

RICARDO PEREIRA RODRIGUES

CANÇÃO E DANSA PARA CONTRABAIXO E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI:

aspectos históricos, estudo analítico e edição.

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado da Escola de Música da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Música
Área. de concentração: Performance
Musical.
Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém.

BELO HORIZONTE, 2003

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo:

Análise e edição de um importante marco na literatura da música brasileira para o contrabaixo, *Canção e Dansa* de Radamés Gnattali, com base nos manuscritos autógrafos de 1934 e 1982 e na partitura publicada pela FUNARTE em 1985. Inclui aspectos históricos sobre o compositor e sua relação com contrabaixistas, a obra estudada e o contexto da literatura de repertório do contrabaixo em geral. Não obstante sua simplicidade formal ao nível das macro-estruturas, *Canção e Dansa* apresenta recursos composicionais sofisticados, derivados da música popular brasileira e do jazz, em procedimentos harmônicos, motivicos e rítmicos, observáveis na parte do piano e do contrabaixo. A análise formal e estilística da obra consubstanciou as sugestões de arcadas e dedilhados incluídas na edição. Inclui um CD com uma gravação não comercial de *Canção e Dansa* e entrevistas com os contrabaixistas Sandrino Santoro e Renato Sbragia.

Palavras-chave: Radamés Gnattali, contrabaixo, análise musical, música brasileira, edição.

Abstract

Abstract: Analysis and edition of *Canção e Dansa* by Radamés Gnattali, an important landmark of the Brazilian repertory for the double bass, through the study of the autographed manuscripts of 1934 and 1982 and also the score published by the now extinct Brazilian cultural agency FUNARTE. It includes historical aspects of the composer and his relationship with doublebassists, the work in question and the double bass literature in general. In spite of the formal simplicity of the works, *Canção e Dansa* presents some sophisticated procedures, derived from Brazilian popular music and jazz, which can be observed in harmony, motives and rhythm. The analysis helped the suggestion of bowings and fingerings included in the edition. It also includes a non commercial recording with the work and interviews with Brazilian double bassists Sandrino Santoro e Renato Sbragia.

Keywords

Radamés Gnattali, double bass, musical analysis, Brazilian music, edition.

Aos meus pais **Agnelo** e **Guilhermina**, pelo carinho e apoio à minha escolha profissional.

À minha esposa **Lourena** e meus filhos **Carolina** e **Gabriel**, pelo constante incentivo, amor e afeto.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira, pelo incentivo à realização deste trabalho, pela competência com que me orientou e pelo total apoio.

Ao Prof. Sandrino Santoro, pelo interesse e confiança em disponibilizar o material de seu acervo.

Ao Alvimar Liberato, pela paciência e dedicação no estudo da análise harmônica.

Ao Hudson Cunha, pela disponibilidade e sincero interesse.

Ao Daniel Bredel, pelo auxílio na transcrição das entrevistas e no software Finale.

Às pessoas citadas acima, o meu reconhecimento como excelentes profissionais e principalmente por serem acima de tudo verdadeiros amigos.

E a todas as pessoas que direta ou indiretamente colaboraram na realização desta dissertação.

Lista de abreviaturas e siglas

ABC	- Associação Brasileira de Contrabaixistas
c.	- Compasso
Cb ou cb	- Contrabaixo
<i>Ced.</i>	- Cedendo
<i>Cres.</i>	- Crescendo
Ed. ou ed.	- Edição
EINCO	- Encontro Internacional de Contrabaixistas
Ex.	- Exemplo
<i>ff</i>	- Fortíssimo (sinal de dinâmica)
Fig.	- Figura
FUNARTE	- Fundação Nacional de Arte
M	- Maior
m	- Menor
<i>M</i>	- Motivo
m.d.	- Mão direita
m.e.	- Mão esquerda
MEC	- Ministério da Educação e Cultura
p.	- Página
<i>pizz</i>	- Pizzicato
pn.	- Piano
Séc.	- Século
<i>T</i>	- Tema

UFG	- Universidade Federal de Goiás
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UNESP	- Universidade Estadual Paulista
5 ^{aj}	- Intervalo melódico de quinta justa
5 ^a	- Acorde de quinta
9 ^a	- Acorde de nona

Lista de exemplos musicais

1 - Fotografia de Alessandro Gnattali, a quem seu filho Radamés Gnattali dedicou a <i>Canção</i>	08
2 - Fotografia de Antonio Leopardi, a quem Radamés Gnattali dedicou a <i>Dansa</i>	08
3 - Acordes paralelos de 6ª e 9ª.....	14
4 - Escrita enarmônica na parte do piano da <i>Dansa</i> , par facilitar a leitura.....	15
5 - Acorde híbrido gerado pela soma de dois acordes com intervalos comuns.....	16
6 – Esquema formal gráfico da <i>Canção</i>	17
7 - Motivos estruturais da <i>Canção</i> : <i>Ma</i> , <i>Mb</i> , <i>Mc</i> , <i>Md</i> e <i>Me</i>	18
8 - <i>Tema 1 (T1)</i> da <i>Canção</i> baseado nos motivos <i>Ma</i> e <i>Mb</i> e no arpejo de tríade maior com sétima menor sobre o 1º grau do modo mixolídio.....	19
9 - Diálogo entre contrabaixo e piano na <i>Canção</i> com o <i>Tema 1</i> por meio de procedimentos de repetição, transposição e inversão dos motivos <i>Ma</i> e <i>Mb</i> , cadência de engano e apojatura de 4ª e 6ª sobre o acorde de Lá.....	19
10 - <i>Tema 2 (T2)</i> da <i>Canção</i> , com variante melódica em escala híbrida resultante dos modos mixolídio e frígio.....	21
11 - <i>Tema 1</i> da <i>Canção</i> no campo tonal de Ré, com repetição do <i>Motivo b</i> uma segunda menor abaixo na voz do contrabaixo e a utilização de nonas aumentada e menor simultaneamente no acorde de Sol com sétima maior.....	22
12 - Efeito de berrante na <i>Canção</i> , em que a corda solta Sol é tocada simultaneamente com arco (m.d.) e em pizz. (m.e.).....	23

13 - Transposições e seqüência de <i>T2</i> na <i>Canção</i> , intercalado com intensificação rítmica do <i>Mc</i> e escala de tons inteiros.....	24
14 - <i>Tema 1 (T1)</i> e <i>Tema 2 (T2)</i> consecutivos na <i>Seção B</i> da <i>Canção</i>	25
15 - Desenvolvimento temático do <i>T1 + T2</i> , seqüência do <i>T2</i> e escala de tons inteiros, na <i>Canção</i>	26
16 - <i>Coda</i> da <i>Canção</i> com apresentação de <i>T1</i> seguido de <i>T2</i> com a 9ª aumentada no acorde de Sol com sétima.....	27
17 - Esquema formal gráfico da <i>Dansa</i>	29
18 - Motivos estruturais <i>Md, Mf, Mg, Mh, Mi</i> e <i>Mj</i> da <i>Dansa</i>	31
19 - Introdução da <i>Dansa</i> , na qual é apresentada uma ampla extensão do <i>Dó₂</i> ao <i>Lá₅</i>	32
20 - Alusão ao tema 3 no piano e diálogo entre piano e contrabaixo na introdução da <i>Dansa</i>	33
21 - Seqüência harmônica jazzística com acordes paralelos progredindo por tons inteiros na <i>Dansa</i>	34
22 - <i>Tema 3</i> no contrabaixo, na <i>Seção A</i> da <i>Dansa</i>	34
23 - Elementos jazzísticos na <i>Dansa</i> : (1) contrabaixo em pizz, (2) acordes dissonantes paralelos no piano e (3) transgressão da métrica.....	35
24 - Desenvolvimento temático de <i>T3</i> na <i>Dansa</i> , na região de Sol maior e a utilização de <i>Md, Mi</i> e <i>Mj</i>	36
25 - <i>Dansa</i> de Gnattali Blocos de 5ª justas paralelas nas mãos direita e esquerda do piano, gerando alternância de acorde maior com sétima maior, acorde menores com sétima menor e acorde maior com sétima menor.....	37

26 - Trecho politonal na <i>Dansa</i> , com melodia na região de Lá e acompanhamento na região de Sol.....	38
27 - Conclusão da primeira <i>Seção A</i> da <i>Dansa</i> : <i>pizzicato</i> no contrabaixo, quintas paralelas no piano e transgressão métrica.....	39
28 - Campos tonais de Lá e Ré na <i>Dansa</i> , onde <i>T3</i> é apresentado no contrabaixo (c.103 e 110) e arpejo de Ré com sétima no piano (c.106 e 114).....	41
29 - Acorde “maior-menor” com sétima ou <i>G7(9#)</i> com função de subdominante e motivos <i>Mc</i> e <i>Ma</i> consecutivos na <i>Dansa</i>	42
30 - <i>Coda</i> da <i>Dansa</i> com apresentação do <i>T3</i> seguido de <i>Mj</i> sobre o arpejo de <i>Ré7</i> e <i>Mf</i> do grave <i>Ré₂</i> ao agudo <i>Lá₄</i> como conclusão virtuosística do movimento.....	43
31 - Mudança estratégica de clave para contrabaixo na edição de <i>Dansa</i>	45
32 - Correção de nota equivocada na parte do contrabaixo da <i>Canção</i>	46
33 - Opção pela padronização de localização de <i>cedendo</i> na edição da <i>Canção</i>	47
34 - Deslocamento do crescendo na <i>Canção</i> para facilitar sua sustentação até o próximo compasso.....	48
35 - Nota <i>Si</i> bemol corrigida na exposição da <i>Dansa</i> (c.42) na linha melódica do contrabaixo.....	48

Sumário

1. Introdução.....	1
2. Aspectos históricos.....	4
2.1- O contrabaixo e <i>Canção e Dansa</i> : contexto histórico.....	4
2.2- Radamé Gnattali: Aspectos biográficos.....	10
3. Análise da <i>Canção e Dansa</i>	13
3.1- Análise geral.....	13
3.2- Análise da <i>Canção</i>	16
3.3- Análise da <i>Dansa</i>	28
4. Edição de <i>Canção e Dansa</i>	44
4.1- Aspectos editoriais de <i>Canção e Dansa</i>	44
4.2- Parte de piano <i>Canção e Dansa</i>	51
4.3- Parte de Contrabaixo <i>Canção e Dansa</i>	75
5. Conclusão.....	85
6. Bibliografia.....	88
7. Anexo.....	91
7.1- Anexo 1 -Entrevista com o contrabaixista Sandrino Santoro.....	91
7.2- Anexo 2 -Entrevista com o contrabaixista Renato Sbragia.....	104
7.3- Anexo 3 -CD com a primeira performance da obra <i>Canção e Dansa</i> para contrabaixo e orquestra de cordas.....	109

1- INTRODUÇÃO

A escolha de *Canção e Dansa*, obra para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali, como objeto de estudo da presente dissertação, foi motivada inicialmente pela necessidade, comum a todos os instrumentistas, de buscar uma compreensão histórica analítica e das práticas de performance do repertório musical dentro de sua especialidade. Desde a primeira leitura, a partitura revelou-se rica em materiais para análise tanto estilística quanto da escrita idiomática do compositor para esse instrumento. Havia também a necessidade de prover uma edição sem os erros da única edição disponível, com base nos manuscritos levantados. A partir dessa motivação, foi detectado que, ainda não havia sido desenvolvido nenhum estudo sistemático sobre a obra *Canção e Dansa*, o que dá maior relevância à essa pesquisa.

A edição de *Canção e Dansa* partiu de três fontes primárias: o primeiro manuscrito autógrafo para contrabaixo e piano de 1934, o manuscrito autógrafo para contrabaixo e orquestra de 1982 e a partitura para contrabaixo e piano editada pela FUNARTE em 1985.

O levantamento bibliográfico que abrange o tema foi realizado na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no arquivo particular do contrabaixista e professor Sandrino Santoro, também no Rio de Janeiro. A escassez de informações históricas sobre esta obra na literatura

motivou a realização de entrevistas, por meio de gravação e transcrição do conteúdo (Anexos 1 e 2), com Sandrino Santoro, que estreou a obra na versão para contrabaixo e orquestra e Renato Sbragia, também contrabaixista contemporâneo do compositor e que deteve os manuscritos da obra (SBRAGIA, 2003) .

A análise da obra, apresentada na Seção 3 deste documento, combina abordagens diversas com ênfase na harmonia, motivos e fraseologia, apresentados em *Curso condensado de harmonia tradicional* de Paul HINDEMITH (1949), o *Tratado de harmonia* de Arnold SCHONBERG (1999), *Harmonia funcional* de H. J. KOELLREUTTER (1978) e *Fraseologia musical* de Ester SCLIAR (1982). Como se trata de uma obra com características que mesclam elementos da música erudita e popular, foram também consultados: *Jazz theory and improvisation* de Frederick TILLIS (1977), *Techniques and materials of tonal music* de BENJAMIN/ HORVIT/ NELSON (1993), além de informações fornecidas por Alvimar Liberato, violonista, professor atuante em Belo Horizonte e que possui grande experiência em análise harmônica tanto nos estilos erudito quanto popular.

A partir da análise de *Canção e Dansa*, foram sugeridas algumas decisões de arcadas e dedilhados, experimentadas em recitais, que são apresentadas na edição, na Seção 4 dessa dissertação.

A editoração da obra e os exemplos musicais foram elaborados com o *software Finale*. Boa parte do repertório solista do contrabaixo utiliza a afinação solo (Fá#, Si,Mi e Lá),

que é um tom acima da afinação de orquestra (Mi, Lá, Ré e Sol). Como o contrabaixo é um instrumento transpositor que soa uma oitava abaixo do que é escrito, ao se utilizar a *scordatura* para solista, ele passa a soar uma 7ª menor abaixo do que está impresso na partitura. Os exemplos musicais relacionados com a técnica de execução do contrabaixo estão representados sem transposição, exatamente como é lido pelo contrabaixista. Os outros exemplos musicais estão representados na altura real (som real), para que o leitor se reporte mais facilmente ao campo tonal harmônico ou às frequências reais, como são percebidas pelo ouvinte.

2- ASPECTOS HISTÓRICOS

2.1- O contrabaixo e a obra *Canção e Dansa*: contexto histórico

Ao contrário do violino, viola ou violoncelo, o “*violone baixo*” (instrumentos de cordas friccionadas cujo registro equivale hoje ao do contrabaixo), só tiveram uma padronização na orquestra durante a primeira metade do século XIX. Alguns desses instrumentos possuíam características da família da *viola da gamba*. Outros, tinham os traços da família dos violinos e outros, ainda, refletiam uma mistura de características destas duas famílias. Eles apresentavam uma grande variação quanto aos tipos de afinação, número de cordas, tessitura, formato da caixa harmônica e aberturas de som no tampo (em forma *f* ou *c*, ou ainda, em forma de *chama*), existência ou comprimento da barra harmônica e uso de trastes, resultando numa multiplicidade tanto estética quanto estrutural¹ (BRUN,1989, ELGAR,1967). A música concertante para a versão solista mais comum desses instrumentos, o assim chamado *violone vienense*, surgiu na segunda metade do séc. XVIII, durante o classicismo vienense. Entre os mais conhecidos compositores desta escola que escreveram para o *violone* estão Johann-Matthias Sperger (1750-1812), Karl Ditters von Dittersdorf (1741-1805), Michael Haydn (1737-1806), Johann Baptist Vanhal (1739-1813) e os ícones do período clássico W. A. Mozart (1756-1791) e J. Franz Haydn (1732-1809). Hoje, este repertório solista é adaptado e interpretado no contrabaixo moderno, que geralmente não utiliza a afinação solista

¹O livro *Looking at the double bass* é especialmente importante para se verificar essa multiplicidade de formas e influências, pois apresenta um grande número de fotografias de instrumentos históricos. Por exemplo, às p.96,132,133,187.

vienense para qual foi escrito (Fá₁, Lá₁, Ré₂, Fa#₂, e Lá₂) mas, pesquisas mais recentes sobre as práticas de performance do classicismo vienense, já mostram um ressurgimento dessa afinação (GLÖCKLER, 2000, p.30).

O padrão de construção e afinação do contrabaixo foi consolidado, como é conhecido hoje, somente na primeira metade do séc. XIX. Após o modelo composicional de Beethoven para a orquestra sinfônica, a escrita do repertório orquestral para o contrabaixo começou a ser tratada de maneira mais idiomática. Contudo, historicamente, não houve grande destaque do instrumento em repertórios originais de câmara pelos grandes compositores até 1917, quando Stravinsky escreveu a *História do Soldado*, ou solísticos até 1949, quando Paul Hindemith escreveu a *Sonata para Contrabaixo e Piano* (BORÉM, 2001). Exceto por compositores-contrabaixistas como Domenico Dragonetti (1763-1846), Giovanni Bottesini (1821-1889) e Serge Koussevitzky (1874-1951), apenas para citar os mais famosos, poucos compositores demonstravam o interesse e/ou conhecimento de uma escrita avançada para o contrabaixo solo antes da segunda metade do século XX. Em relação ao repertório brasileiro, esse quadro também se repete. Mas, em 1934, Radamés Gnattali compôs a obra *Canção e Dansa* para contrabaixo e piano, que é objeto deste estudo e foi considerada, por muito tempo, a primeira obra brasileira original para contrabaixo solista (ARZOLLA 1996, p.5). *Canção e Dansa* não é a mais remota obra brasileira original para contrabaixo solista, pois já em 1898, Leopoldo Miguez teria composto um concerto para a formatura do contrabaixista Alfredo de Aquino Monteiro (SANTOS, 1942, p. 248, citado por ARZOLLA 1996, p. 4). Trata-se, provavelmente, não de um concerto, mas de *Impromptu*, uma obra da qual

remanesce apenas a parte de contrabaixo² (BORÉM, 2001). Porém, antes mesmo disso em 1869, podemos encontrar a *Fantasia para Contrabaixo e Orquestra de Cordas* de João Rodrigues Cordeiro que, hoje, pode ser considerada a primeira obra brasileira para contrabaixo solo, embora haja uma contradição sobre a nacionalidade e data de nascimento do compositor:

[. . .] Segundo o musicólogo brasileiro Sérgio Dias, [. . .] João Rodrigues Cordeiro era português (1842-1881) e compôs a obra em 1869. Já Neil TARLTON (*Double Bassist*, n.8, Spring 1999, p.77), afirma que João Rodrigues Cordeiro era carioca nascido em 1826 e não 1842.[. . .] Essa obra, que tinha sido publicada anteriormente por Alejandro Erlich-Oliva com o nome de *Fantasia para contrabaixo e orquestra de cordas* (Renascimento Musical Editores, Porto, Portugal, 1999), talvez possa ser considerada a única obra disponível para contrabaixo solista escrita por um brasileiro antes do século XX (BORÉM, 2001)

O desenvolvimento do repertório solístico para contrabaixo no Brasil tornou-se significativo e mais regular somente a partir da década de 1980 (RAY, 1998, p. 10). *Canção e Dansa* é, portanto, uma obra historicamente isolada. Mais de três décadas depois, em 1969, o compositor Mário Ficcarelli escreveu *Dois Estudos para Dois Contrabaixos* mas, ainda assim, iniciativas como aquela e esta não foram suficientes para suprir a grande carência do repertório contrabaixístico brasileiro ou deflagrar um maior interesse dos compositores pela escrita contrabaixística no Brasil.

Entretanto, nos últimos 20 anos, algumas iniciativas institucionais contribuíram para uma grande mudança nesse quadro, despertando um real interesse nos compositores brasileiros. Cláudio Santoro compôs uma série de obras solo para o *Concurso Sul*

² O Prof. Fausto Borém, dentro do Projeto “*Perolas*” e “*Pepinos*” do *Contrabaixo*, está organizando o *IV Concurso Internacional de Composição para Contrabaixo* para disponibilizar *Impromptu* para o público e instrumentistas por meio da composição de uma nova parte de piano.

América para quase todos os instrumentos orquestrais, criando a série *Fantasia Sul América*, sendo que a versão para contrabaixo solo é de 1983. Em 1984 a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) encomendou peças a 4 compositores para o *II Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira*, realizado no mesmo ano, no Rio de Janeiro: *Prelúdio, Recitativo e Dança* de Davi Korenchandler; *Introdução e Sapateado* de Henrique de Curitiba Morozowicz; *Interação* de Raul do Valle; *Conversa Mole* de Nestor de Hollanda Cavalcanti (SANTORO, 2003). Até hoje, muitos acreditam que *Canção e Dansa* foi escrita para este evento e não em 1934, como será esclarecido mais à frente. Na nona edição do *Concurso Ritmo e Som*, promovido pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), foi premiada a peça para contrabaixo solo *Ondas*, composta por Sônia Ray, publicada pela Editora Ricordi e editada pela própria autora. Por outro lado, os concursos de composição específicos para o contrabaixo tem contribuído para um acréscimo significativo desse repertório, como os *Concursos Nacionais de Composição para Contrabaixo (CNCC)*. O *I CNCC* foi promovido por Sônia Ray e *Associação Brasileira de Contrabaixistas (ABC)* na UNESP em 1991 e resultou aproximadamente em uma dezena de novas obras. O *II CNCC* foi organizado por Fausto Borém na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1996, realizado durante o *IV Encontro Internacional de Contrabaixistas (IV EINCO)* e resultou em 15 novas obras. O *III CNCC*, organizado por Sônia Ray e *ABC*, foi realizado durante o *V EINCO*, na Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2000 e gerou também um significativo aumento de obras do repertório.

Como *Canção e Dansa* veio a ser publicada somente em 1985 pela FUNARTE, e na edição não consta a data de composição, criou-se a falsa idéia de que esta obra

pertence à produção dos últimos anos de Gnattali. Na verdade, os dois movimentos de *Canção e Dansa* haviam sido compostos muito tempo antes da data de encomenda da FUNARTE. Em 1934, o compositor criou a *Canção*, dedicando-a ao seu pai Alessandro Gnattali (Ex.1). A *Dansa*, dedicou ao então professor de contrabaixo do Instituto Nacional de Música, Antônio Leopardi (Ex.2). O Fato de cada movimento ter sido dedicado a pessoas diferentes sugere que a escrita dos mesmos possa não ter acontecido no mesmo período ou que não foram planejados como uma seqüência. Entretanto, não há dados que reforcem essa idéia e nesse estudo a *Canção* e a *Dansa* serão considerados como dois movimentos de uma única obra.

Ex.1 – Fotografia de Alessandro Gnattali, a quem seu filho Radamés Gnattali dedicou a *Canção*.

Barbosa & Devos, 1984.
entre p.64 – 65, 12ª foto.



Ex.2 – Fotografia de Antonio Leopardi, a quem Radamés Gnattali dedicou a *Dansa*.

Siqueira, 1945. p. 27.



Canção e Dansa é um importante marco para o desenvolvimento do repertório original do contrabaixo no Brasil, pois exemplifica uma escrita idiomática, escrita que a maioria dos compositores brasileiros, ainda hoje, parece buscar. Nenhuma obra anteriormente escrita para o contrabaixo é mais significativa sob o ponto de vista do valor composicional e da linguagem idiomática utilizada. Possui uma estrutura formal clara, incursiona pelo caráter nacionalista e popular de maneira exemplar no repertório, explora todos os registros do contrabaixo e utiliza diversos efeitos e timbres, além de apresentar uma grande interação e complementaridade entre as partes do contrabaixo e do piano.

Na primeira metade do século XX, o domínio da técnica demandada em *Canção e Dansa* não era comum à maioria dos contrabaixistas, o que sugere que a obra tenha sido especialmente composta para um contrabaixista de destacada virtuosidade. A linguagem idiomática utilizada pelo autor, juntamente à perfeita exeqüibilidade desta obra, sugere que Gnattali possuía um conhecimento profundo das técnicas do contrabaixo, seja através do estudo da literatura contrabaixística e/ou da cooperação compositor-intérprete. Se real, essa relação provavelmente ocorreu entre Gnattali e Antonio Leopardi, a quem foi dedicado o segundo movimento.

Há poucos registros de performances públicas de *Canção e Dansa* antes de ter sido editada pela FUNARTE, em 1985. Sabe-se que foi estreada pelo contrabaixista Antonio Leopardi, em sua versão original para contrabaixo e piano, entre as décadas de 1940 e 1950 no Rio de Janeiro (SANTORO, 2003). Já a estréia de sua versão para contrabaixo e orquestra de cordas, numa adaptação feita pelo próprio Radamés Gnattali, ocorreu em

1982 pelo contrabaixista Sandrino Santoro e a Orquestra de Câmara da Rádio MEC (SANTORO, 2003). Conhecem-se atualmente dois manuscritos da obra, um para contrabaixo e piano de 1934 e o outro para contrabaixo e orquestra de 1982. Existem também alguns registros sonoros da obra, como o de sua primeira execução com contrabaixo e orquestra de cordas, numa gravação da Rádio MEC de 1982 (Anexo 3). Há ainda duas gravações: uma no CD *Miniature*, de 1996 pelo contrabaixista Milton Masciadri e outra pelo contrabaixista Gottfried Engels, com previsão de comercialização no final do ano de 2004. Todos os materiais acima citados, exceto os dois últimos CDs, se encontram no acervo particular de Sandrino Santoro, que gentilmente os cedeu para esta pesquisa. Para a presente análise, foram utilizadas as três partituras disponíveis (a edição publicada pela FUNARTE e os manuscritos de 1934 e 1982), que serviram para comparações, esclarecimentos quanto a possíveis erros e inconsistências editoriais e para a realização da edição.

2.2- Radamés Gnattali: Aspectos biográficos

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906 e faleceu no Rio de Janeiro em 3 de fevereiro de 1988. Exímio pianista de formação erudita, abandonou sua promissora carreira solo e passou a dividir seu tempo entre a composição e a orquestração. Através da interação entre a criação espontânea e as demandas geradas pela sobrevivência profissional, foi lapidado um dos maiores compositores e arranjadores no Brasil que soube integrar elementos composicionais das músicas erudita e popular. Em 1936, participou da inauguração da Rádio Nacional, conceituado meio de comunicação cultural da época, como dirigente de sua orquestra. A partir daí, combinou em sua carreira profissional, durante trinta anos, as atividades de pianista recitalista,

solista de orquestra, regente, membro de conjunto de câmara, compositor e arranjador na Radio Nacional, o que facilitou divulgar seu trabalho por todo o Brasil. Gnattali destacou-se, não somente pela capacidade de compor e orquestrar, mas também pela sua ousadia e habilidade criativa de mesclar tendências da música erudita e popular. Teve uma vida simples e de muito trabalho. Aparentemente, permaneceu indiferente aos elogios e críticas, focado no seu trabalho, como sugere ROCHA (1996, p.18): “*Com um trabalho de auto-sugestão, Radamés passa a se sentir satisfeito em compor só para si*”.

Ao mesmo tempo em que soube expressar seus sentimentos nacionalistas e influências jazzísticas, Gnattali não se preocupou em ser moderno, pois acreditava no valor da integração desses elementos nas suas obras. Se, muitas vezes, foi acusado de ter sido conservador quanto ao tratamento da forma, harmonia e mesmo, por fazer referências a estereótipos da assim chamada “música brasileira”, o fascínio pela inovação em Gnattali transparece na sua experimentação com novas maneiras de orquestrar e no seu interesse em compor para instrumentos negligenciados pela maioria dos compositores brasileiros, especialmente para instrumentos característicos da nossa música popular. Entre estas obras, pode-se mencionar o *Concerto para harpa* (1958), o *Concerto para gaita e orquestra* (1958), a *Sonatina para violão e flauta* (1959), a suíte *Retratos*, composta para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional (1964), o *Concerto para acordeão, tumbadoras e cordas* (1978) e a própria *Canção e Dansa*, dentre outras. Pode-se dizer que Gnattali foi pioneiro não só na valorização de instrumentos populares no meio erudito, mas também foi pioneiro ao trabalhar na direção oposta, ou seja, inserir instrumentos tidos como “eruditos” na música popular brasileira.

Em 1934, ano de composição da obra *Canção e Dança*, Radamés se tornou orquestrador permanente da *Vitor Talking Machine Co. of Brazil* e acompanhou Bidu Saião³ em uma audição de árias clássicas. Neste período, encontrava-se em sua primeira fase composicional, cujas características são uma clara influência nacionalista e do romantismo tardio, folclorismo direto, resquícios do estilo de Grieg e também referências ao jazz. É relevante acrescentar que o compositor, embora sendo gaúcho, empregava habitualmente motivos folclóricos populares nordestinos (MARIZ, 1970, p.50-51).

³ Balduína de Moreira Saião. 11/05/1902- 12/03/1999 cantora lírica internacionalmente reconhecida, apresentou-se nos teatros da França, Itália, Argentina, Brasil e EUA.

3 - ANÁLISE DE CANÇÃO E DANSA

Embora a análise formal e harmônica possa ser realizada sob múltiplos ângulos e métodos, especialmente em estilos que combinam idiomas eruditos e populares (GAVA, 2002, p.107), este estudo procura detectar elementos estruturais do discurso musical que possam fornecer subsídios para conhecer o estilo de Radamés Gnattali nesta obra e auxiliar na fundamentação de decisões interpretativas.

Esta análise procurou identificar diversos aspectos composicionais como estruturação formal, elementos escalares, organização fraseológica, eventos harmônicos, elementos temáticos (imitação, transformação e desenvolvimento), contrastes (rítmicos, melódicos, de registros, timbre, densidade e intensidade), estruturas rítmicas, texturas, elementos de influência folclórica ou popular e quaisquer outros aspectos que contribuam para uma melhor compreensão da obra.

3.1- Análise geral

Canção e Dansa é formada por dois movimentos contrastantes. A *Canção*, em andamento lento, possui um caráter melancólico e triste, contrapondo-se ao virtuosismo e extroversão da *Dansa*. Embora independentes entre si, os dois movimentos compartilham algumas características.

Ao nível das macro-estruturas, ambos os movimentos apresentam estruturas harmônicas ambíguas, que mesclam elementos modais e elementos tonais. Os temas principais se baseiam no acorde de 7^a construída sobre o primeiro grau da escala mixolídia em Lá (Lá-Dó#-Mi-Sol), freqüentemente utilizado na música popular nordestina. O acompanhamento do piano é de caráter essencialmente modal, entretanto, os acordes possuem tensões baseadas no sistema tonal. Historicamente, a utilização do modalismo impregnado de procedimentos do sistema tonal, agregação de notas dissonantes sem a preocupação de serem preparadas ou resolvidas e o paralelismo entre acordes, se intensificou no final do séc. XIX e início do séc. XX, acompanhando os últimos desenvolvimentos harmônicos antes da chegada do atonalismo, tornando-se comum na música de compositores nacionalistas e dos músicos de jazz.

Relacionando a estrutura dos acordes desta obra com a harmonia tradicional, os acordes quartais podem ser chamados de acordes de 6^a e 9^a (Ex.3).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music is marked with a piano dynamic (*p*). The first measure shows a chord with notes A2, C#3, E3, G#3, A4, and C#5, labeled as A6/9. The second measure shows a chord with notes G2, B2, D3, F#3, G4, and B5, labeled as G6/9. The notation includes fingering numbers: 6^a, 9^a, 4j, and 5j.

Ex.3- Acordes paralelos de 6^a e 9^a.

Observa-se, em toda a obra, uma preocupação do compositor em empregar texturas com acordes de cinco ou mais notas com muitas dissonâncias; evitando as dinâmicas mais intensas no piano (como *ff*), para não cobrir o som do contrabaixo e, principalmente nos acordes mais graves, para não causar a percepção sonora de “clusters”⁴. Quanto à notação, Radamés buscou facilitar a leitura da parte do piano, optando freqüentemente pela utilização de notas enarmônicas (Ex.4).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a complex chord with five notes, including a cluster of notes in the middle register. An arrow points to this cluster. The bass staff contains a few notes, including a low note. The dynamic marking *sf* is placed between the staves. Below the bass staff, the chord is identified as F7(9^b11[#]).

EX.4- Escrita enarmônica na parte do piano da *Dansa*, para facilitar a leitura.

Ainda sobre a escrita de acordes, é freqüente a utilização de acordes híbridos como, por exemplo, no c.4 na *Canção* (Ex.5), em que há fusão de duas estruturas distintas (os

⁴ *cluster* é um agrupamento de notas que soam simultaneamente, podendo ser tocadas nos instrumentos de teclados com o punho, a palma ou o antebraço.

acordes de Lá maior com sétima e Mi bemol maior com sétima), que possuem intervalos comuns. $A7 + E\flat 7 (9) = A7 (5b)$.

The image contains two musical diagrams. The left diagram shows two chords on a treble clef staff: A7 (Lá maior com sétima) and E♭7 (Mi bemol maior com sétima). A bracket labeled 'tritone' spans the interval between the roots. Lines connect the notes of both chords, with a label 'notas em comum' (common notes) pointing to the shared notes: G, F, and E. The right diagram shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part shows a chord labeled 'Eb7(9)+A7=' and another chord labeled 'A7(5b)'. The bass clef part shows a bass line with notes G, F, and E. The staff is in the key of D major (one sharp) and common time (C).

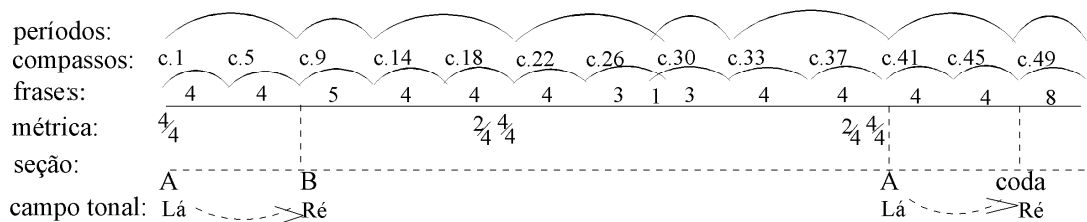
Ex.5- Acorde híbrido gerado pela soma de dois acordes com intervalos comuns.

3.2- Análise da *Canção*

A *Canção* é baseada em um tema de aboio, que são cantos e interjeições com que se conduz o gado, muito comum no Nordeste brasileiro. Caracteriza-se por liberdade rítmica, emprego sistemático das fermatas, notas longas, cromatismo e sons agudos. A *Canção* tem seus 56 compassos estruturados em três seções, *A B A*, seguidos de uma *Coda*. O início de cada seção coincide com o início de cada campo tonal utilizado. Embora seu principal campo tonal Ré só se defina na *Seção B*, a *Canção* inicia-se no campo tonal de Lá (*Seção A*), sugerindo a progressão dominante-tônica em larga escala.

Esta relação também se repete entre a reexposição da *Seção A* (em Lá) e a *Coda* (em Ré).

Tendo como base a parte do contrabaixo (que é a principal voz melódica), pode-se dividir claramente a *Canção* segundo uma quadratura bastante previsível: sete períodos de oito compassos cada. Entretanto, a quadratura no fraseado da *Canção* é interrompida por um período de cinco compassos (c.9). Mas a soma do número de compassos desse período com outro irregular de três compassos mais à frente (c.30), perfaz um total de 8 compassos, complementando a característica fundamental da quadratura. Para uma melhor visualização da forma, é apresentado um esquema gráfico dessa análise formal no Ex.6.



Ex.6- Esquema formal gráfico da *Canção*.

Cinco motivos distintos estruturam o movimento *Canção*. O *Motivo a* (*Ma*), que aparece primeiro no contrabaixo (c.1), é caracterizado por graus conjuntos ascendentes. O *Motivo b* (*Mb*) aparece no contrabaixo a partir do c.2 e é caracterizado por uma quiáltera com

colcheia pontuada em forma de bordadura. O *Motivo c (Mc)* aparece pela primeira vez no contrabaixo (c.5) e é representado por duas colcheias ascendentes e uma quiáltera descendente. O *Motivo d (Md)* aparece no piano (c.1) e caracteriza-se como elemento de acompanhamento, com mínimas em quintas paralelas. O *Motivo e (Me)*, que aparece no piano a partir do c.4, é caracterizado por um pedal sincopado, neste caso com espacialização de oitava (Ex.7).

The image displays five musical motives labeled Ma through Me. Motive Ma is shown on a bass clef staff with three eighth notes. Motive Mb is on a bass clef staff with a triplet of three eighth notes. Motive Mc is on a bass clef staff with a triplet of three eighth notes, including a sharp sign. Motive Md is represented by a rectangular box with a red 'x' in the top-left corner. Motive Me is on a bass clef staff with a series of notes on a single pitch, including a sharp sign.

Ex.7- Motivos estruturais da *Canção*: *Ma*, *Mb*, *Mc*, *Md* e *Me*.

O *Tema 1 (T1)*, que permeia toda a *Canção* e recorre também na *Dansa*, é construído com os motivos *Ma* e *Mb* sobre o arpejo maior com 7^a menor, enfatizando o caráter mixolídio da peça. Inicia-se sempre no segundo tempo do compasso quaternário após uma pausa de semínima (Ex.8).

Arpejo mixolídio
em Lá^{7ª}

c.1

T1

Ex.8- *Tema 1 (T1)* da *Canção* baseado nos motivos *Ma* e *Mb* e no arpejo de tríade maior com sétima menor sobre o 1º grau do modo mixolídio.

No início da *Canção*, *T1* é apresentado pelo contrabaixo (c.1-2), após o qual, um diálogo com o piano (c.2-3) é sustentado por meio dos procedimentos de repetição, transposição e inversão de *Ma* e *Mb* (Ex.9). Este mesmo procedimento ainda aparece com a recorrência de *T1* em Lá mixolídio, nos c.41-43 e em Ré, nos c.9-11 e c.49-50.

repetição

c.1

Ma Mb Ma Mb Ma

Mb Ma

Mb Ma

cromatismo

A⁶ G⁶ A⁶ G⁶ A⁶ A¹³/B F^{#7}/A[#] A⁴

Ex.9- Diálogo entre contrabaixo e piano na *Canção*, com o *Tema 1* por meio de procedimentos de repetição, transposição e inversão dos motivos *Ma* e *Mb*, cadência de engano e apojetura de 4ª e 6ª sobre o acorde de Lá.

Com relação aos acordes, ainda no terceiro tempo do c.3, observamos uma cadência de engano (ou interrompida) sobre o acorde de 7ª da dominante Fá#7/A#, que não se resolve em Si menor, mas no acorde de Lá Maior. Embora a sétima Mi resolva como esperado, descendentemente na nota Ré, a dominante Fá# e a sensível Lá# também resolvem para baixo no Mi e no Lá, respectivamente, ilustrando um típico procedimento da harmonia popular (Ex.9).

O c.4 é caracterizado pelo acorde apojetura de 4ª (Ré) e 6ª(Fá#) sobre o acorde de Lá, onde são explorados os harmônicos Fá# e Mi na voz do contrabaixo. Além de sugerir a conclusão da primeira frase, o efeito destes harmônicos parece nos remeter a sons do cotidiano do interior brasileiro, como as tarefas do aboio, o ranger de uma porteira ou da roda de um carro de boi (Ex.9).

Nos c.5 e 6, na voz do contrabaixo, é apresentado o *Tema 2 (T2)*. Nos c.7-8, *T2* aparece com uma variante melódica e a indicação “*mais intenso*” sobre uma escala híbrida, resultante da fusão dos modos mixolídio e frígio, muito utilizada nas músicas espanholas (Ex.10).

The image shows a musical score for Contrabaixo (Cb) and Piano (Pn). The Cb part is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 5 (c.5) with a triplet of eighth notes labeled 'T2'. Later, there is a phrase of eighth notes labeled 'frase de seção conclusiva' in a 'mixolídio + frígio' mode, marked 'mais intenso'. The Pn part is in treble and bass clefs. It includes a 'pp' dynamic and a 'frase de seção conclusiva' in the right hand, with a 'pp' dynamic in the left hand. Chords are indicated below the Pn part: A7(5b), (D), A7(5b), A6, A7(5b), D7, and A7.

Ex.10- Tema 2 (T2) da *Canção*, com variante melódica em escala híbrida resultante dos modos mixolídio e frígio.

Assim como no início da *Canção*, o contrabaixo e o piano dialogam nos c.10-11 utilizando os motivos *Ma* e *Mb*. Desta vez, a segunda ocorrência de *Mb* no contrabaixo é feita uma segunda menor abaixo (Lá#-Sol#-La#, e não Si-Lá-Si) (Ex.11). Essa surpresa melódico-harmônica é possível graças à utilização simultânea das nonas aumentada e menor sobre o acorde de Sol com sétima maior: G7M(9b,9#)

The musical score for Example 11 consists of two staves: a bassoon (Cb) and a piano (Pn). The bassoon part is in the bass clef and features a triplet of eighth notes (Mb 1/2 tom abaixo) and a triplet of quarter notes (Mb 1 tom abaixo). The piano part is in the treble clef and features a triplet of eighth notes (Mb 1 tom abaixo) and a triplet of quarter notes (Mb 1 tom abaixo). The score includes chord symbols: D⁹, C⁶, Am⁶, G^{7M(9#)}, and F^{7M}.

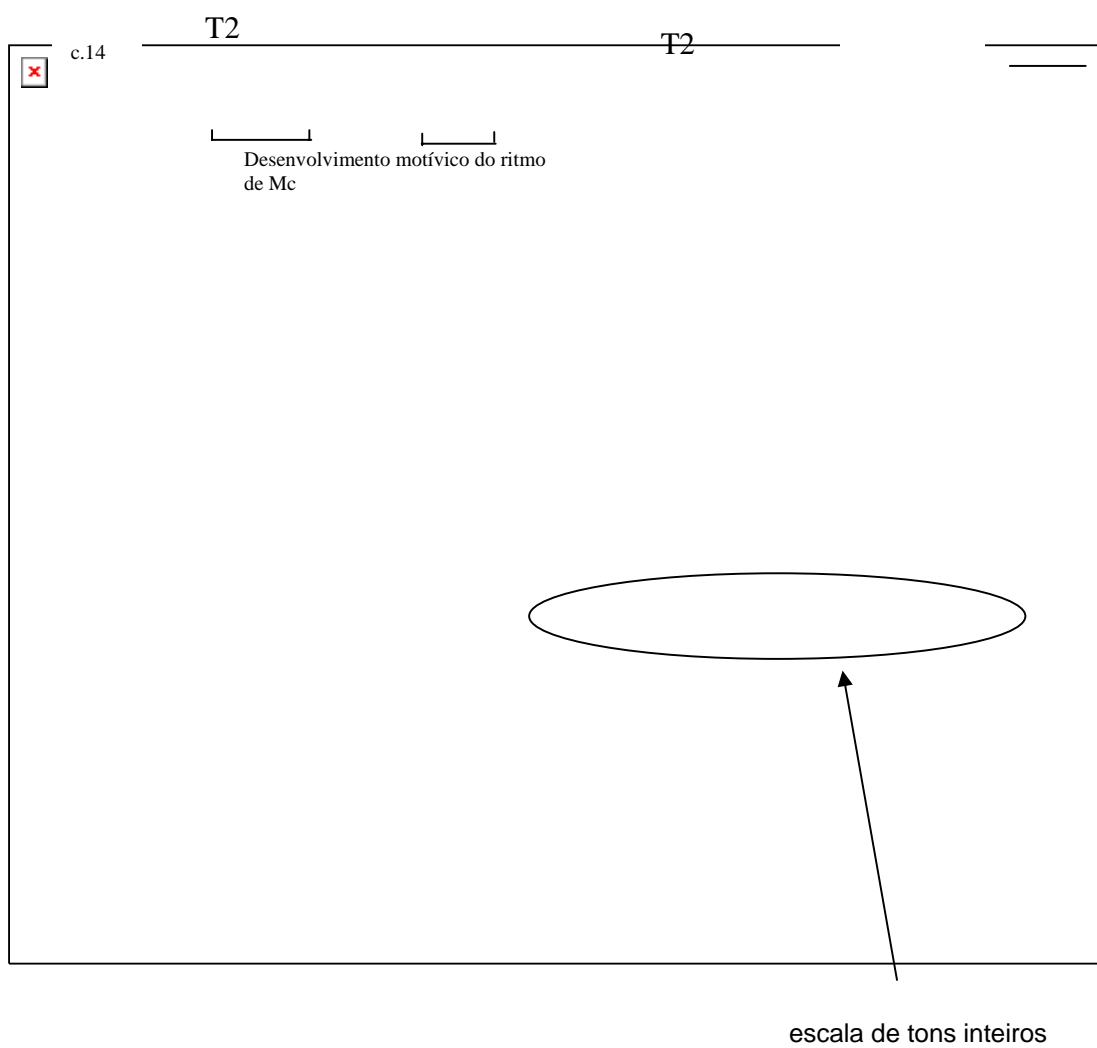
Ex.11- Tema 1 da *Canção* no campo tonal de Ré, com repetição do *Motivo b* uma segunda menor abaixo na voz do contrabaixo e a utilização de nonas aumentada e menor simultaneamente no acorde de Sol com sétima maior

O efeito pretendido nos c.12-13 na voz do contrabaixo, em que a corda Sol deve ser tocada simultaneamente em arco (mão direita) e em *pizz* (mão esquerda) (Ex.12), parece fazer alusão ao som de um berrante, instrumento musical e de trabalho dos boiadeiros, feito de chifre bovino. A dinâmica *decrescendo* prepara o início de *T2* e seu desenvolvimento.



Ex.12- Efeito de berrante na *Canção*, em que a corda solta Sol é tocada simultaneamente com arco (m.d.) e em *pizz.* (m.e.).

Na *Seção B*, entre os c.14-20, *T2* é apresentado de diversas maneiras, intercaladas com *volates* e escala de tons inteiros. Nos c.15 e c.17, *volates* promovem uma intensificação rítmica e mudança para o registro agudo. No *ff* do c.17, inicia-se uma seqüência de *T2*, terminando em uma escala de tons inteiros (c.19-20). Observa-se que, nos c.14-20, o piano se restringe ao papel de acompanhamento rítmico (*Motivo e*) e harmônico, não interagindo com o contrabaixo melodicamente (Ex.13), procedimento que ainda se repete no desenvolvimento, nos c.33- 40.



Ex.13- Transposições e seqüência de *T2* na *Canção*, intercalado com intensificação rítmica do *Mc* e escala de tons inteiros.

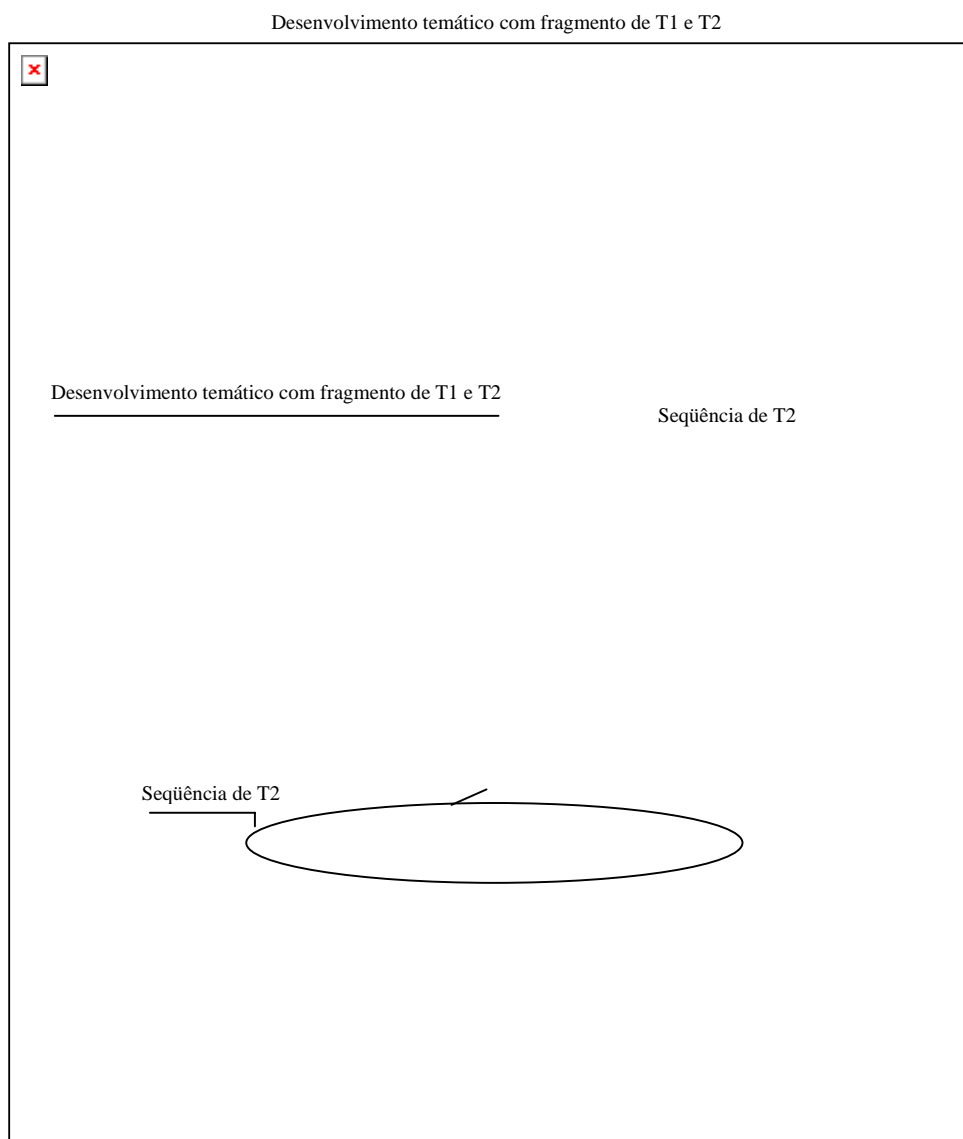
Nos c.22-29, *T1* é apresentado transposto uma quinta abaixo e *T2* é apresentado consecutivamente sem transposição (c.27), na mesma altura em que aparece na Seção A anterior (c.7-8), só que desta vez em diálogo com o piano (Ex.14).

T1

The image displays two musical excerpts, T1 and T2, with their respective piano accompaniment.
Excerpt T1 (measures 22-29): The bass line starts with a 'triste' mood and a *mf* dynamic. It features a triplet of eighth notes in measures 22 and 23, followed by a quarter note in measure 24, and a triplet of eighth notes in measure 25. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and rests in the left hand. Chord symbols below the piano staff are D6/9, Am6/9, D6/9, and Eb7(9/11#). Dynamics range from *pp* to *p*.
Excerpt T2 (measures 26-29): The bass line is marked '(cseuro)' and *p*. It begins with a triplet of eighth notes in measure 26, followed by a quarter note in measure 27, and a triplet of eighth notes in measure 28. The piano accompaniment features chords in both hands. Chord symbols below the piano staff are Eb7(9/11#), D7(9/11#), Bb(9/5#), and Gm6(7+). Dynamics include *md* and *me*.

Ex.14-Tema 1 (*T1*) e Tema 2 (*T2*) consecutivos na Seção B da Canção.

Nos c.32-40 é apresentada uma combinação dos Temas $T1$ e $T2$. No c.36-40, $T2$ é seqüenciado uma vez e depois parte dele é repetida em tons inteiros (Ex.15).



Ex.15-Desenvolvimento temático $T1 + T2$, seqüência de $T2$ e escala de tons inteiros, na *Canção*.

Os c.49-56 compreendem a *Coda da Canção*, onde *T1* (c.49-50) e *T2* (c.51) são apresentados consecutivamente. Em *T2* aparece uma nota contrastante, o Lá# que é a 9ª aumentada do acorde de Sol, apresentado anteriormente no c.11, provocando uma última tensão melódica antes do fechamento do movimento (Ex.16).

The musical score for Ex.16, *Coda da Canção*, is presented in two systems. The first system (measures 49-52) shows the vocal line (bass clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features two phrases, *T1* (measures 49-50) and *T2* (measures 51-52), both marked with a '3' (triple). *T2* includes a circled note with a sharp sign and a '9+' label, indicating a raised 9th. The piano accompaniment includes chords D_9^6 , C_9^6 , Am^6 , and G_7^{9+} . Dynamics include *f* and *f* with hairpins. The second system (measures 53-56) continues the piano accompaniment with chords D_9^6 , Gm/A , D_9^6 , Gm/A , and D_9^6 . Dynamics include *p* and *pp*. A note in measure 53 is marked 'o canto bem saliente'.

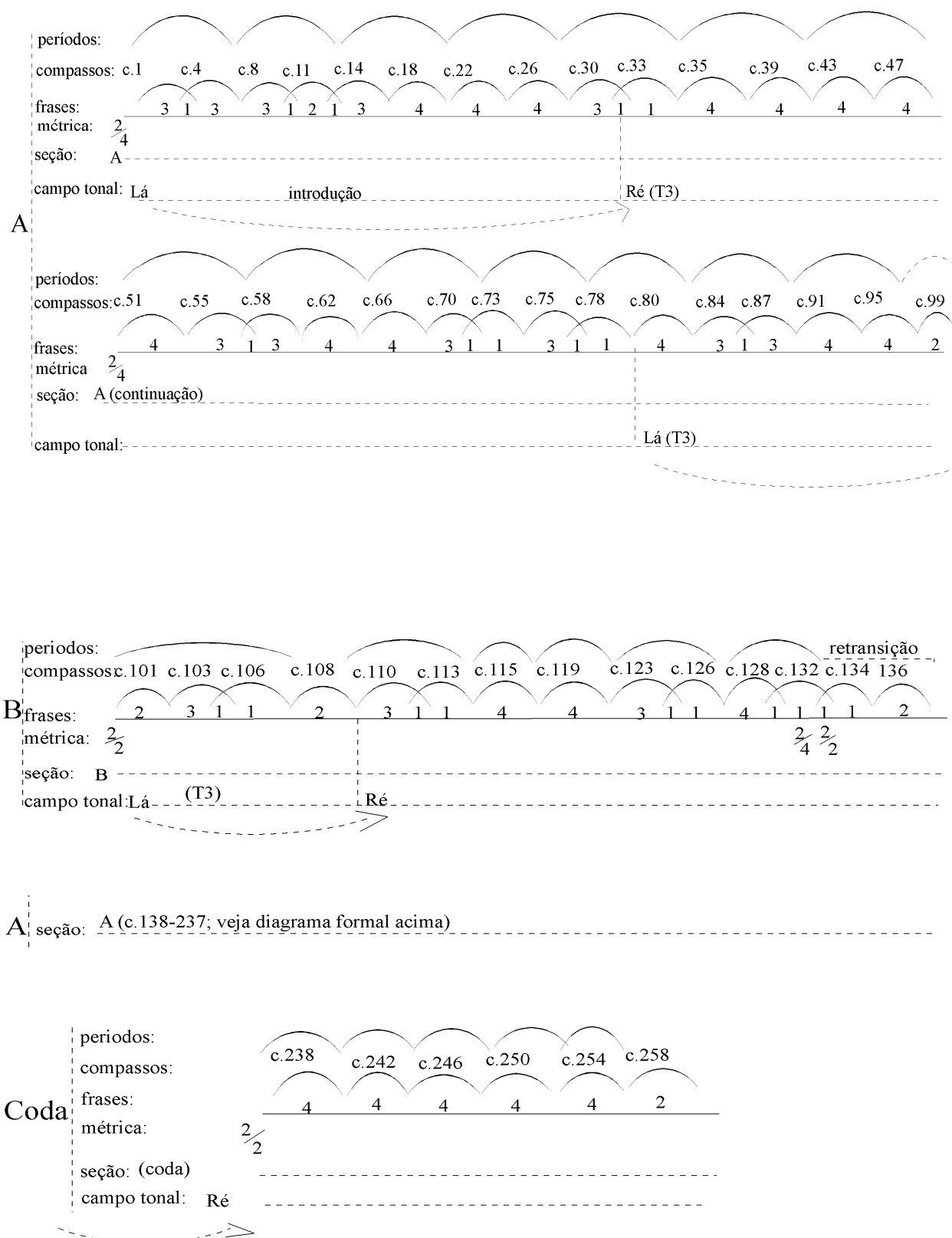
Ex.16- *Coda da Canção* com apresentação de *T1* seguido de *T2* com a 9ª aumentada no acorde de Sol com sétima.

3.3- Análise da *Dansa*

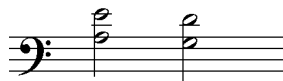
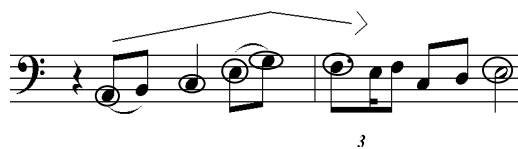
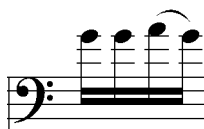
A *Dansa* possui 259 compassos e sua estrutura formal, assim como a *Canção*, também é composta por três seções, *A B A* e uma *Coda*. A *Seção A* (c.1-100 e c.138-237), em andamento *vivo* e métrica 2/4, apresenta um caráter polifônico em toda sua extensão. A *Seção B* (c.101-137) é contrastante, devido ao andamento *calmo*, métrica 2/2 e caráter homofônico. Se por um lado contrasta com a *Seção A*, a *Seção B* apresenta uma melodia acompanhada que faz alusão ao material temático de *T1* da *Canção*, criando unidade entre os dois movimentos. O movimento chega ao final com uma *Coda* (c.238-259) que recapitula materiais temáticos da própria *Dansa*.

Assim como na *Canção*, podemos dividir a *Dansa* com base na parte do contrabaixo, em períodos, seguindo a regularidade da quadratura, como pode ser mostrado no esquema gráfico da análise formal da *Dansa* Ex.17.

A progressão harmônica dominante-tônica (Lá-Ré) em larga escala, observadas entre as seções formais da *Canção*, acontece também na *Dansa*, entretanto, ocorre desta vez no interior de suas seções (c.1-33; c.80-110; c.138-170; c.217-238).

Ex.17-Esquema formal gráfico da *Dansa*.

A *Dansa* apresenta seis motivos básicos. O *Motivo d (Md)*, que aparece no piano (c.7), já tinha sido apresentado na *Canção*. Sua característica é prover um acompanhamento em quintas justas paralelas. O *Motivo f (Mf)* aparece primeiro no contrabaixo (c.1) e é caracterizado por grupos de semicolcheias repetidas duas a duas, tanto na forma ascendente quanto na forma descendente (c.8). O *Motivo g (Mg)* que aparece no contrabaixo (c.15), apresenta primeiro colcheias em arpejo ascendente, depois, colcheias em graus conjuntos descendentes, geradas a partir do *Tema 1 (T1)* da *Canção*. O *Motivo h (Mh)*, que aparece no contrabaixo (c.35), é caracterizado pelo sentido anacrústico: primeiro de uma colcheia e depois de duas semicolcheias. O *Motivo i (Mi)*, que aparece no contrabaixo (c.51-52), é caracterizado por duas síncopes de colcheias seguidas. O *Motivo j (Mj)*, que também aparece pela primeira vez no contrabaixo (c.55), pode ser considerado como uma fusão de *Mf* e *Mi*, caracterizado por um grupo de quatro semicolcheias, sendo duas repetidas desligadas e duas ligadas em grau conjunto em movimento descendente (Ex.18).

Md*Mf* (ascendente)*Mf* (descendente)*Mg* (derivado do *Tl*)*Tl*, apresentado primeiro no início da *Canção**Mh**Mi**Mj* (fusão de *Mf* + *Mi*)Ex.18- Motivos estruturais *Md*, *Mf*, *Mg*, *Mh*, *Mi* e *Mj* da *Dansa*

A Seção A apresenta 34 compassos de introdução, tanto na sua exposição (c.1-34) quanto na reexposição (c.138-171), ambas na região tonal de Lá maior e condensando grande parte do material que será utilizado no decorrer da peça. Na linha melódica do contrabaixo, a mudança entre registros extremos, do $Dó_2$ ao Sol_4 , é imediatamente explorada já nos primeiros compassos da *Dansa*, em arpejo virtuosístico com as semicolcheias de *Mf* (Ex.19). No c.20, a região aguda é ainda mais ampliada com a utilização rítmico-melódica dos harmônicos naturais, sendo a nota mais aguda um $Lá_5$.

The image displays two musical staves for the contrabass (Cb). The left staff, labeled 'extremo grave', is in a bass clef and 2/4 time, starting at measure 1. It features a series of arpeggiated chords moving from a low register to a higher one. The right staff, labeled 'extremo agudo', is in a treble clef and starts at measure 19. It shows a sequence of notes with a '8va' marking above the staff, indicating an octave shift to a very high register.

Ex.19- Introdução da *Dansa*, na qual é apresentada uma ampla extensão do contrabaixo, do $Dó_2$ ao $Lá_5$.

Após essa subida do grave ao extremo agudo do contrabaixo, que se sustenta por 5 compassos (c.3-7) em longo pedal, o piano, em sua primeira intervenção no c.5, faz alusão ao arpejo mixolídio do *Tema 3 (T3)*, que será apresentado na sua totalidade somente no c.35 pelo contrabaixo (Ex.22). Saindo do seu pedal, o contrabaixo faz o movimento inverso, do extremo agudo ao grave (c.8), configurando o início de um diálogo que aparecerá entre os dois instrumentos na forma de pergunta e resposta, como na prática dos repentistas nordestinos (Ex.20).

4

Alusão ao Tema 3

me

p

sf

A A(4,13) A(4,13b,9b) A

12

pizz.

p

arco

fragmento do tema ↑
intercalado com a voz
do contrabaixo

A A7(13) A(13,9)

Ex.20- Alusão ao *Tema 3* no piano e diálogo entre piano e contrabaixo na introdução da *Dansa*.

Enquanto o contrabaixo explora o potencial de seus harmônicos naturais (c.26-29), graças à sua afinação em quartas justas (BORÉM, 1998, p.62), o piano apresenta uma seqüência harmônica de acordes diminutos com 13^a menor progredindo por tons inteiros, fazendo referência a um clichê do jazz (Ex.21).

26

paralelismo simétrico

p

A#°(13b) G#°(13b) F#°(13b) E°(13b)

Ex.21-Sequência harmônica jazzística com acordes paralelos progredindo por tons inteiros na *Dansa*.

O *Tema 3* aparece inteiro pela primeira vez a partir da anacruse do c.35, na voz do contrabaixo, quando o campo tonal muda de Lá para a região de Ré (Ex.22).

C.34

Ex.22-*Tema 3* no contrabaixo, na *Seção A* da *Dansa*.

Em seguida (c.47-50), Gnattali apresenta uma sofisticada transgressão da fórmula de compasso, em que a métrica ternária 3/8 é sugerida dentro da métrica binária 2/4 por um unísono rítmico entre o contrabaixo em *pizzicato* e o piano com acordes paralelos

menores com sétima menor e movimento contrário entre as mãos direita e esquerda (Ex.23). Mais uma vez, Gnattali faz referência à várias características do jazz: (1) contrabaixo em *pizz*, (2) acordes menores com 7ª menor paralelos no piano e (3) complexidade rítmica por meio de transgressões da métrica.

The musical score for Example 23 consists of two staves. The upper staff is for the double bass (Cb) and the lower staff is for the piano (Pn). Both staves start at measure 47. The double bass line is marked *pizz.* and has a 3/8 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, grouped into four measures of 2/4 time. The piano accompaniment also has a 3/8 time signature. The right hand plays a similar rhythmic pattern with accents. The left hand plays chords: Dm7, G#m7, Gm7, and A9. The chords Dm7, G#m7, and Gm7 are grouped together with a bracket and labeled 'acordes menores com sétima menor'. An arrow points to the Gm7 chord with the label 'movimento contrário da m.d e m.e'. The piano part ends with an *arco* marking.

Ex.23- Elementos jazzísticos na *Dansa* : (1) contrabaixo em *pizz*, (2) acordes menores com 7ª menor paralelos no piano e (3) transgressão da métrica.

O contrabaixo (anacruse c.51-72) apresenta um desenvolvimento temático que combina material de *T3* com o motivo *Mi* na região de Sol maior e, em seguida (c.55-57), apresenta *Mj* por seis vezes consecutivas. No c.51, o piano apresenta *Md* e, em seguida (c.55), realiza uma variação rítmica do material de *T3* (Ex.24).

50

arco

Desenvolvimento temático de T3

Mi

50

Md

sem pedal

G6/9

55

Mj

55

T3 com variação rítmica

G/D

Ex.24- Desenvolvimento temático de T3 na *Dansa*, na região de Sol maior e a utilização de Md, Mi e Mj.

Comping em jazz é o típico acompanhamento de instrumentos harmônicos, como o piano e a guitarra, durante a improvisação, com ritmos esparsos e que evitam os tempos fortes (BORÉM e SANTOS, 2003). Nos c.61-65, Gnattali faz referência ao *comping* do jazz, alternando três tipos de acordes: acorde maior com sétima maior, acorde menor com sétima menor e acorde maior com sétima menor. A genialidade do compositor brasileiro, ao fazer um tributo a este idioma norte-americano, reside no arranjo simplificado desses

acordes em blocos paralelos de quintas justas nas mãos direita e esquerda do piano (Ex.25).

5ª justa

G7M F7M Em7 D7 C7M

Ex.25- *Dansa de Gnattali*: Blocos de 5ª justas paralelas nas mãos direita e esquerda do piano no estilo do *comping* do jazz, gerando alternância de acorde maior com sétima maior, acorde menor com sétima menor e acorde maior com sétima menor.

A alusão a *T3*, que aparece no piano como um arpejo mixolídio em Lá (anacruse do c.5), reaparece no contrabaixo como um arpejo Jônico com sétima (acorde maior com sétima maior) no c.75. Outra linha melódica inicia-se no c.75, quando o campo tonal ainda se encontra na região de Sol no piano. Entretanto, no contrabaixo, o motivo sincopado arpejando o acorde de Lá maior com sétima maior, antecipa a região tonal de Lá que predominará nos c.77-111. Assim, Gnattali explora o politonalismo, entre os campos tonais de Sol e Lá, ainda que momentaneamente (c.75-76), num procedimento que é

mais característico das insinuações de modulação durante a improvisação no jazz do que no franco politonalismo comum aos compositores neoclássicos (Ex.26).

c.75 arpejo jônico antecipando a região tonal de Lá

75

p *f*

Eb(9#) G9 $\frac{6}{A9}$ $\frac{6}{A9}$
E

79 Tema principal na região de Lá

Ex.26- Trecho politonal na *Dansa*, com melodia na região de Lá e acompanhamento na região de Sol.

O *pizzicato* no contrabaixo, sempre acompanhado por quintas paralelas nas m.d. e m.e. do piano, é utilizado por Gnattali como elemento finalizador de seções, e cuja recorrência aumenta ao longo da *Dansa*: quatro compassos na introdução (anacruse do c.13-16), quatro compassos no campo tonal de Sol (c.47-50) e dez compassos no campo tonal de Lá (c.91-100) (Ex.27). Nesta última instância, o compositor lança mão novamente da transgressão métrica. Desta vez sugere as fórmulas de compasso 5/8, 3/8 e 2/8 antes de desaguar no compasso 2/2 que inicia a *Seção B*.

The image shows a musical score for Contrabaixo (Cb) and Piano (Pn). The Cb part starts at measure c.91 with a *pizz* marking and a series of eighth notes. Above the Cb staff, the following time signatures are indicated: 5/8, 5/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, and 2/8. The Pn part consists of two staves (treble and bass clef) showing parallel fifths in both hands. An annotation '5ª paralelas m.d e m.e' with arrows points to these parallel fifths. The piano accompaniment includes chords: E⁴7, F#m7, F7M, Em7, F7M, Em7, F7M, Eb7, and E⁷₉.

Ex.27-Conclusão da primeira *Seção A* da *Dansa*: *pizzicato* no contrabaixo, quintas paralelas no piano e transgressão métrica.

Na *Seção B* (c.101-137), a mudança de compasso de 2/4 para 2/2 é acompanhada de uma mudança de andamento, de *Vivo* para *calmo*, que faz lembrar o caráter melancólico do movimento anterior, a *Canção*. *T3* é apresentado na voz do contrabaixo na região tonal de Lá (c.103-107). Em seguida, o piano (c.106) apresenta o arpejo de Lá maior com sétima menor, sobre um acorde de Mi menor com sexta. Esta mesma estrutura é apresentada na região tonal de Ré (c.110-114), só que, desta vez, o arpejo de Ré com sétima no piano (c.113) está sobre o acorde de Lá menor com sétima e nona (Ex.28). Embora haja um contraste de caráter, onde o contrabaixo é lamentoso (ritmos mais lentos e em *legato*) mas o piano é alegre (ritmos mais rápidos e uso freqüente de sincopes), há uma unidade entre os dois instrumentos por utilizar o mesmo arpejo ascendente sobre o primeiro grau mixolídio com sétima.

c.103

p

T3

103

arpejo de A7^a

ped.

A⁶ ----- Em⁶

107

T3

107

D^{7M(9)} D⁷⁽⁹⁾ D⁶⁽⁹⁾ D^{7M(9)}

T3

111

arpejo de D 7^a

Am⁷⁽⁹⁾

Ex.28- Campos tonais de Lá e Ré na *Dansa*, onde T3 é apresentado no contrabaixo (c.103 e 110) e arpejo de Lá com sétima e Ré com sétima no piano (c.106 e 114).

No c.115, ocorre um acorde “maior-menor” com sétima. Os acordes “maiores-menores”, que resultam da simultaneidade das terças maior e menor na mesma tríade, se tornaram mais comuns na música erudita após o advento do politonalismo e atonalismo, que Henry Barraud reconhece na música de Bartok como um acorde “consonante”, resultante da escolha de intervalos proporcionais à seção áurea (BARRAUD, 1968, p.69). Na música popular, esse acorde “maior-menor” com sétima pode ser descrito como um acorde maior com sétima maior e nona aumentada, que pode ser representado por G7M (#9). Este acorde, que tem a função de subdominante, junto com um acompanhamento sincopado na m.e. do piano que lembra danças latinas (rumba, habanera), reforça o sentimento melancólico que o contrabaixo resgata do movimento anterior, a *Canção*, na sua linha melódica (c.116). Aqui, são apresentados, consecutivamente, *Mc* e *Ma* (Ex.29). Estes procedimentos se repetem ainda na *Seção B* nos c.119-120 e c.126-127.

G7M(9#) ou acorde maior-menor com sétima.

Ex.29- Acorde “maior-menor” com sétima ou G7M(9#) com função de subdominante e motivos *Mc* e *Ma* consecutivos na *Dansa*.

Os c.238-259 compreendem a *Coda*, onde *T3* é revisto na linha melódica do contrabaixo (anacruse do c.242-245) e seguido por *Mj*, apresentado e repetido três vezes (c.246-253) em forma de arpejo (primeiro grau mixolídio com sétima), pontuado por acordes de sexta e nona sobre os graus da tônica e dominante $D6(9)$ e $A6(9)$, respectivamente. Para finalizar a *Dansa* (c.254-259), o contrabaixo, como ocorre na introdução, utiliza *Mf* para realizar um arpejo ascendente pentatônico em Ré, indo do grave ($Ré_2$) ao extremo agudo (Si_4) (Ex.30).

The musical score for Ex.30 is divided into two systems. The first system, measures 238-253, shows the bass line with a melodic line labeled 'T3' and 'Mj sobre arpejo de Ré7'. The piano accompaniment includes 'sem pedal' and 'D6(9)'. The second system, measures 249-259, shows the bass line with 'Mj sobre arpejo de Ré7' and 'arpejo virtuosístico Pentatônico em Ré'. The piano accompaniment includes 'A6(9)', 'D6(9)', 'Am6(9)', and 'martelado'.

Ex.30- *Coda* da *Dansa* com apresentação do *T3* seguido de *Mj* sobre o arpejo de $Ré_7$ e *Mf* do grave $Ré_2$ ao agudo $Lá_4$ como conclusão virtuosística do movimento.

4- EDIÇÃO DE *CANÇÃO E DANSA*

4.1- Aspectos editoriais de *Canção e Dansa*

Para que o presente estudo possa justificar e consubstanciar a edição de *Canção e Dansa*, foi utilizado, como referência, além da edição de 1985 da FUNARTE, os autógrafos originais do compositor de 1934 para contrabaixo e piano e o de 1982 para contrabaixo e orquestra de cordas. As sugestões apresentadas nessa edição não têm a pretensão de vir a ser uma versão definitiva ou a mais correta. Ao contrário, esses resultados pretendem contribuir com amostras de possíveis opções para a leitura e alternativas para problemas interpretativos que possam surgir no estudo dessa obra.

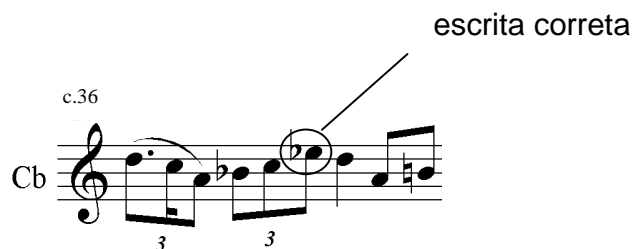
Com relação ao título, a obra recebeu o nome dos dois movimentos como um todo. Foi mantido a grafia que se encontra nas partituras originais, ou seja, *Canção e Dansa* com “s” e não com “ç”, como foi “corrigido” na edição da FUNARTE. No que se refere ao *layout* da impressão, buscou-se ajustar a disposição do número de compassos por sistema e o número de sistemas por página, primando, sempre que possível, pela clareza da leitura. Para um melhor acompanhamento visual da linha do contrabaixo na parte de piano, e uma compreensão harmônica e melódica mais facilitada, foi adotada a escrita na altura real (som real). Já na partitura do contrabaixo, devido à afinação solo, requerida pelo compositor, a notação está sempre uma tonalidade situada a um tom abaixo da tonalidade do piano. Este procedimento, que difere da edição da FUNARTE e dos manuscritos de 1934 e 1982, apresenta a linha melódica do contrabaixo como guia na parte do piano em tons diferentes, como tem sido utilizado por várias editoras.

As claves de Fá e Sol foram adotadas e localizadas na partitura do contrabaixo com o intuito de simplificar a leitura e, dentro do possível, reduzir as linhas suplementares. A eliminação da clave de Dó na quarta linha (ou clave de tenor), ocorreu por esta ser uma clave em desuso na moderna escrita do contrabaixo. Para as mudanças de claves foi estudada a forma mais cognitiva de visualização, privilegiando locais onde houvesse fragmentação rítmica ou de registro e evitando ruptura brusca na leitura. O Ex.31 mostra uma mudança da clave de Sol para a clave de Fá de maneira a coincidir com o salto descendente na linha melódica do contrabaixo na *Dansa*.



Ex.31- Mudança estratégica de claves para o contrabaixo na edição de *Dansa*.

Confrontando a edição da FUNARTE com os manuscritos originais, foram encontradas algumas divergências com relação a notas e inconsistências editoriais, cujas correções foram incorporadas na presente edição. Por exemplo, na edição da FUNARTE, a parte do contrabaixo no segundo tempo do c.36 da *Canção* apresenta uma nota equivocada, um Ré *bemol* escrito. Isto é indicado porque, tanto a guia do contrabaixo na parte de piano da FUNARTE, quanto o original de 1934, apresentam um Mi *bemol* no lugar de um Ré *bemol* (Ex.32).



Ex.32- Correção de nota equivocada na parte do contrabaixo da *Canção*.

Ainda na parte do contrabaixo da FUNARTE, falta a mudança de clave de Sol para Fá no c.45 da *Canção*, que é a reexposição da *Seção A*. Este erro é confirmado porque seu correspondente no c.5 da exposição apresenta-se corretamente. Outras inconsistências editoriais na edição da FUNARTE ocorrem também com a ausência de ligaduras, como nas duas colcheias do último tempo do c.9 da *Canção* na parte do contrabaixo (notas Sol e Si), confirmadas pelo mesmo trecho na reexposição (c.49). Na parte do piano, na reexposição (c.49), falta a ligadura no pedal das notas Ré mais graves, porém, o trecho similar (c.9) da exposição, apresenta-se com a ligadura. Observa-se ainda que a localização da indicação de *cedendo* é contraditória. Primeiro, na conclusão de frase dos c.19-21, aparece no terceiro tempo do compasso de métrica 4/4 (c.19). Depois, no seu análogo (c.38-40), o *cedendo* é apresentado um compasso mais tarde, no segundo tempo (c.39) de métrica 2/4. Na presente edição, optou-se pela padronização entre as passagens, com a sugestão de que o *cedendo* ocorra no segundo tempo do compasso 2/4, assegurando constância e similaridade entre as passagens, com base na experimentação e sensação de que o *cedendo* ao longo de quatro tempos, e não apenas um, fica muito exagerado para o estilo. (Ex.33)

19 A tempo

19 A tempo

38

38

ced.

ced.

f

ced.

sempre forte

f

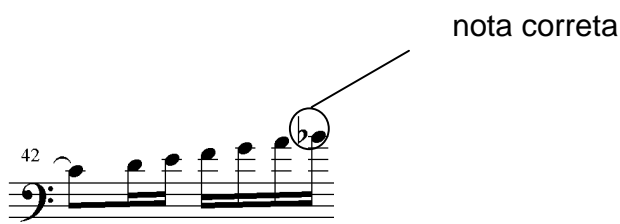
Ex.33- Opção pela padronização de localização de *cedendo* na edição da *Canção*.

Na parte do contrabaixo da *Canção* (c.2), a sugestão de deslocamento para que o *crescendo* ocorra somente na nota longa Ré, e não no segundo tempo do c.2 (como sugerido na parte do contrabaixo da edição da FUNARTE), foi baseada na economia de arco para que o *crescendo*, em um andamento lento, seja sustentado até o próximo compasso com mais conforto (Ex.34).



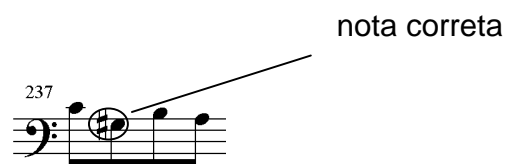
Ex.34- Deslocamento de *crescendo* na *Canção* para facilitar sua sustentação até o próximo compasso.

Na *Dansa* editada pela FUNARTE, ocorrem dois erros verificados entre a exposição e reexposição da *Seção A*. O primeiro é observado tanto na parte de contrabaixo, quanto na guia da parte de piano na edição da FUNARTE, aparecendo também no manuscrito de 1934. O Si natural que aparece no contrabaixo no c.42, aparece como Si *bemol* na recapitulação da mesma passagem no c.179. A utilização temática da escala mixolídia com seu intervalo de sétima menor entre a tônica e sétimo grau, indica que o Si *bemol* é a nota correta.



Ex.35- Nota Si bemol corrigida na exposição da *Dansa* (c.42) na linha melódica do contrabaixo

A outra nota errada na *Dansa* aparece somente na parte do contrabaixo na edição da FUNARTE: a segunda colcheia no c.237 deveria ser um Sol# e não um Lá# (Ex.36), a exemplo da mesma passagem na exposição do mesmo trecho (c.100). Este erro deve ter sido do revisor ou do copista da edição da FUNARTE, uma vez que não ocorre no original de 1934.



Ex.36 Nota Sol# corrigida na partitura do contrabaixo (c.237) da *Dansa*

Em relação às articulações de interpretação apresentadas nesta edição, é relevante mencionar que, na partitura editada pela FUNARTE, estão incluídas algumas arcadas e ligaduras na parte do contrabaixo. Entretanto, as mesmas, não constam na partitura original de 1934, ou seja, não devem ter sido sugeridas pelo próprio autor ou por seu possível colaborador, o contrabaixista Leopardi. Neste sentido, buscou-se, através de novas arcadas, enfatizar aspectos fraseológicos, timbrísticos e de articulação, não levando em consideração as arcadas sugeridas na edição da FUNARTE. Por outro lado, não há indicações de dedilhados em nenhuma das fontes primárias. As sugestões de dedilhados apresentadas nessa edição fundamentam-se na experiência pessoal deste autor e no interesse de apresentar algumas possibilidades que favoreçam a realização técnico-musical da obra, principalmente em relação aos fatores de interpretação. Deve-se observar que os critérios adotados por parte dos intérpretes variam conforme suas intenções musicais, podendo incluir também questões

anatômicas ou preferências de técnica de arco e de mão esquerda. Na continuação desta pesquisa, pretende-se confrontar interpretações de *Canção e Dansa* por diversos contrabaixistas, com o intuito de realizar um estudo comparativo entre as técnicas de execução e variantes de interpretação.

4.2

CANÇÃO E DANSA

RADAMÉS GNATTALI

Ed. Ricardo Rodrigues

PARTE DE PIANO

2003

Canção e Dança

Canção
sobre um tema de aboio

a meu pai

Ed. Ricardo Rodrigues

Radamés Gnattali (1906-1988)

Devagar

Contrabaixo

Piano

p *mf* *3*

p *mf* *3*

4 *p* *3* mais intenso *3*

pp *pp* *3*

8 *p* *cresc.* *f* *3* *3*

pp *3* *3*

12 (arco e pizz. na mesma corda) Movid arco cantado 3 cresc.

12 Movid 3 3 3 cresc.

15 3 3 3 ff

15 f

18 accel. 3 3 3 sempre forte 3

18 accel. Ged. e

21 A tempo triste 3

21 A tempo

sf *pp* *p*

25 (escuro) 3

mf *p* *md*

me

29 3 Movendo

mf *p* *f*

me

32 *accel.* *mf* *f* *ced.* *A tempo* *accel.*

35 *A tempo* *ff* *A tempo*

38 *Tempo 1°* *p* *Tempo 1°* *f ced. sempre forte* *f* *pp*

41 *Tempo 1°*

p *mf* *p*

pp *mf* *pp*

cantando

45 *A tempo*

p *pp* *pp*

49

p *cresc. molto e cedendo* *f*

53

p *pp*

p o canto bem saliente

p

Dança

a Antonio Leopardi

Vivo e Leve

The musical score is written for a piano and a clarinet. It is in the key of D major and 2/4 time. The tempo is marked 'Vivo e Leve'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a piano accompaniment in the bass clef starting with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a clarinet part in the treble clef starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-12) continues the piano accompaniment with a fortissimo (*sf*) dynamic and the clarinet part with a pizzicato (*pizz.*) dynamic. The third system (measures 13-16) features a piano accompaniment with a fortissimo (*sf*) dynamic and the clarinet part with an arco dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

p *mf* *p* *sf* *pizz.* *arco* *sf*

Musical score for measures 19-22. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 19: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 20: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 21: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 22: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Dynamics: *sf* in the grand staff treble clef at the start of measure 20, and *p* in the grand staff bass clef at the start of measure 21.

Musical score for measures 23-27. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 23: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 24: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 25: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 26: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 27: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Dynamics: *sf* in the grand staff bass clef at the start of measure 24, and *p* in the grand staff treble clef at the start of measure 26.

Musical score for measures 28-31. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 28: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 29: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 30: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3. Measure 31: Treble clef has a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4, followed by a sixteenth-note triplet of G4, A4, B4. Grand staff has a whole note chord of G2, B2, D3.

33

Musical score for measures 33-38. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 33 starts with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and arpeggiated patterns.

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps. Measure 39 begins with a melodic line in the bass staff. The grand staff continues with harmonic accompaniment, including chords and arpeggios.

45

pizz. *arco*

Musical score for measures 45-50. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps. Measure 45 starts with a melodic line in the bass staff. The grand staff features a complex accompaniment with chords and arpeggios. A forte (*sf*) dynamic is indicated in the grand staff. The system concludes with the instruction *arco* in the bass staff.

51

f

f

sem pedal

56

f

f *mf* *sf*

61

61

66

66

f *pizz.*

This system contains measures 66 through 70. The top staff is a single bass clef line. The middle and bottom staves are a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. Measure 66 starts with a bass clef line containing a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted quarter note G5. A dynamic marking of *f* is placed below the staff. A *pizz.* marking is above the final note. The grand staff accompaniment features chords in the right hand and a melodic line in the left hand. A fermata is placed over the first two notes of the left hand in measure 66.

71

71

arco

dim. *sf* *pp* *p*

This system contains measures 71 through 75. The top staff is a single bass clef line. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. Measure 71 starts with a bass clef line containing a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted quarter note G5. A dynamic marking of *arco* is placed above the staff. The grand staff accompaniment features chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamic markings *dim.*, *sf*, *pp*, and *p* are placed below the grand staff at measures 71, 72, 73, and 74 respectively.

76

76

f

This system contains measures 76 through 80. The top staff is a single treble clef line. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. Measure 76 starts with a treble clef line containing a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a dotted quarter note G5. A dynamic marking of *f* is placed below the staff. The grand staff accompaniment features chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

81

ff

81

This system contains measures 81 through 85. The bass line begins with a melodic sequence of eighth notes, followed by a series of sixteenth-note runs. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is placed under the final two measures. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

86

mf *p*

86

p

This system contains measures 86 through 89. The bass line features a steady eighth-note pattern. Dynamic markings include *mf* and *p*. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and rests in the left hand. Hairpins indicate a crescendo and decrescendo in the bass line.

90

p *pp*

90

pp

This system contains measures 90 through 93. The bass line continues with eighth-note patterns, marked with *p* and *pp*. The piano accompaniment features sustained chords in the right hand and single notes in the left hand.

95

ppp

101 Calmo $\text{♩} = \text{♩}$

p

pp

ped. $\bar{\cdot}$

105

ped.

109

Musical score for measures 109-112. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 109 features a bass line starting with a whole rest, followed by a half note G, quarter notes A and B, and a half note C. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody of quarter notes in the right hand.

113

Vivo (1° tempo)

Musical score for measures 113-116. The tempo is marked "Vivo (1° tempo)". Measure 113 has a bass line with a whole note G, followed by a half note A and quarter notes B and C. The piano accompaniment features a more active eighth-note bass line and a melody with eighth-note patterns in the right hand.

117

Musical score for measures 117-120. The bass line begins with a whole note G, followed by quarter notes A, B, and C. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.

121

Musical score for measures 121-124. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 121 features a long, sustained note in the bass staff. The grand staff contains chords and melodic lines. Dynamic markings include *pp* in the middle of the system.

125

Musical score for measures 125-128. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 125 features a long, sustained note in the bass staff. The grand staff contains chords and melodic lines. Dynamic markings include *sf* in the middle of the system and *pp* in the right-hand part of the grand staff.

129

Musical score for measures 129-132. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 129 features a long, sustained note in the bass staff. The grand staff contains chords and melodic lines. Dynamic markings include *sf* in the middle of the system and *p* in the right-hand part of the grand staff.

133



133

sf

sf

calmo

mf

137



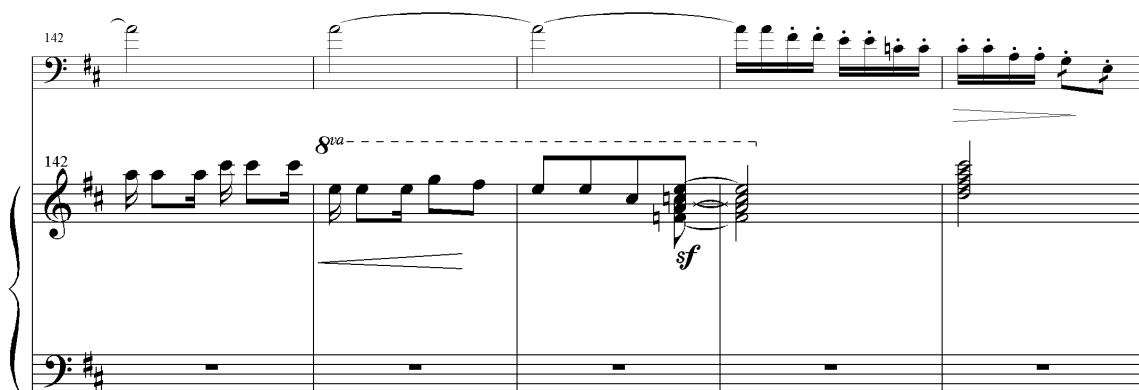
137

p.

sf

me

142



142

p.

8va

sf

147

pizz.

sf

8^{va}

153

arco

sf

p

158

sf

163

mf

This system contains measures 163 through 167. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a grand staff in treble and bass clefs. The piano part features a dynamic marking of *mf* at the beginning. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

168

f

This system contains measures 168 through 172. The top staff continues the melodic line. The bottom two staves show a more complex piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present. The music features a variety of rhythmic values and articulation marks.

173

This system contains measures 173 through 177. The top staff continues the melodic line. The bottom two staves show the piano accompaniment with chords and moving lines. The music features a variety of rhythmic values and articulation marks.

178

178

sf *sf*

183

pizz. *arco*

183

cresc.

188

188

sf

193

Musical score for measures 193-196. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 193 features a rapid sixteenth-note run in the bass staff. The grand staff has a melodic line in the treble with a dynamic marking of *f* and a breath mark (*v*) above the final note. The bass staff of the grand staff is mostly silent, with a few notes in measure 196.

197

Musical score for measures 197-201. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature is two sharps. Measure 197 has a melodic line in the bass staff. The grand staff has a melodic line in the treble with a dynamic marking of *f* and a breath mark (*v*) above the first note. The bass staff of the grand staff has a melodic line in the bass.

202

Musical score for measures 202-205. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature is two sharps. Measure 202 has a melodic line in the bass staff. The grand staff has a melodic line in the treble with a dynamic marking of *f* and a breath mark (*v*) above the first note. The bass staff of the grand staff has a melodic line in the bass.

207 *pizz.*
f

207 *p* *dim.* *sf* *pp*

212 *arco*

212 *p* *f*

sem pedal

217 *ff*

217 *f*

222

ff *mf*

222

sf *p*

226

p *pizz.* *p* *pp*

226

pp

231

ppp

231

236

mf *cresc.*

sem pedal

242

250

martelado

4.3

CANÇÃO E DANSA

RADAMÉS GNATTALI

Ed. Ricardo Rodrigues

PARTE DE CONTRABAIXO

2003

I - CANÇÃO

Contrabaixo

sobre um tema de abôio

Ed. Ricardo Rodrigues

a meu pai

Radamés Gnattali 1906-1988

Musical score for Contrabass, titled "I - CANÇÃO" by Radamés Gnattali. The score is in 2/4 time and consists of 32 measures. It features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *mf*. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

The score is divided into systems of five lines each. The first system (measures 1-4) begins with a *p* dynamic and includes fingerings (1, 4, 3, 1, 3) and slurs. The second system (measures 5-8) continues with triplets and a *p cresc.* marking. The third system (measures 9-14) features a *f* dynamic and includes a key signature change to one flat. The fourth system (measures 15-18) includes a *ff* dynamic and a fingering instruction *II—I*. The fifth system (measures 19-22) includes a *sempre forte* marking, a *cedendo* instruction, and a *senza vibrato* marking. The sixth system (measures 23-27) includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The seventh system (measures 28-32) includes a *mf* dynamic and a *p* dynamic.

33 *f*

36 *ff*

39 *cedendo* *p*

42 *p*

45 *p*

48 *I* *p* *f* *II*

52 *III* *II* *III* *pp* *Gliss.*

ContraBaixo

II - DANSA

a Antonio Leopardi

Ed. Ricardo Rodrigues

Radamés Gnattali 1906-1988

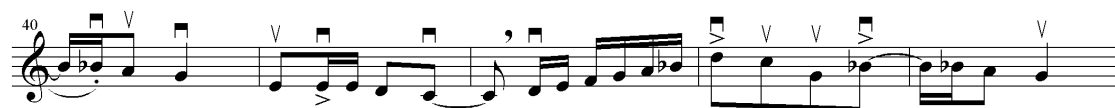
Vivo e Leve

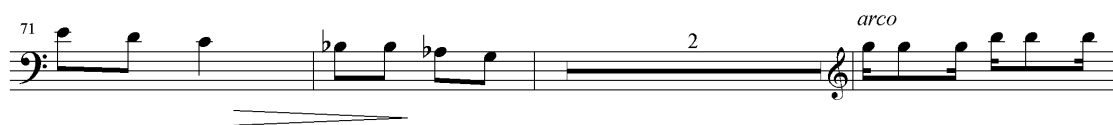
p *mf* *pizz.* *p* *arco*

8^{va}

20 26 33

V



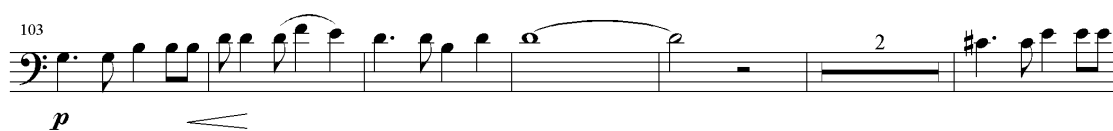
71 

76 

83 

89 

96 

103 

111

117

f

>

Detailed description: This system contains six measures of music in bass clef. Measures 111-113 feature eighth-note patterns with a flat and a sharp. Measures 114-115 have a long note with an accent (>) and a slur. Measure 116 is a whole rest. Measure 117 begins with a sharp and a forte (*f*) dynamic, followed by eighth-note patterns and a slur.

118

123

Detailed description: This system contains six measures of music in bass clef. Measures 118-120 have eighth-note patterns with a sharp. Measures 121-122 have a long note with a slur. Measure 123 ends with a treble clef.

124

129

Detailed description: This system contains six measures of music in treble clef. Measures 124-125 have eighth-note patterns with a flat. Measures 126-127 have a long note with a slur. Measures 128-129 have eighth-note patterns.

