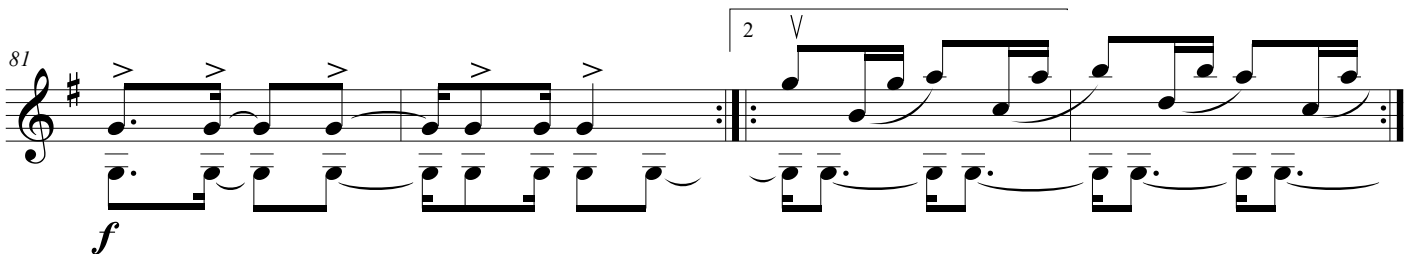
61   
*mf*

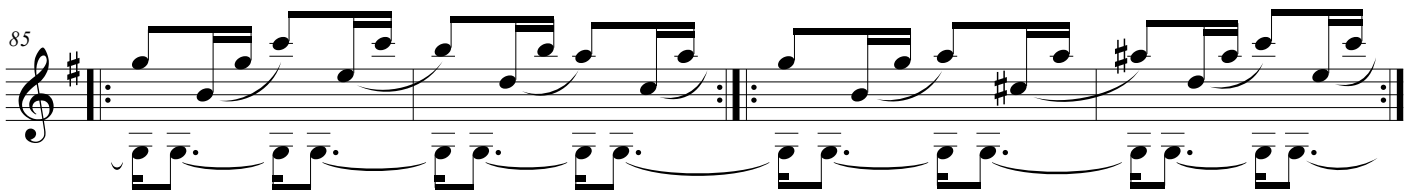
65   
*mp cresc.*

69   
*f*

73   
*rit.* *accel.*

77   
*accel.*

81   
*f*

85 

89

*p cresc.*

93

*f* *mf*

97

*mf*

101

*mf*

104

*mp* *mf*

108

*f* *ff*

112

*f*



# Estudo 10

Daniel Migliavacca

♩=175

**G<sub>m</sub>**

*mf*

**D7**

**G7**

**C<sub>m</sub>**

**D7** **G<sub>m</sub>**

**A7** **D7**

**G7** **C7**

**F** **B<sub>b</sub>** **E<sub>b</sub>** **A<sub>b</sub>** **D7**

33 **C<sub>m</sub>** **C<sup>♯</sup>°** **G<sub>m</sub>** **E<sub>b</sub>**

37 **A<sub>b</sub>** **D7** **G<sub>m</sub>**

41 **G<sub>m</sub>** **C<sub>m</sub>6**

45 **D7(b9)** **G<sub>m</sub>**

49 **G7** **C<sub>m</sub>**

53 **A7** **D7**

57 **C7sus** **C7**

61 **B<sub>7</sub>sus** **B7**

Detailed description of the musical score: The score is for a bandolim solo in G minor. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 33-36) features chords C<sub>m</sub>, C<sup>♯</sup>°, G<sub>m</sub>, and E<sub>b</sub>. The second staff (measures 37-40) features chords A<sub>b</sub>, D7, and G<sub>m</sub>. The third staff (measures 41-44) features chords G<sub>m</sub> and C<sub>m</sub>6. The fourth staff (measures 45-48) features chords D7(b9) and G<sub>m</sub>. The fifth staff (measures 49-52) features chords G7 and C<sub>m</sub>. The sixth staff (measures 53-56) features chords A7 and D7. The seventh staff (measures 57-60) features chords C7sus and C7. The eighth staff (measures 61-64) features chords B<sub>7</sub>sus and B7. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and fingerings (1, 2, 3, 4). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

65 **B°** **B°** **A°**

Musical staff 65-68: Treble clef, key signature of two flats. Measures 65-68 feature a melodic line with slurs and accents. Chords B°, B°, and A° are indicated above the staff.

69 **Gm** **D7** **Gm** **Cm** **A7**

Musical staff 69-72: Treble clef, key signature of two flats. Measures 69-72 feature a melodic line with slurs and accents. Chords Gm, D7, Gm, Cm, and A7 are indicated above the staff. Dynamics include *mp*.

73 **D7** **Gm**

Musical staff 73-76: Treble clef, key signature of two flats. Measures 73-76 feature a melodic line with slurs and accents. Chords D7 and Gm are indicated above the staff. Dynamics include *mf* and *f*.

77  $\emptyset$   $\emptyset$  **E<sub>b</sub>**

Musical staff 77-80: Treble clef, key signature of two flats. Measures 77-80 feature a melodic line with slurs and accents. Chords  $\emptyset$ ,  $\emptyset$ , and Eb are indicated above the staff. The instruction "D.C. al Coda" is present.

81 **Gm** **A7**

Musical staff 81-84: Treble clef, key signature of two flats. Measures 81-84 feature a melodic line with slurs and accents. Chords Gm and A7 are indicated above the staff. A finger number '4' is shown below a note.

85 **D7** **A7** **D7** **A7**

Musical staff 85-88: Treble clef, key signature of two flats. Measures 85-88 feature a melodic line with slurs and accents. Chords D7, A7, D7, and A7 are indicated above the staff. Fingerings 0 1 0 4 and 3 1 4 2 are shown below notes. Dynamics include *mp* and *mf*.

89 **D7** **Gm**

Musical staff 89-92: Treble clef, key signature of two flats. Measures 89-92 feature a melodic line with slurs and accents. Chords D7 and Gm are indicated above the staff. Fingerings 1 and 1 are shown below notes. Dynamics include *f*.

DEZ ESTUDOS PARA BANDOLIM SOLO  
Copyright © 2019 por/by Daniel Migliavacca

## Ficha técnica

Produção, composição, textos e edição das partituras

Daniel Migliavacca

Revisão do texto

Mery Fermino e Indionei Rodrigues

Revisão das partituras

Daniel Migliavacca e André Prodóssimo

Projeto gráfico

Daniel Migliavacca e Sandra Ruthes

Artista (capa): Ingrid Iunzkovzki

Gravação dos áudios: Daniel Migliavacca (bandolim solo/solo mandolin)

Técnico de gravação: Luis Rolim (estúdio/studio Aroeira. Curitiba/PR)

Técnico de mixagem e masterização: André Prodóssimo (estúdio/studio Villa Sonora. Curitiba/PR).

Trabalho realizado através do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PROMUS sob orientação do Prof. Dr. Paulo Sá.

Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro.

Todos os direitos reservados.

# Cadernos de bandolim PROMUS-Bossa Criativa

REALIZAÇÃO



escola de música UFRJ

PROMUS UFRJ



Fundação Universitária José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
funarte

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO