

Raissa Anastásia de Souza Melo

**A SONATINA PARA FLAUTA E VIOLÃO DE RADAMÉS
GNATTALI: Estudo de aspectos estruturais e
interpretativos do primeiro movimento.**

Universidade Federal de Minas Gerais
Abril de 2007

Raïssa Anastásia de Souza Melo

**A SONATINA PARA FLAUTA E VIOLÃO DE RADAMÉS
GNATTALI: Estudo de aspectos estruturais e
interpretativos do primeiro movimento.**

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Flauta Transversal

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Abril de 2007**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
e-mail: mestrado@musica.ufmg.br
Tel.: (31) 3499-4703 Fax: (31) 3499-4720

Dissertação defendida pela aluna **Raissa Anastásia de Souza Melo**
em 24 de abril de 2007 e aprovada, pela banca examinadora
constituída pelos professores:

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
ORIENTADOR/UFMG

Prof. Dr. Antônio Carlos Guimarães
UFSJ

Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea
UNIRIO

Dedico esse trabalho a minha filha Alice, pelo constante carinho e amor nessa etapa da minha vida,
À minha mãe e irmãs pelo incentivo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr Mauricio Freire

Ao Prof. Dr Artur Andrés

Ao Prof. Domingos Sávio Lins Brandão

A Daniel Aguiar Novais

Ao Prof. Alberto Sampaio

A Reginaldo Martins

A Shante Antunes

Ao Prof. Gustavo Nápoli

A Matheus Almeida

Aos colegas de curso

“Cabe ao artista levar luz às profundezas do coração humano”.
Robert Schumann

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo o estudo analítico interpretativo do primeiro movimento da *Sonatina* para flauta e violão de Radamés Gnattali. A base metodológica usada se concentrou na análise da partitura e na análise de três gravações dessa obra. Enfocou-se na análise os elementos estruturais e formais do discurso musical que forneceram subsídios para o conhecimento do estilo composicional de Gnattali. Na comparação das gravações se observou a maneira como cada duo de intérpretes analisado compreende e traz ao mundo dos sons a sua concepção da *Sonatina*. Discute também acerca do relacionamento do intérprete com a obra e sobre o que é análise musical.

Palavras-chave: Análise composicional, Radamés Gnattali, interpretação, análise de gravações.

ABSTRACT

The present article has as purpose an analytic and interpretative survey of the first movement from *Sonatina* for flute and guitar of Radamés Gnattali. The methodological procedure used was one that focused on the score analysis and the analysis of three recordings of this work. The analysis was focused on the structural and formal elements of the musical discourse which provided subsidies to the best understanding of Gnattali's compositional style. While comparing the recordings it was observed the way with which each duo of interpreters understands and brings to the world of the sounds their own conception of the *Sonatina*. This article also discusses the relationship between the interpreter and the work, as well as it attempts a definition of musical analysis.

Key words: Compositional analysis, Radamés Gnattali, interpretation, analysis of recordings.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	13
1.1. O compositor.	13
1.2. Sua obra.....	14
1.2.1. A flauta e o violão na música de Radamés Gnattali.....	15
2. A ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATINA	20
2.1. Da análise musical	20
2.2. Da Sonatina para flauta e violão	22
2.3. Análise do primeiro movimento	25
3. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES E SUAS IMPLICAÇÕES NA PERFORMANCE	34
3.1. O papel do intérprete.....	34
3.2. Da análise das gravações.....	39
3.2.1. Ritmo e fraseado.....	41
3.2.2. Dinâmica.....	44
3.2.3. Do uso da dinâmica e do vibrato.....	47
3.2.4. Articulação	49
3.2.5. Outras observações e considerações.....	53
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
 ANEXO A - Partituras	
 ANEXO B - Gravações	

INDICE DE FIGURAS

FIGURA 1- Compasso 109 com erro editorial.....	24
FIGURA 2- Compasso 109 corrigido.....	24
FIGURA 3 - “Eco Jazzístico”.	28
FIGURA 4 - “Harmonia com acordes de sétimas, nonas, décimas primeiras, etc nos compassos 1-4”.....	30
FIGURA 5- Compassos 15 A 17 Com Condução de Vozes Cromática	31
FIGURA 6- Cromatismo atestando as peculiaridades idiomáticas do violão nos compassos 56-58.....	32
FIGURA 7- Flauta a duas vozes cromáticas.....	32
FIGURA 8- Primeira frase do movimento, explicitando elementos de proximidade e separação.....	42
FIGURA 9 - compassos 9-10 ilustrando o micro acelerando do INTERP2	43
FIGURA 10 - Mudança da figura rítmica pelo INTERP1.....	44
FIGURA 11 - Articulação utilizada pelo INTERP2 nos compassos 147-145	50
FIGURA 12 - Mudança no modo de ataque dos INTERP2 e INTERP3 nos compassos 5-8.....	51
FIGURA 13 - Articulação utilizada pelo INTERP1 no compasso 17.....	51
FIGURA 14 - Os nove primeiros compassos do tema B.....	52
FIGURA 15 - <i>Glissando</i> realizado pelo INTERP2.....	53
FIGURA 16 - Ausência da ligadura no sol suspenso do terceiro e quarto tempo pelo INTERP1.....	54

INTRODUÇÃO

Música de câmara é o termo usado para definir a música escrita para um grupo instrumental ou vocal de proporções limitadas. Podemos compreender sob o nome de música de câmara, a música instrumental e vocal para pequenos agrupamentos de solistas adequada à execução em câmara ou aposento. (CAMPANHÃ e TORCHIA, 1978; SADIE, 1994)

Diferentemente da orquestra e de outros grupos maiores, na música de câmara se dispõe apenas da sonoridade e interpretação de poucos instrumentos e instrumentistas. Sendo assim, a concepção musical deve ser trabalhada de maneira minuciosa. Por outro lado, o caráter intimista da música de câmara propicia ao compositor uma forma mais acessível de expressão das idéias musicais, ao utilizar-se da combinação de diferentes matizes sonoros e interpretativos que ele possa vir a incluir em sua obra musical.

O período pós 1960 no Brasil foi marcado pela ampla exploração e experimentação de formações camerísticas. Buscou-se assim uma instrumentação pouco usual, com grupos formados e determinados de acordo com a proposta poética dos compositores, os quais na busca de novos timbres passaram a inserir instrumentos comumente populares em suas obras.

O duo de flauta e violão veio gradualmente se estabelecer como conjunto instrumental, e se encontram obras para essa formação desde o século XVIII. Mauro Giuliani e Ferdinando Carulli, por exemplo, são compositores que optaram por esses dois instrumentos como veículo da sua expressão musical. Hoje se encontra disponível um amplo repertório para essa formação, além de centenas de transcrições de obras de variadas épocas e estilos musicais.

O número de composições para conjunto de câmara brasileiro é significativo e variado. A flauta e o violão são dois instrumentos de grande importância na construção do nosso estilo musical camerístico devido, em grande parte, à sua popularidade nos diversos seguimentos sociais da população brasileira. Essa combinação já era constante nos tempos do Segundo Reinado, principalmente nas rodas de choro onde estes dois instrumentos, respectivamente solista e baixo contínuo dos grupos de choro, tornaram-se a combinação emblemática da música brasileira. Sendo assim, alguns compositores se sentiram incentivados a compor obras para esses dois instrumentos, dentre eles Villa-Lobos e Radamés Gnattali.

Pensando nos aspectos interpretativos da música de câmara para esta formação de violão e flauta, e da evidente importância de Gnattali para a música brasileira escolhemos como objeto desta pesquisa o primeiro movimento da Sonatina para flauta e violão do compositor Radamés Gnattali. Dentre a produção camerística brasileira para flauta e violão, essa obra se destaca pelo desafio que representa aos intérpretes na sua execução e na concepção performática, exigindo assim a compreensão aprofundada de seus aspectos estruturais, para alcançar uma performance consciente e de qualidade.

(...) Onde o bitonalismo é mais evidente e isso cria um caleidoscópio de possibilidades de escuta e uma série de dificuldades para os intérpretes também, que tem decidir por quanto tempo se banhar na tepidez da harmonia sem prejudicar a continuidade formal. (ZANON, 2006).

Há de se assinalar que o estudo do repertório camerístico brasileiro composto para flauta e violão é dificultado pelos obstáculos de natureza documental. Grande parte das partituras ainda é inédita ou se encontra em poder de seus autores, outras estão espalhadas nas bibliotecas de escolas de música. A maioria é manuscrita e poucas foram editadas e de difícil obtenção, com ausência de registros fonográficos. É nossa intenção com esse trabalho lançar um foco para esse assunto, no intuito de mostrar a relevância do estudo aprofundado nesse tipo de repertório para a música brasileira.

O objetivo dessa pesquisa é, portanto, fazer um estudo dos aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento da Sonatina para flauta e violão. Usaremos como recurso metodológico a partitura e três gravações de renomados intérpretes brasileiros, cujos duos são constituídos por Marcelo Barboza e Fábio Zanon, José Ananias e Edelson Gloelton e finalmente por Norton Morozowicz e Eduardo Meirinhos. Visamos buscar na análise do texto musical uma maneira de fornecer subsídios científico-musicais para uma melhor interpretação e compreensão dessa obra.

Na análise estrutural do primeiro movimento – *Cantando com simplicidade* - abordamos, dentre outros aspectos, os elementos estruturais e formais do discurso musical, (organização da peça com suas seções e temas); a harmonia (acordes e suas funções, cromatismo), além de outros aspectos que forneceram subsídios para o conhecimento do estilo composicional de Radamés Gnattali.

Na comparação das gravações, após uma discussão acerca do relacionamento do intérprete com a composição musical e suas implicações, procuramos observar a maneira como cada duo de intérpretes analisado compreende a estrutura da obra e a concebe. Observamos o grau de fidelidade ao texto através da aferição de possíveis alterações aos elementos da partitura tais como a articulação, os andamentos, a agógica e a dinâmica.

Para esse trabalho se fez necessário reunir informações e conteúdo bibliográfico que favorecessem um melhor entendimento tanto da obra de Gnattali, quanto de sua análise e da performance musical da mesma. Estes conteúdos foram imprescindíveis para o objetivo principal desse trabalho que é a análise estrutural do primeiro movimento da Sonatina para flauta e violão e os procedimentos interpretativos decorrentes desses aspectos que puderam ser observados através das gravações.

Na primeira parte desse artigo abordamos os aspectos biográficos do compositor e a importância da flauta e do violão no contexto da sua obra. Depois tratamos da análise da Sonatina para flauta e violão verificando sua estrutura e buscando assim o estabelecimento de seus procedimentos interpretativos que serão abordados no capítulo seguinte, através da comparação das três gravações.

Esperamos que este trabalho possa vir a contribuir para que a obra de Gnattali seja mais difundida, estimulando os cameristas, flautistas, violonistas e demais músicos a se dedicarem à pesquisa sobre as práticas interpretativas da música de câmara brasileira.

1. O COMPOSITOR E SUA OBRA

1.1 – O compositor¹

Radamés Gnattali, compositor gaúcho radicado no Rio de Janeiro, considerado uma das figuras mais importantes da música brasileira no século XX, foi, segundo MARIZ (2000), um dos criadores mais ativos de nossa música erudita. Sua obra, alicerçada em seu admirável conhecimento de orquestração, apresenta fortes influências de movimentos musicais distintos, tais como o impressionismo e o *jazz*, aliados a um constante cunho de brasilidade. A versatilidade de Gnattali lhe possibilitava transitar, com facilidade, tanto no gênero popular, quanto no erudito.

Gnattali nasceu em Porto Alegre em 27 de Janeiro de 1906, começando a estudar piano aos seis anos de idade sob a orientação de sua mãe e logo após estudou violino com sua prima Olga Fossatti. Ingressou aos 14 anos no Conservatório de Música de Porto Alegre, onde foi aluno de Guilherme Fontainha, este que mais tarde se tornou dirigente do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro.

Aos 18 anos foi levado ao Rio de Janeiro para uma série de recitais, onde foi saudado com grande entusiasmo em virtude de seu talento, interpretação e virtuosidade. De volta a Porto Alegre, concluiu com brilhantismo o curso de piano no conservatório. Desde então passou a viver entre Porto Alegre e Rio de Janeiro, para onde, posteriormente, se transferiu, definitivamente.

Para sobreviver, Gnattali trabalhou em rádios e gravadoras, na TV Excelsior e na TV globo ao longo de sua vida. Foi ocupante da segunda cadeira da Academia Brasileira de Música. Atuou como arranjador, regente e autor de trilhas sonoras para o cinema, obtendo assim a oportunidade de conhecer minuciosamente cada instrumento da orquestra. Juntamente com Pixinguinha orquestrou grande parte

¹ Os dados dessa biografia foram baseados predominantemente no livro “História da Música no Brasil” de Mariz, 2000 e “Radamés Gnattali, o eterno experimentador” de Barbosa e Devos, 1984.

da nossa música nacional, num total aproximado de mais de 9.000 arranjos. (GNATTALI, 2005).

Gnattali foi um dos poucos compositores que escreveram música de câmara e concertos para quase todos os instrumentos de orquestra, além de música erudita para instrumentos considerados pouco convencionais (bandolins, saxofone, acordeon, etc), demonstrando assim sua capacidade de escrever idiomática e tecnicamente bem para cada instrumento como se tivesse sido o seu próprio.

Realizou turnês na Europa com o Sexteto Radamés, fundado em 1955 na Rádio Nacional. Em 1979, forma a Camerata Carioca, conjunto regional de choro formado por bandolim, cavaquinho, violão de sete cordas, dois violões e percussão; e que passou a ter grande influência na nova geração de chorões que se formava.

Por meio de uma técnica composicional refinada e repleta de brasilidade, Gnattali, em sua obra, buscou aproximar elementos musicais populares às formas tradicionais, deixando uma herança importante para a música brasileira. Faleceu em 3 de fevereiro de 1988 no Rio de Janeiro, aos 82 anos.

1.2. Sua obra

Radamés Gnattali teve dois tipos de produção, uma erudita e uma popular. Mariz (2000) e Neves (1981) distinguem dois períodos em suas composições eruditas. O primeiro, de 1931 a 1940, tem como características a utilização de elementos folclóricos, uma leve influência do *jazz* e do impressionismo de Claude Debussy. No segundo período, a partir de 1944, observaram um afastamento da música norte-americana, menos virtuosismo e uma melhor instrumentação. Podemos também perceber em Gnattali diversas influências provenientes da música de Pixinguinha, Villa-Lobos, Chopin, Debussy e Bach.

Algumas de suas obras eruditas mais importantes são no domínio da música de câmara, entre elas: Sonata para violoncelo e piano (1933); Sonata para violino e piano; Canção e Dança para contrabaixo e piano; Trio Miniatura para piano, violino e violoncelo (1941) e Quarteto nº1, obra baseada no folclore brasileiro. Um ciclo de obras também importante é o das Brasilianas, uma série de 14 composições que variam de peças para grande orquestra a peças para piano solo.

Para orquestra e outras formações maiores, Gnattali compôs diversos concertos e peças em forma de concerto, como os dois Concertos para piano e orquestra, a Suíte para pequena orquestra, os quatro concertos para violão e orquestra, a Sinfonia popular, o Concertino para sax alto e orquestra dentre outras. Ele foi um dos compositores mais prolíficos da música brasileira, com um acervo de mais de 500 composições entre sinfonias, 26 concertos para diversos instrumentos e grande produção na música de câmara compondo duos, trios, quartetos, entre outros.

1.2.1. A flauta e o violão na música de Radamés Gnattali

De acordo com Woltzenlogel (apud GNATTALI, 1997) no prefácio da sua edição da partitura da Sonatina em Ré Maior para flauta e piano, Radamés Gnattali possuía um especial interesse pela flauta, escrevendo para ela diversas obras nas mais variadas combinações. Gnattali, além de pianista tocava vários outros instrumentos², dentre eles a flauta. No Catálogo Digital Radamés Gnattali encontramos as seguintes palavras:

Eu comprei uma flauta e comecei a estudar uns chorinhos. O Garoto comprou um sítio ao lado do meu, com o dinheiro que ganhou com a música *São Paulo Quatrocentão*, e enquanto a casa dele não ficava

² No catálogo digital Radamés Gnattali encontramos o seguinte depoimento de Gnattali: “Estudei um pouco de flauta, de clarinete, estudei violino oito anos, que isso é muito bom para se conhecer cordas. Depois, quando eu toquei viola no quarteto de cordas, durante dois anos, com um repertório ótimo, eu aprendi muito. Cordas eu conheço bem. Eu sei bem piston; saxofone, mais ou menos”.

pronta, ele ficava lá em casa. E à noite a gente tocava, ele no violão e eu na flauta. Eu era o pior flautista acompanhado pelo melhor violonista. (GNATTALI apud ROBERTO GNATTALI)

No quadro abaixo podemos visualizar as obras compostas por Gnattali para a flauta, algumas dentre as quais incluem o violão³:

ANO	TITULO	INSTRUMENTAÇÃO
[19--?]	Brasileira n°8	Flauta ; flautim ; flauta em sol ; piano ; marimba ; bells ; xilofone ; vibrafone
[19--?]	Canto de Natal	Canto; flauta; dois pianos; orquestra de cordas (vln 1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
1942	Concertino n°1	Piano; flauta; orquestra de cordas (vln1 e 2 ; vl ; vlc; cbx)
1957	Concertino n°3	Violão; flauta; bateria; bells; orquestra de cordas (vln1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
1980	Concerto Breve (concerto n°5)	Piano; flauta; tímpanos; orquestra de cordas (vln1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
1972-1973	Concerto carioca n°3	Flauta; saxofone alto; violão; contrabaixo; bateria; orquestra (2 fl; 2 ob; 2 cl; 2 fg; 4 tpa; 4 tpt; 4 tbn; tb; timp; pto ; cx; bbo; vln1 e 2; vla; vlc; cbx)
1974	Divertimento	Quinteto de sopros (fl; ob; cl; fg; tpa); piano; orquestra de cordas (vln1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
[19--?]	Noturno (Samba-canção)	Flauta; piano; orquestra de cordas (vln1 e 2; vla; vlc; cbx)
1928	Reminiscência	Violino; flauta; fagote; piano
1944	Serestas n°1	Flauta; violão (ou piano); quarteto de cordas (vln1 e 2 ; vla ; vlc)
1966	Serestas n°2	Flauta; orquestra de cordas (vln1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
[1974]	Sonatina a seis	Quinteto de sopros (fl; ob; cl; fg; tpa) e pno
1982	Sonatina coreográfica	Flauta; piano; contrabaixo; bateria
1974	Sonatina em Ré Maior	Flauta, piano.
1960	Sonatina para flauta e orquestra de cordas	Flauta; orquestra de cordas (vln1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
1959	Sonatina para flauta e violão	Flauta; violão (ou piano)
[198-?]	Suíte Brasileira	bnd ; cav ; 2 viol ; viol 7c ; prc ; piano ; flauta
1971	Suíte para quinteto de	fl ; ob ; cl ; fg ; tpa

³ Informações obtidas no "Catálogo Digital Radamés Gnattali", disponível da internet: <www.radamesgnattali.com.br>

	sopros	
1972	Divertimento para flauta em sol e orquestra de cordas	Flauta em sol; orquestra de cordas (vln 1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)

Quadro 1 – Obras de Gnattali para flauta que incluem violão

Paralelo à sua formação como pianista, Gnattali também se interessou por canções populares e antes dos 15 anos já dominava o cavaquinho e o violão. Mais tarde, essa experiência serviu para que a partir dos anos 50, ele compusesse uma obra violonística muito significativa e numerosa. As considerações do violonista Fábio Zanon (2006) em seu artigo “O violão no Brasil depois de Villa-Lobos” são bastante pertinentes sobre o caráter da obra violonística de Gnattali, e pode ser estendida a toda sua produção musical camerística onde o citado instrumento é utilizado:

A obra de violão de Gnattali traz todas as melhores qualidades e os mais evidentes problemas de sua produção como um todo: a excelente escrita instrumental, as inesperadas soluções harmônicas e o verdor da inspiração, mas também a notória falta de paciência com o acabamento e um caráter sonambulístico e quase-improvisatório que, sob um certo ponto de vista, pode ser uma qualidade. Depois de Villa-Lobos, a obra de violão de Gnattali é a mais apreciada e freqüentemente tocada no exterior. (ZANON, 2006).

No quadro abaixo visualizamos a obra de Gnattali tanto para violão solo quanto para a música de câmara:

Ano	Título	Instrumentação
1983	Brasiliana nº 13	Violão solo
1981	Brasiliana nº8	2 violões
[19--?]	Canhoto	2 violões
1950	Concerto carioca nº1	Violão elétrico; piano; orquestra(2 fl ;ftm; ob; c.ing; cl.b; tpa ; 4 tpt; 4 tbn; tb; 2 sx.a; 2 sx.t; sx.b; cx; pto; bbo; timp; 6 tbm; 2 rr; 2 chc; pnd; sdo;1º vln1 e 2 ; 2ºvln 1 e 2; vla 1 e 2; vlc1 e 2; cbx)
1979	Concerto carioca nº2	Dois violões; orquestra (fl; ob; c.ing; cl; fg; tpa; 3 tpt ; 3 tbn; timp; pto; cx; bbo; vln1 e 2; vla; vlc; cbx)
1951	Concertino nº 2	Violão; orquestra (2 fl; ftm; 2 ob; c.ing; 2

		cl cl.b; 2 fg; tpa; timp; vln1 e 2; vla; vl ; cbx)
[198-?]	Concerto nº3 (seresteiro)	Camerata Carioca (bnd; cav; 2viol; pnd; viol.7c; piano); orquestra (2 fl; 2 ob; 2cl; cl.b; c.ing; 2 fg; 4 tpa; 3 tpt; 4tbn; tb; pto; timp;cx; bbo; vln1 e 2; vla; vlc; cbx)
1967	Concerto nº4	Violão; orquestra de cordas (vln1 e 2; vla; vlc; cbx)
1970	Concerto para dois violões solistas, oboé e orquestra de cordas	Dois violões; oboé; orquestra de cordas (vln1 e 2; vla; vlc; cbx)
1958	Dança Brasileira	Violão solo
1967	Dez estudos	Violão solo
1971	Introdução e choro	Violino e violão
1985	Pequena suíte	Violão solo
1983	Quarteto nº1	Quarteto de violões
1956-1957	Retratos (suíte): para Bandolim, conjunto de choro e orquestra	Bandolim; conjunto de choro (cav; 2 viol ; pnd) ; orquestra de cordas (vln 1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
1981	Retratos (suíte): para Camerata Carioca e orquestra de cordas	Camerata Carioca (bnd; cav; 2 viol ; viol. 7c ; prc) ; bells ; tímpano ; orquestra de cordas (vln 1 e 2 ; vla ; vlc ; cbx)
1981	Retratos (suíte): para dois violões	Dois violões
[198-?]	Retratos (suíte): para três violões	Três violões
1979	Retratos (suíte): versão para bandolim solista e camerata carioca	Camerata Carioca (bnd ; cav ; 2 viol ; viol. 7c ; pnd)
1969	Sonata para dois violões	Dois violões; terceiro violão opcional
1969	Sonata para violoncelo e violão	Violoncelo e violão
1985	Sonatina coreográfica	Orquestra de violões (violões 1, 2, 3, 4)
[197-?]	Sonatina para cravo e violão	Cravo, violão
1957	Sonatina para violão e piano	Violão, piano
1965	Sonatina para violoncelo e dois violões	Violoncelo, dois violões
[198-?]	Suíte Brasileira: para camerata carioca e flauta	Camerata Carioca (bnd ; cav ; 2 viol ; viol 7c ; prc ; piano) ; flauta
1985	Suíte Brasileira: para piano e três violões	Piano; três violões
1953	Suíte popular brasileira	Violão elétrico; piano
1950	Tocata em ritmo de	Violão solo

	samba n°1	
1981	Tocata em ritmo de samba n° 2 para violão solo	Violão solo
1981	Tocata em ritmo de samba n° 2 para dois violões	Dois violões
1981	Trio para bandolim e dois violões	Bandolim; dois violões
1964	Uma rosa para Pixinguinha	Dois violões
1959	Valsa, samba-canção e choro	Violino ; dois violões ; pandeiro ; orquestra de cordas (vln 1 e 2 e 3 ; vla ; vlc ; cbx)

Quadro 2- Obras de Gnattali para violão solo e música de câmara

Cavalcante (2002) afirma que nenhum outro compositor que viveu no mesmo período que Gnattali se dedicou tanto à composição de música de câmara para violão, pois a partir dos anos 40 passou a ter maior contato com grandes violonistas da era do rádio tais como Garoto, Laurindo Almeida e José Menezes.

(...)Gnattali abraçou a causa do violão solista numa época em que ele ainda era visto com suspeição e preconceito por um meio musical ainda muito sisudo e por uma cultura “pianólotra”. Ele não só nos deixou uma respeitável obra para violão solo, mas também escreveu esplendidamente para duo e trio de violões, violão em várias combinações de câmara inusitadas, algumas obras muito interessantes que incluem violão elétrico e nada menos que quatro concertos para violão e orquestra e um concerto para dois violões e orquestra.(ZANON, 2006).

2. A ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATINA PARA FLAUTA E VIOLÃO

2.1. Da Análise Musical

Fazemos a mesma pergunta que Jean Molino (1989): Analisar (música) é preciso?

É inquestionável que sim, especialmente para nós que somos filhos do cientificismo positivista, segundo a qual a ciência é considerada a única via de acesso ao conhecimento, devendo o seu método ser estendido a todos os campos da indagação e da atividade humana. O sociólogo da música Max Weber (1995) chama a atenção para o processo de racionalização que passou a predominar no ocidente em todos os campos do conhecimento, inclusive na religião, notadamente a partir do século XVII. Na música, este “desencantamento” se consolida na firmação do sistema tonal. Este autor, em sua clássica obra, “Os fundamentos racionais e sociológicos da música” (1995) considera que a música ocidental passou por etapas evolutivas, partindo do irracional quando atendia a fins mágicos/religiosos; ao racional quando então passa a ser um meio de expressão e gozo estético.

Entendemos este processo como um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que a fruição se torna o objetivo da arte, o caráter de racionalidade de cálculo em que se centra a cultura ocidental prepondera também na música, traduzido pelo estabelecimento do sistema tonal, do temperamento igual e da harmonia de acordes.

Molino também questiona, no texto acima citado, o que seria a análise. Como ele mesmo define, ela “é o discurso sobre a música”. Fazemos discursos sobre a música levados por diversos motivos. Vários parecem ter a nostalgia do rigor científico, “a vontade de atingir uma objetividade de análise que lhe garanta as conclusões”, postura fruto da “*forma mentis*” assinalada no parágrafo anterior

(COLI, 1990). No século XIX, a busca de um modelo de trabalho mais próximo possível do científico recebeu maior impulso, pois a preocupação predominante estava na legitimação dos saberes humanos, sociais e artísticos, através do discurso analítico. Analisar representava, portanto, entender, compreender e dominar as coisas do mundo. No século XX, a busca de um discurso sobre a música baseado no modelo científico continuou a predominar, e observamos, que o analista, realiza sua tarefa tendo em vista diversas intenções.

Koellreutter (1989) considera que a análise de obra musical tem como objetivos: para os estudiosos da composição “aprofundar-se na técnica de composição do autor” e para o intérprete, que tem como missão facilitar a fruição do ouvinte, “deduzir da análise os princípios de interpretação, como o fraseado, articulação, dinâmica, andamento e outros, visando em primeiro lugar, a inteligibilidade do texto musical”.

Já nas considerações da pianista Cristina Gerling (1990) sobre a análise Schenkeriana, a eficácia da análise está em auxiliar o intérprete.

Analisar então pode significar a busca de uma consistência interpretativa no que se *toca* e no que se *ensina*, e que permite estabelecer níveis hierarquizados de intenção, contenção e ação, ou seja, no ordenamento de impulsos, direcionamento e dinâmica.