130

135

sf

Detailed description: This system contains six measures of music in treble clef. Measures 130-131 have eighth-note patterns. Measures 132-133 are whole rests. Measure 134 is a whole rest. Measure 135 has eighth-note patterns with a sforzando (*sf*) dynamic.

136

142

p

Detailed description: This system contains six measures of music. Measures 136-137 are whole rests. Measure 138 is in 2/4 time with eighth-note chords, marked piano (*p*). Measures 139-140 have eighth-note patterns with fingerings (2, 1, 4, 3) and a slur. Measures 141-142 have eighth-note patterns with fingerings (1, 2) and a slur.

143

148

Detailed description: This system contains six measures of music in treble clef. Measures 143-144 have long notes with a slur. Measures 145-146 have sixteenth-note patterns with fingerings (2, 1, 2, 1, 3, 4) and a slur. Measures 147-148 have eighth-note patterns with fingerings (2, 4, 1, 2) and a slur.



226 *p* *p* *pizz.* *pp* *ppp*

233 *mf* *cresc.*

240 *f* *ff*

247

253

257

5- CONCLUSÃO

Radamés Gnattali, ao longo de sua produção musical, demonstrou uma evidente postura nacionalista. Porém, ao expressar seus sentimentos pelo Brasil na música, não hesitou em agregar influências jazzísticas. Destacou-se, não somente pela grande habilidade de compor com fluência e orquestrar, mas também pela sua ousadia e criatividade de mesclar tendências das músicas erudita e popular. Sua curiosidade pela inovação transparece na sua experimentação com várias maneiras de orquestrar e no seu interesse em compor para diversos instrumentos negligenciados pela maioria dos compositores brasileiros de sua época, entre eles o contrabaixo.

A análise de *Canção e Dansa*, revela uma obra em que a escrita composicional é sofisticada para o contrabaixo e o piano, apesar de sua simplicidade formal. Ao nível das macro-estruturas, ambos os movimentos, na forma ternária *ABA* e *coda*, apresentam materiais temáticos comuns e estruturas harmônicas ambíguas, que mesclam elementos modais e tonais. Os temas principais de cada movimento se baseiam no acorde de 7^a construída sobre o primeiro grau da escala mixolídia em Lá (Lá-Dó#-Mi-Sol), característica da música popular nordestina. O acompanhamento do piano é de caráter essencialmente modal. Ao nível das micro-estruturas, há uma clara preferência pela condução de acordes paralelos e utilização de dissonâncias sem preparação ou resolução. No caso de Gnattali, isso é um reflexo de sua prática como pianista de jazz. Esporadicamente, o compositor emprega também o politonalismo com base na superposição de acordes. Entretanto, os acordes possuem tensões baseadas

no sistema tonal. Agregando estas características, o *comping* típico do jazz é utilizado, a exemplo da genial solução de separar acordes menores com 7^a menor e maiores com 7^a maior em blocos de 5^{as} justas, seqüenciadas paralelamente. Do ponto de vista dos parâmetros temporais, Gnattali lança mão de procedimentos também característicos da música popular. Primeiro, utiliza a quadratura convencional, favorecendo frases que se articulam de quatro em quatro compassos. Pontualmente, quebra essa ordem com estruturas de três ou cinco compassos, mas que, no todo, perfazem estruturas maiores cujo número de compassos é múltiplo de quatro. Do jazz, utiliza a prática em que a fórmula de compassos binária é transgredida por sugestão de métricas de três e cinco tempos. Da música brasileira, lança mão da chamada síncope brasileira em diversos motivos com que constrói *Canção e Dansa*. Do ponto de vista programático, há a utilização de efeitos que sugerem elementos da cultura brasileira como o berrante utilizado no aboio (o subtítulo da *Canção*) e o ranger do carro-de-boi ou de uma porteira se abrindo.

A análise, a contextualização histórica do autor e da obra, o confronto da edição da FUNARTE com os originais autógrafos de 1934 e 1982, permitiram conhecer alguns aspectos do estilo do compositor em *Canção e Dansa*, bem como consubstanciaram as considerações as decisões para correção de erros e escolha de arcadas e dedilhados na preparação da edição.

Acreditamos que as sugestões contidas neste estudo contêm amostras para fundamentar possíveis opções de interpretação e de alternativas para problemas técnico-musicais que possam surgir no estudo dessa obra. Finalmente, os resultados

obtidos poderão servir de base para estudos posteriores sobre a linguagem idiomática de Radamés Gnattali no contrabaixo e outras questões práticas de performance.

BIBLIOGRAFIA.

ARZOLLA, Antônio Roberto Roccia Dal Pozzo. *Uma abordagem analítico-interpretativa do concerto 1990 para contrabaixo e orquestra de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1996. (Dissertação, Mestrado em Música Brasileira.)

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Trad. J. J. Moraes e Maria Lúcia Machado. Revisão de Vera Campos Toledo, Anita Cohn e Ricardo Guinsburg. Acompanha disco compacto: Ricardo Guinsburg, direção; Paulo Kacelnik, piano. São paulo: Perspectiva, 1968.

BORÉM, Fausto. *O Projeto "Pérolas" e "Pepinos" e a ampliação do repertório idiomático brasileiro para o contrabaixo: transcrições e obras resultantes da colaboração compositor-contrabaixista*. Anais do V Encontro Internacional de contrabaixista. ed. Sônia Ray. Goiânia: UFMG, 2001 (CD Rom).

_____. *Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo*. Opus. V.5, n.5, ago, 1998, p.48-75.

BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. *Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB*. In: Anais do XIV Encontro Anual da ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA. Luciana Del Ben, ed. Porto Alegre, 2003 (CD ROM).

BRUN, Paul. *Histoire des Contrabasses a Cordes*. Paris: La Flute de Pan, 1982.

ELGAR, Raymond. *Looking at the double bass*. Sussex, 1967.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

GLOCKLER, Tobias. *Per questa bella mano KV 612 de Mozart: a redescoberta do manuscrito de uma ária de concerto para voz e contrabaixo obligato e a reabilitação de uma prática de performance "de afinação equivocada"*. Trad. Fausto Borém e Larissa Cerqueira. *Per Musi*. v.1. Belo Horizonte; UFMG, 2000.

GNATTALI, Radamés. *Canção e Dança, para contrabaixo e piano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. (1 partitura, 1 parte).

_____. *Canção e Dança*, para contrabaixo e piano. 1934 (1 partitura para piano manuscrita).

_____. *Canção e Dança*, para contrabaixo e orquestra. Rio de Janeiro: 1982 (1 grade de orquestra manuscrita).

_____. *Canção e Dança*, para contrabaixo e orquestra. Rio de Janeiro [s.n.t.] (1 partitura, 6 partes).

_____. *Canção e Dança*, para contrabaixo e orquestra. Sandino Santoro, contrabaixista; Nilo Hack, regente; Orquestra de Cordas da Rádio MEC. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1982.

_____. *Retratos*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1990. Digital, stereo. (Acompanha livreto. 1 CD).

_____. *Sonatas e sonatinas*. São Paulo: Paulus, 1997. Digital, stereo. (Acompanha livreto. 1 CD).

HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional*, 9 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*, 2 ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira erudita folclórica e popular*. 2 ed. rev. aum. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira*. 2 ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: 1981.

RAY, Sônia. *Brazilian classical music for the double bass; an overview of the instrument, the major popular music influences within its repertoire and a thematic catalogue*. Iowa: University of Iowa, 1998. (Tese, Doutorado em Música).

ROCHA, Regina Martinho. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1996.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. London: McMillan, 1980. 20v.

SANTORO, Sandrino. Entrevista do contrabaixista Sandrino Santoro a Ricardo Rodrigues em 27 de fevereiro de 2003. Transc. Daniel Bredel e Ricardo Rodrigues. Rio de Janeiro: tape, 2003.

SAROLDI, Luiz Carlos, MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SAS, Stephen. *A history of double bass performance practice: 1500-1900*. New York: Juilliard School, 1999. (Tese, Doutorado em Música).

SBRAGIA, Renato. Entrevista do contrabaixista Renato Sbragia a Ricardo Rodrigues em 27 de fevereiro de 2003. Transc. Daniel Bredel e Ricardo Rodrigues. Rio de Janeiro: tape, 2003.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Prefácio de Conrado Silva. Coleção Luís Cosme, v.13. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SIQUEIRA, José. *Curso de instrumentação*. Rio de Janeiro: Editora Rotográfica Ltda., 1945.

7.1- ANEXO 1- Entrevista com o contrabaixista Sandrino Santoro

Entrevista de Sandrino Santoro a Ricardo Rodrigues em 27 de fevereiro de 2003 no Rio de Janeiro.

Sandrino Santoro nasceu na cidade de Acquappesa, província de Cosenza na Itália, em 13 de março de 1938. Gradou-se em contrabaixo pela Universidade Federal Fluminense em 1964 e especializou na Escola de Música da UFRJ em 1983. Em 1961, ingressou a Orquestra Sinfônica Nacional da Radio MEC. Em 1963, passou a integrar a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro, onde foi primeiro contrabaixo até 1991. Apresentou-se como solista em várias orquestras do Rio de Janeiro e Brasília. Foi Professor de Contrabaixo na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Uni-Rio, na Escola de Música Villa Lobos, na Banda do Corpo de Bombeiro e na Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais. Ministrou aulas nos festivais de música de Brasília, Londrina, Teresópolis, São Paulo, Vitória etc. Foi responsável pelo desenvolvimento técnico-musical de muitos contrabaixistas que integram hoje as principais Orquestras no país.

Ricardo Rodrigues: Gostaria que o senhor falasse sobre o Radamés Gnattali e a obra *Canção e Dansa*.

Sandrino Santoro: Eu acho que o Radamés é aquele compositor que agrada a gregos e troianos. Para ele não existe a música popular e a música clássica; ele tem a sua escrita pessoal. Além de *Canção e Dansa*, compôs o *Concerto Carioca nº 2* para

bateria, contrabaixo, piano, e orquestra. A *Canção e Dansa*, para mim tem uma história curiosa. O meu amigo colega e vizinho professor Renato Sbragia, uma ocasião, me mostrou as coisas que ele tinha de contrabaixo e que queria se desfazer. A idade vai chegando, ele já está como oitenta e quatro anos. Naturalmente já não toca, mas ainda gosta do contrabaixo. Então, vi esta obra e disse: essa pode servir para alguma coisa. Fui olhando devagar. O que eu fiz? Comecei a estudar a obra e levei para a Escola de Música. Começamos a trabalhar com a pianista Elisa Passaroto, que era acompanhadora da classe de piano. Ela disse para mim: “Puxa Sandrino, essa obra é bastante interessante. Por que você não toca?” Pois bem, preparei e toquei essa obra primeiro com piano.

Ricardo Rodrigues: O senhor se lembra da data?

Sandrino Santoro: Deve ter sido antes de 1982, porque em 1981, me inscrevi para o mestrado na Escola de Música, no qual completei os créditos, mas, não defendi a dissertação. Na época do mestrado, era obrigatório fazer quatro recitais, nos quais não podíamos repetir as músicas, além de ter de incluir uma obra brasileira. Então pensei: “A *Canção e Dansa* vai encaixar muito bem aqui”. Fui ao Radamés e pedi uma versão para orquestra, e então, a obra na versão orquestral foi estreada na Escola de Música em 1982. Há programas do concerto.

Ricardo Rodrigues: Como você situa a obra *Canção e Dansa* no repertório nacional?

Sandrino Santoro: Foi uma coisa interessante a descoberta dessa obra. Por quê? Você deve ter quando foi impressa pela FUNARTE... 1985. Exato. Fizeram um concurso de solistas para contrabaixo e precisavam de obras brasileiras. Eu tinha essa obra que poderia servir para o concurso. E na ocasião, vários compositores brasileiros escreveram de encomenda para esse concurso e, curiosamente essa obra, que já estava escrita, foi a que mais se tocou. É uma peça bem escrita que abrange dois movimentos em uma extensão favorável que destaca o contrabaixista. Depois de impressa, eu a enviei para muitos lugares. Mandei para o Japão, para um amigo meu, Makoto. Possivelmente, deve ter gravado. Também mandei para a Itália.

Ricardo Rodrigues: Você diz gravação comercial?

Sandrino Santoro: Comercial, não. Meu amigo Makoto todo ano grava um programa no Japão só com música brasileira. Quero confirmar se realmente ele gravou *Canção e Dansa*. O Brasil inteiro passou a conhecer essa obra graças à edição feita pela FUNARTE.

Ricardo Rodrigues: O Radamés sabia que o senhor iria encaminhar *Canção e Dansa* para a FUNARTE?

Sandrino Santoro: Não sabia, mas ele deve ter gostado.

Ricardo Rodrigues: Era um concurso?

Sandrino Santoro: Era um concurso para contrabaixistas⁵ e precisava de obras brasileiras.

Ricardo Rodrigues: Então não foi encomendada especificamente ao Radamés?

Sandrino Santoro: Não foi.

Ricardo Rodrigues: A FUNARTE encomendou outras peças como a do Nestor de Hollanda Cavalcanti?

Sandrino Santoro: Sim, a do Nestor de Hollanda⁶...

Ricardo Rodrigues: Todas foram encomendadas, só a do Radamés que não. . .

Sandrino Santoro: Isso. A do Radamés não. Teve o de Curitiba. Como é que se chama?

Ricardo Rodrigues: Henrique de Curitiba Morozowicz.

Sandrino Santoro: Teve um de São Paulo também.

Ricardo Rodrigues: Raul do Valle.

⁵ Provavelmente Sandrino Santoro refere-se ao Concurso *Jovens Interpretes de Música Brasileira*.

⁶ Além de publicar *Canção e Dasa* de Radamés Gnattali, a FUNARTE encomendou e publicou: *Prelúdio, Recitativo e Dança* de Davi Korenchandler; *Introdução e Sapateado* de Henrique de Curitiba Morozowicz; *Interação* de Raul do Valle e *Conversa Mole* de Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Sandrino Santoro: Isso.

Ricardo Rodrigues: E David Korenchender do Rio de Janeiro.

Sandrino Santoro: Isso. David Korenchender escreveu o *Prelúdio, Recitativo e Dansa*, que foi dedicada a mim. Ele, na ocasião, dava aula na UNIRIO, estávamos sempre juntos e ele me dedicou esta.

Ricardo Rodrigues: O Radamés não comentou nada sobre o fato de o senhor ter...

Sandrino Santoro: Não, não comentou nada.

Ricardo Rodrigues: O senhor sabe se *Canção e Dansa* já foi usada como confronto em concurso de orquestra ou solista?

Sandrino Santoro: Não. Como confronto, não. Acredito que a obra tenha sido tocada como requisito de ser uma peça brasileira, mas confronto não. Não que eu saiba.

Ricardo Rodrigues: O senhor participou de banca de alguma prova ou concurso em que tivesse essa obra?

Sandrino Santoro: Não.

Ricardo Rodrigues: O senhor a considera uma boa obra para confronto ou livre escolha?

Sandrino Santoro: Poderia ser livre escolha de um concurso. Naturalmente que hoje em dia, os concursos estão cada vez mais difíceis. Haja visto que há três ou quatro anos atrás, não me recordo, a Sinfônica Brasileira fez um concurso no qual exigia um concerto romântico e, me parece, um clássico e trechos de obras sinfônicas. O Teatro Municipal realizou um concurso no ano passado e exigiu para confronto a *Suíte* de Hanz Fryba, além do *Concerto em Si menor* de Bottesini. Portanto, acho que, hoje, a *Canção e Dansa* pode se encaixar bem em um concurso, ao lado de um concerto clássico, talvez.

Ricardo Rodrigues: O senhor diria que *Canção e Dansa* seria uma obra de peso para concurso?

Sandrino Santoro: Poderia ser usada como livre escolha. Como obra brasileira, com certeza. Porque não é uma obra difícilíssima, mas é uma obra que você precisa conhecer o instrumento, senão não toca.

Ricardo Rodrigues: É virtuosística?

Sandrino Santoro: É. Não é como o dueto de Bottesinni para violino e contrabaixo. Nem como a fantasia sobre a ópera *La Sonambula*, por exemplo. Ela não tem esse nível, mas é uma boa obra. É escrita em Dó maior para soar Ré. O Radamés já

conhecia bem esse detalhe do contrabaixo ser afinado como instrumento solista com dupla transposição.

Ricardo Rodrigues: Há uma variedade muito grande de interpretação com relação ao andamento e estilo da música nordestina e do jazz. O senhor conhece bem essa obra, tendo tocado com o próprio Radamés. O senhor poderia falar alguma coisa a respeito disso?

Sandrino Santoro: Foi uma pena, na ocasião em que toquei, ele não ter regido a obra. O que seria chegar ao cume. Acho que eu, na ocasião, puxava um pouco pelo romantismo. Não sei porque razão, você pode notar no primeiro movimento. Mas com o Radamés a coisa não era tanto assim. Ele era romântico, mas nem tanto. A interpretação depende de pessoa para pessoa, independente do estilo. O Radamés tinha o seu estilo. Eu não o conheci tanto para falar do seu estilo. Mas você pode ouvir suas obras que vai sentir que... Quanto à interpretação de *Canção e Dansa*, eu acho que cada um realmente... Vi várias pessoas tocando essa obra, cada uma é diferente da outra e sempre interessantes. Se você for me imitar tocando, vai ser uma porcaria, ou se eu te imitar também, vai ser uma porcaria. Então, vai fazer a tua interpretação, o Fausto vai fazer outra, o Arzolla faz outra, o Jorge Soares faz outra. Enfim, tantos outros contrabaixistas, cada um faz a sua interpretação.

Ricardo Rodrigues: Sandrino, o senhor ou os pianistas já descobriram erros na partitura da FUNARTE?

Sandrino Santoro: Com certeza, a partitura da FUNARTE é fiel ao original, embora alguns erros possam existir. Naturalmente, se você fizer um trabalho muito minucioso, vai encontrar talvez mais erros na partitura, já que agora você vai confrontar com o original de piano.

Ricardo Rodrigues: Algum pianista chegou a comentar com o senhor sobre algum erro?

Sandrino Santoro: Só um bom pianista iria comentar. Porque essa obra não é fácil para piano. O pianista tem que ter bossa. Além da bossa, tem de saber ouvir o contrabaixo junto com o piano.

Ricardo Rodrigues: Gostaria que o senhor falasse sobre a estréia que, possivelmente, teria sido com o Leopardi.

Sandrino Santoro: Nunca escutei antes de tocá-la. Como te falei, ela foi achada nos pertences do Renato, e, possivelmente, estava nos arquivos do Antônio Leopardi. Tive a honra de estudar um ano com o Leopardi, mas logo após, ele veio a falecer. Sei que ele tocou essa obra porque eu tinha o programa, mas também não o encontro. Pode ser que, daqui a alguns meses eu tente de novo. Eu vi no programa que ele tocou essa peça.

Ricardo Rodrigues: E o senhor sabe mais ou menos a época?

Sandrino Santoro: Deve ter sido antes de 1960, talvez década de 1940 ou 1950. Tenho um programa do Leopardi de 1956 tocando outras peças. Não sei se te mostrei.

Ricardo Rodrigues: O senhor já tinha tido algum contato com o Radamés antes do arranjo para orquestra?

Sandrino Santoro: Contato pelo telefone e também tocando, naturalmente, como contrabaixista dentro da orquestra. Ele estava sempre na Rádio MEC. Volta e meia, ele também tocava com a Orquestra da Rádio MEC. O próprio trio com contrabaixo, piano e bateria, acho que foi ele quem fez a parte do piano.

Ricardo Rodrigues: Em que data o senhor participou da Orquestra da Rádio MEC?

Sandrino Santoro: Ingressei em 1961 na Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Uma das grandes orquestras que tivemos no País.

Ricardo Rodrigues: O senhor pediu um arranjo específico de *Canção e Dansa* para orquestra de cordas, ou foi decisão do Radamés?

Sandrino Santoro: Não, eu pedi. Pedi por causa do mestrado, precisava tocar uma obra brasileira. Era uma oportunidade, já que ia tocar o dueto para contrabaixo e violino de Bottesini com a orquestra de câmara.

Ricardo Rodrigues: A Orquestra da Rádio MEC era uma orquestra de cordas?

Sandrino Santoro: Somente uma orquestra de cordas. A Orquestra de Câmara da Rádio MEC.

Ricardo Rodrigues: Teve algum comentário do compositor após a sua performance, sobre a instrumentação, a eficiência da obra ou mesmo a sonoridade?

Sandrino Santoro: Não cheguei a perguntar. Como foi uma estréia, fiquei um pouco envergonhado, mas feliz. Hoje eu teria perguntado a ele: “E aí Maestro, o que o senhor achou?” Mas acho que ele deve ter gostado.

Ricardo Rodrigues: Na época, o senhor teve a oportunidade de tocar essa obra com o Radamés ao piano. Ele chegou a fazer algum comentário sobre a execução?

Sandrino Santoro: Ele falou que a obra era mais solta e mais leve. Hoje em dia, sinto que esta obra é um pouco pesada realmente. Acho que quando toquei, toquei um pouco pesado. Foi o único comentário dele.

Ricardo Rodrigues: O senhor sabe se houve alguma interação entre o Radamés e o Leopardi na composição da obra?

Sandrino Santoro: Não sei. Mas, se Gnattali dedicou a *Dansa* para ele, com certeza, houve. Por que os compositores escrevem para fulano, sicrano ou beltrano? Porque vê

o sujeito tocando e, naturalmente, se empolga com aquilo que o outro está fazendo.

O Leopoldo Miguez escreveu um concerto para contrabaixo, que infelizmente a gente não encontrou até hoje. Estou louco atrás dele, e todos os contrabaixistas do Brasil estão loucos atrás deste concerto. Quem sabe, você vai descobri-lo? Foi escrito para o Alfredo Aquino Monteiro. Alfredo Monteiro, se não me falha a memória, deve ter sido aluno do Roveda [Ricardo Roveda, Professor de Contrabaixo no Imperial Conservatório de 1890 a 1932]. Com certeza, Radamés perguntou coisas ao Leopardi.

Ricardo Rodrigues: O Leopardi usava contrabaixo com três cordas?

Sandrino Santoro: Não, usava contrabaixo com quatro cordas.

Ricardo Rodrigues: Por que *Canção e Dansa* utiliza somente as três primeiras cordas?

Sandrino Santoro: É... mas já se usava contrabaixo com quatro, sem sombra de dúvida.

Ricardo Rodrigues: E sobre o pai de Gnattali?

Sandrino Santoro: Não conheci. Não tenho realmente notícias.

Ricardo Rodrigues: O senhor conhece outras obras do Gnattali para contrabaixo, música de câmara ou com orquestra? O senhor citou o *Concerto Carioca nº 2* para piano, bateria e contrabaixo.

Sandrino Santoro: O *Concerto Carioca nº 2* foi escrito nos anos 1940 para o Vidal. Gnattali adorava o Vidal Ramos, colega meu também da Sinfônica Nacional, um grande amigo. Gnattali gostava muito também do baterista, que foi timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional. Gostava dos dois. É uma obra muito bonita.

Ricardo Rodrigues: O senhor a conhece? Já escutou?

Sandrino Santoro: Já escutei e acompanhei na própria orquestra. É uma obra realmente de conjunto, voltada para o gênero popular, para a bossa do Radamés.

Ricardo Rodrigues: O senhor conhece outras obras do Gnattali que pareçam com *Canção e Dansa*?

Sandrino Santoro: Não.

Ricardo Rodrigues: Para qualquer outro instrumento?

Sandrino Santoro: Não conheço. Talvez por falta de interesse. Como ele não escreveu mais nada além destas duas. Possivelmente, deve ter alguma outra obra para trio também. A gente vai muito em busca daqueles que escreveram para o nosso

instrumento específico. Mas adoro a música do Gnattali. Acho que é música de futuro. O difícil dos nossos compositores brasileiros é que não temos acesso ao arquivo de cada um. Se todo músico interessado, por exemplo, como você que vai escrever sobre essa peça, pudesse ter acesso aos arquivos dos compositores, seria muito bom. Como eu ter divulgado *Canção e Dansa* para todo mundo. O Brasil todo conhece. Por que conhece? Porque foi divulgada, tocada. Tudo é assim. O Antônio Guerra-Vicente, mudando um pouquinho de assunto, cujo pai era violoncelista também, compos várias obras. E o que ele fez? Imprimiu o concerto de violino, concerto de clarineta e não sei se é concerto ou sonata para *cello*, me deu de presente e disse: “Sandrino, olha, divulgue para mim isso aqui. É presente”. Deixou umas dez partituras com os discos também. “Se não for dessa maneira, ninguém vai conhecer a obra do meu pai”. Então, eu acho que seria tão bom se todos pudessem ter esse acesso.

7.2- ANEXO 2 - Entrevista com o contrabaixista Renato Sbragia.

Entrevista de Renato Sbragia a Ricardo Rodrigues em 27 de fevereiro de 2003 no Rio de Janeiro.

Renato Sbragia nasceu na cidade de Lucca na Itália em 13 de fevereiro de 1919. Formou-se em contrabaixo no Instituto Musicale Giovanni Pacini em 1940. No Brasil, a partir de 1947, atuou na Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica Nacional e Orquestra de Câmara da Radio MEC. Foi Professor de Contrabaixo na Escola Villa Lobos de 1962 a 1989.

Ricardo Rodrigues: O senhor sabe quando foi a primeira audição da obra *Canção e Dansa*?

Renato Sbragia: Não . . . se houvesse na Escola de Música um arquivo em que constassem o programa dos concertos dos professores. . .

Ricardo Rodrigues: Como o senhor teve contato com essa obra?

Renato Sbragia: Quem tocou primeiro foi o Leopardi. Foi dedicada a ele. Depois, foi tocada pelo Sandrino. Eu tinha, dentre minhas músicas de contrabaixo, esta *canzona*...[a *Canção* de Gnattali]. Dei para o Sandrino há dez ou vinte anos atrás, quando parei de trabalhar, de tocar.

Ricardo Rodrigues: Como o senhor teve acesso a essa obra?

Renato Sbragia: Deram-me uma porção de músicas e entre elas havia esta.

Ricardo Rodrigues: Trata-se do original? Essa música que o senhor entregou ao Sandrino é o original, não é?

Renato Sbragia: Sim, era o original que me deram. Tinha uma capa vermelha.

Ricardo Rodrigues: O senhor teve algum contato com o Radamés Gnatalli?

Ricardo Rodrigues: Muito. Toquei em casamentos com ele. Fizemos também concertos na Sala Cecília Meireles. Tocamos músicas dele sob sua regência. Também fizemos algumas gravações juntos na década de cinqüenta.

Ricardo Rodrigues: O senhor sabe se o Radamés chegou a comentar alguma coisa específica sobre a interpretação da *Canção e Dansa*?

Renato Sbragia: Não, isso deve saber o Sandrino.

Ricardo Rodrigues: O senhor poderia falar um pouco sobre o Leopardi como músico, como intérprete, como professor?

Renato Sbragia: Conheci o Leopardi, porque toquei com ele na Orquestra Sinfônica Brasileira. Era o primeiro contrabaixo. De 1947 a 1950, nós dois trabalhamos juntos. Depois, passei para a Orquestra do Teatro Municipal. O Leopardi tinha uma vida dedicada ao instrumento. Era de São Paulo [Leopardi era italiano e, como emigrante, veio para São Paulo] e veio para o Rio, onde trabalhou na Escola Nacional de Música. Mas não sei em que ano entrou lá como professor. Nunca fez parte da Orquestra do Teatro Municipal. Por causa de uma lei da Prefeitura, os professores da Escola de Música não podiam fazer parte da Sinfônica Brasileira, na década de 1940. Além de trabalharmos juntos, ele era colega e amigo. Possuía uns instrumentos muito bons. Quando ele morreu os instrumentos ficaram na Escola alguns anos. Depois a família de São Paulo, os requisitou. Ele era solteiro, mas vivia com uma mulher e, com ela, tinha um filho. Os instrumentos estavam aqui, mas a família de São Paulo foi em cima. Não sei... Sei que estes instrumentos foram para São Paulo e lá os venderam. Eu me interessei por um que ficou na minha mão. Era o melhor que tinha. Um outro ficou com o Sandrino, na Escola de Música. Por uns sete anos, tive este instrumento. Depois viajei, fiquei fora do Brasil e precisei vender o instrumento.

Ricardo Rodrigues: O senhor chegou a ter aula com o Leopardi?

Renato Sbragia: Não, vim da Itália já como profissional. Tinha trinta anos. Vim contratado pela Sinfônica Brasileira. E fiquei aqui porque me casei aqui. Senão. . .

Ricardo Rodrigues: O Leopardi morreu em 1959?

Renato Sbragia: Não, morreu em 1957.

Ricardo Rodrigues: O senhor poderia falar sobre o Radamés compositor erudito e popular, além de instrumentista?

Renato Sbragia: O Radamés foi um excelente pianista. Estudou para ser concertista. Era do Rio Grande do Sul. Veio para o Rio e foi trabalhar na Rádio Nacional. A Rádio Nacional queria um arranjador de música popular e ele era um excelente arranjador. Trabalhou também em gravadoras, em diversos lugares. Mas se dedicou sempre à música clássica. Era um compositor moderno. Além de pianista, tocava viola. Era uma pessoa um pouco fechada, não era uma pessoa expansiva, extrovertida. Era muito sério. Deveria ser muito mais valorizado. Também fez parte de um sexteto famoso, o *Sexteto do Rio*; que incluía o Chiquinho no acordeão, José Menezes no violão e Vidal no contrabaixo. Tocou muito, com eles, e fez uma tournê pela Europa.

Ricardo Rodrigues: O que sabe sobre o pai do Radamés?

Renato Sbragia: Nem sei quem foi seu pai. Como disse, Radamés não era extrovertido. Não falava com ninguém. Não falava nem do pai, nem da mãe. Era muito fechado. Era difícil para fazer uma amizade. Mas tinha os amigos do *Sexteto da Rádio Nacional*. Como compositor fez muita coisa.

Ricardo Rodrigues: Houve alguma interação entre o Leopardi e o Radamés com relação à obra *Canção e Dansa*?

Renato Sbragia: Eu não sei, porque foi anterior a mim. Gnattali escreveu esta obra dedicada ao Leopardi. Devia ter uma amizade entre eles, senão não teria feito.

Ricardo Rodrigues: Dizem que Radamés tinha o costume, ao escrever, de averiguar com os intérpretes todos os recursos sonoros do instrumento. O senhor sabe se houve alguma consultoria com contrabaixista sobre como escrever esta obra?

Renato Sbragia: Como ele tocava viola, também tinha noção de instrumento de corda.

Ricardo Rodrigues: O senhor conhece outras obras do Radamés?

Renato Sbragia: Tocamos obras orquestrais. Deve haver um arquivo na Biblioteca Nacional ou, senão, com a viúva. Ela não se interessava. O que era música para ela? Se você for à Rádio Nacional tem o departamento musical.

**7.3- ANEXO 3- CD com a primeira performance da obra *Canção e Dança* para
contrabaixo e orquestra de cordas.**

GNATTALI, Radamés. *Canção e Dança, para contrabaixo e orquestra*. Sandino Santoro, contrabaixista; Nilo Hack, regente; Orquestra de Cordas da Rádio MEC. Rio de Janeiro: Rádio MEC, 1982.