Para o ouvinte a análise musical tem também sua grande valia. A música vista como linguagem possui uma morfologia, uma sintaxe, uma fraseologia. Mesmo não sendo necessário o conhecimento desses elementos para a fruição, o domínio deles pode ampliar a esfera de compreensão estética. Como colocou Sérgio Magnani (1989): “O fruidor inteligente e culturalmente aberto sente esta necessidade”.

A intenção de fazer análise musical puramente objetiva e mecânica em nome de uma objetividade científica é outra tendência. Ver a música pelo prazer de uma contabilidade pode ser uma prática estéril. Como bem coloca PIENCIKOWSKI

(1990) “analisar uma obra é (...) estabelecer um diálogo com ela, procurando no seu interior os elementos que nos interrogam e que nos parecem mais significativos”, porém o que acontece numa análise objetiva é substituir “as notas por números” e desse modo não se responde à pergunta: O que é a obra?

Considerando as reflexões dos autores citados, essa proposta de análise do primeiro movimento da Sonatina de Gnattali visa, essencialmente, auxiliar o intérprete no entendimento estrutural da obra e revelar algumas possibilidades para a execução da mesma.

2.2. Da Sonatina para flauta e violão

Composta no Rio de Janeiro em 1959, a Sonatina para flauta e violão, além de possuir outra versão para flauta e piano, também foi transcrita pelo próprio Gnattali para flauta e cordas. Esta Sonatina é formada por três movimentos de caráter contrastante – Cantando com simplicidade, Adágio e Movido - obedecendo a um desenho formal clássico. Foi gravada pela primeira vez em *Los Angeles*, no ano de 1960 pelo violonista Laurindo Almeida e o flautista Martin Rutherford.

Dentre os muitos aspectos interessantes da peça o que mais salta aos olhos (ou aos ouvidos) é a capacidade única de Gnattali em unir tão simbioticamente elementos de estilos, contextualizações geográficas e históricas diversas tais como os elementos do *jazz* e da bossa nova no primeiro movimento, o choro no terceiro movimento e o dramatismo e lirismo espontâneo presente no segundo movimento.

Zanon (2006) no quarto programa da série “O Violão Brasileiro, nossos compositores – Radamés Gnattali 100 anos” na Rádio Cultura FM, faz as seguintes considerações a respeito da Sonatina para flauta e violão:

Gnattali escreveu a sua Sonatina para flauta e violão em 63 no auge da bossa nova, o que é evidente na intimidade de expressão dessa peça. (...) Cada movimento é baseado em um gênero de choro respectivamente o xote, a serenata e o chorinho. Essa adstringência harmônica dá um tom bem moderno a obra, mas o que prevalece é essa voz sussurrada, discreta da bossa nova.

Nota-se que a data de composição citada por Zanon é diferente com a que consta no “catálogo digital Radamés Gnattali”, que coloca a data como 1959, devido, provavelmente, a algum erro editorial. Além do mais, no primeiro movimento, não encontramos elementos que caracterizassem o xote descrito por Zanon.

Consta no catálogo digital existente sobre Radamés Gnattali e concebido por Roberto Gnattali (2005)⁴, que a Sonatina foi dedicada a Laís de Sousa Brasil e Norton Morozowicz. Não pudemos encontrar essa dedicatória nas partituras encontradas. Desta obra pode-se encontrar as seguintes versões:

- Publicada pela Chanterelle Verlag: 32 páginas. Dimensões: 9 x 12 . Ano de 1997 com digitação na parte do violão por Laurindo Almeida.
- Uma partitura com 18 páginas a tinta, da página 1 à página 15, copiadas pela irmã de Gnattali, Aída Gnattali. Páginas 16 e 17 copiadas por Nelly Gnattali.
- Uma partitura com 15 páginas, grande, a lápis, copiada por Radamés Gnattali, e que inclui, além da parte da flauta e do violão, a parte de piano. 42x28 cm. Essa partitura está em poder da esposa de Gnattali, Nelly Gnattali.
- Manuscrito com 26 páginas a tinta com nome da copista Esli Barbosa no canto direito da última página.
- Parte da flauta separada, com indicações em inglês sugerindo as viradas de página, sem nome da edição ou copista.

⁴ Esse catálogo também se encontra disponível na internet na página: <http://www.radamesgnattali.com.br>.

Não tivemos acesso às cópias feitas à mão por Radamés Gnattali e por Nelly Gnattali. Todas as demais partituras que tivemos em mãos traziam aquilo que demonstrou ser um erro editorial no compasso 109, constatado após verificação da presença de um padrão melódico em terças utilizado em diversos trechos anteriores.

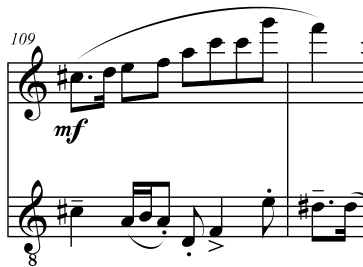


FIGURA 1 – Compasso 109 com erro editorial.

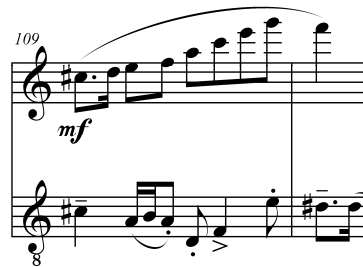


FIGURA 2 – Compasso 109 corrigido.

Na edição da Chanterelle Verlag foi encontrado outro erro na data da composição da Sonatina, em que consta como 1963 posto que o correto é o ano de 1959 como já foi citado anteriormente.

Para esse trabalho utilizaremos a edição da Chanterelle Verlag tanto para a análise estrutural da peça quanto para a comparação dos intérpretes. Esta escolha se dá em função da legibilidade, completude e credibilidade da mesma em comparação com as demais versões obtidas, além de ter sido a mesma escolhida por pelo menos dois dos três intérpretes analisados⁵.

⁵ Foi observado a utilização dessa edição em master class com o flautista Marcelo Barbosa (BH,2006) e através do Prof. Dr. Mauricio Freire verificou-se que o flautista José Ananias também se utiliza dessa edição.

2.3. Análise do primeiro movimento: Cantando com simplicidade

O primeiro movimento foi construído de acordo com a forma sonata. O esquema temático pode ser entendido tanto como AB(A)BA quanto como AB(CA'C'A'')B'A, em que a idéia A retorna após o primeiro B dentro de um processo de desenvolvimento. A título de facilitação da compreensão, será adotado um roteiro de análise baseado nessa idéia clássica de exposição, desenvolvimento e re-exposição.

Sobre a utilização da forma sonata por Gnattali e como ela influenciou sua obra, Cavalcante (2002) faz as seguintes considerações:

Quanto à forma sonata, é muito apreciada pelo compositor. (...) O material temático denota um apuro, um refinamento que, embora mantenha a característica principal que é o aproveitamento dos elementos provindos da música urbana, estão mais diluídos na manipulação "formal". Talvez, no caso da obra de Radamés Gnattali, a forma sonata tenha influenciado positivamente no refinamento da música considerada por ele como "música de concerto".

O quadro abaixo descreve essas seções do primeiro movimento da Sonatina:

Aspecto formal	Compassos	Descrição
Exposição	1 - 37	Tema A
	38 - 72	Tema B
Desenvolvimento	73 - 78	Variação do tema A em Lento
	79 - 92	Variação ritmico melódica do tema A
	93 - 100	Reaparece a idéia do lento transposta e modificada.
	101 - 108	Nova variação ritmico-melódica sobre A
Transição	108 - 111	Elemento de ligação criado a partir do tema B
Reexposição	112 - 132	Tema B transposto
	133 - 156	Tema A
	151 - 156	Coda

Quadro 3 – Descrição das seções do primeiro movimento da Sonatina

Exposição

A) Compassos 1-37

Nesta primeira seção é proposto o primeiro material temático do movimento. De caráter cantabile e melodioso, predominantemente em legato, divide-se em dois períodos, separados por uma vívida e breve passagem em semicolcheias que aparentemente vai modular para Mi maior, mas nos compassos 15-16 Gnattali realiza os II-V de Si b menor e Ab menor totalmente afastados de Mi. A surpresa fica por conta dessa nova “tonalidade” inesperada e pela dinâmica em *piano*. Soma-se a eles uma longa frase que ao final decai e finaliza suavemente a seção A. Os acordes são mais em “bloco” com algumas poucas conduções executadas pelo baixo.

B) Compassos 38-72

A segunda seção traz bruscamente o outro material temático, cujo caráter mais rítmico oscila entre o jocoso e o grotesco. A articulação é diversificada, ocorrendo inclusive momentos de diferentes articulações simultâneas entre as vozes, por se tratar de uma seção repleta de toques contrapontísticos e imitativos. A voz do violão ganha mais independência, com função mais melódica, exceto no compasso 49 onde o ritmo torna-se um fator importante, quase que percussivo apesar da progressão cromática que surge dele.

Desenvolvimento

Nesta seção, idéias da seção A são fragmentadas, transpostas, reordenadas e modificadas em seus aspectos intervalares. A seção estrutura-se da seguinte maneira: tem-se uma pequena passagem em Lento, sobre motivos modificados de A, e em seguida aparece uma variação rítmico-melódica sobre a harmonia do primeiro período de A. Reaparece a breve idéia em Lento, por sua vez também transposta e modificada, e logo entra uma nova variação rítmico-melódica, agora sobre a harmonia do segundo período de A.

C) Compassos 73-78

Passagem lenta, com pequenas figuras melódicas extraídas do tema A, além da mesma maneira de tocar os acordes: primeiro o baixo separado e em seguida as demais notas.

A') Compassos 79-92

Trecho musical com algo bem semelhante ao tema A (inclusive na harmonia quase igual). Uma das diferenças entre A e A' é a melodia entremeada de tercinas e semicolcheias de caráter quase improvisatório.

C') Compassos 93-100

O C' é mais agudo do que C, os intervalos da melodia são modificados, as 2^{as} maiores viram 2^{as} menores e etc., além dos acordes serem totalmente diferentes. É dois compassos maiores do que C.

A'') Compassos 101-108

Além das tercinas e semicolcheias (diferentes daquelas de A'), esse pedaço simplesmente é baseado na segunda parte de A (aquela do two-five). O violão e alguns compassos da flauta também chegam a ser idênticos ao que eram na exposição.

Transição

Compassos 108-111

Brevíssimo elemento melódico de ligação, de três compassos, criado a partir de motivos extraídos de B.

Re-exposição

Essa seção é notória por seguir a ordem inversa da exposição, ou seja, reapresenta-se primeiro o parágrafo B, transposto e com modificações, e só então o parágrafo A, praticamente idêntico à 1ª vez, exceto pelos 6 compassos finais. Obtém-se assim um verdadeiro efeito de retorno da primeira idéia melódica, uma sensação efetiva de reencontro com os contornos originais da mesma, sensação essa que é tão mais forte quanto já era inesperada pelo ouvinte a essa altura do movimento.

B') 112-132

A melodia do tema B desta vez aparece em outra altura, com pequenas modificações que antes não tinha (as colcheias do compasso 117). Foi retirado aquele pedaço de imitação entre violão e flauta, o violão mudou a altura ficando bem diferente.

A) 133-156

O fim do movimento fica por conta de mais um eco jazzístico no sentido de uma lembrança, uma semelhança, uma referência a um estilo previamente experienciado pelo ouvinte, na forma de uma pequena coda, ritmicamente um tanto “manhosa”. São explorados neste trecho todos os registros da flauta e este se finaliza com uma descida sinuosa, típica da linguagem do *jazz*, concluindo na nota mi, tendo ao fundo um acorde de dó maior executado no cavalete pelo violão.

The image shows a musical score for a section of a piece. The top staff is a flute melody starting at measure 151. It features a melodic line with trills and triplets. The bottom staff is a guitar accompaniment, showing chords and a final cadence on a D major chord. The score ends with a dynamic marking of *mf* and the instruction "(no cavalete)".

FIGURA 3 - “Eco jazzístico”.

Quanto ao tratamento da harmonia por Gnattali, Cavalcante (2002) nota que:

(...) prevalece as intenções de um trabalho modal e os contrastes entre as seções, no confronto dos respectivos tratamentos temáticos; predominância de um centro tonal com uso de: inflexões nos modos maior e menor, mistura modal, algumas obstruções da tonalidade, movimento harmônico rápido, cromatismo mais diluído e um sentido improvisativo.

Em termos de harmonia, podem ser detectados no primeiro movimento inúmeros elementos de tonalismo “centrado” na nota Dó, embora a obra não soe enfaticamente como tal. O movimento termina em Dó Maior: isso é importante. Vários pontos de apoio da melodia são notas da escala de dó, notas importantes como sol, mi, a sensível si (especialmente pontos de apoio rítmico/melódico, como notas ligeiramente mais longas que as demais ao redor, ou os pontos culminantes graves e agudos de uma determinada frase). Essas notas importantes vêm rodeadas de notas "estranhas", alteradas, mas sem perder o foco. E tem diversos acordes próprios do campo de Dó M, tipo F, Am7, G7/13/9, etc. Pode-se afirmar que o primeiro tema está mais para dó; o segundo tema e as seções lentas de "desenvolvimento" são mais cromáticas ou em "tons" afastados.

Há de se assinalar que Gnattali, com suas “intenções de um trabalho modal”, ou, diríamos, fazendo uso do modalismo livre, adota um procedimento que é sua marca na música erudita, conforme assinala PAZ:

Diferentemente da música folclórica, em que os modos se mostram na maioria das vezes claros e nítidos, na simplicidade de seus tipos primários, através de melodias às vezes bem simples, na música dita erudita, de uma maneira geral, eles se apresentam muitas vezes obscurecidos por melodias construídas através de técnicas composicionais complexas e sofisticadas. Às vezes, dentro de uma mesma canção, um determinado grau oscila. Outras vezes é a tônica que não se define bem e o centro de atração do modo parece ser ora uma nota da escala, ora outra. (...) os modos são tratados de forma muito livre, sendo freqüentemente alterados e modificados na sua estrutura (...) Assim as escalas modais ficam subordinadas à criatividade do compositor e ao tratamento composicional dado ao material (...) (PAZ 2002)

O autor utiliza progressões harmônicas e sonoridades jazzísticas incorporando tensões próprias desse estilo no uso de acordes em terças típicos do sistema tonal (às vezes sem a terça ou a quinta, mas acrescidos de sétimas, nonas, décimas primeiras e mesmo décimas terceiras), com algumas inversões e muito freqüentemente recheados de alterações ao que poderia ser uma região tonal momentaneamente delineada.

Nos quatro primeiros compassos temos os seguintes acordes respectivamente: Dm11/9/7/omitt3⁶, Gm9/7, C7M, Em11/7, G13/11/9/7/omitt3, Bb13/9/7, A13/9/7. O esquema Dm - G - C é subvertido pelo si bemol no Gm. De Bb7 para A7 pode ser visto como um subV de uma dominante secundária que aliás não se resolve no acorde esperado - Dm ou M.

Cantando con simplicidade ♩ = 126

FIGURA 4- Harmonia com acordes de sétimas, nonas, décimas primeiras, etc nos compassos 1-4.

Algumas vezes, essas possíveis regiões tonais recém sugeridas são logo em seguida bruscamente abandonadas em direção a “tons” mais afastados. Isso, aliado tanto ao uso de acordes que guardam distância de quinta entre si, porém sem as relações intervalares internas inerentes ao binômio tônica-dominante, quanto à não resolução de acordes de conformação dominante conforme esperado pelo ouvido lógico, leva à ambigüidade que oculta as características tonais da peça, especialmente ao somar-se com os contornos ora modais, ora cromáticos da melodia.

⁶ Sem terça.

Entendemos como “ouvido lógico” o fato de que o ouvido humano criado no Ocidente possui a tendência de procurar uma referência tonal o tempo inteiro. Procuramos a terça, a quinta justa, tanto na harmonia quanto na melodia. Gnattali sabia disso e por isso de vez em quando criava a expectativa de certa tonalidade que logo descartava, como, por exemplo, na primeira frase que termina no compasso 4 e veio de um Bb - A7, sugerindo a dominante de RéM. Só que Gnattali coloca um si natural e um fá# no acorde de A7, ficando ambíguo entre RéM e M. Nos compassos 13-14, ele dá a entender que vai ficar em MiM, mas logo muda. No segundo tema, a partir do compasso 38 ele faz algo que lembra Mim, depois já parece Solm (compasso 44). Gnattali utiliza muitas “notinhas” estranhas que despistam ou deturpam esses “tons”.

Distantes ecos de harmonia jazzística podem ser ouvidos em algumas progressões típicas da técnica “two-five”, com condução de vozes cromática.

A música de Radamés encontra-se nos horizontes do movimento neoclássico, com princípios formais tradicionais. Sua estrutura, de maneira geral, pós tonal, impregnada de nacionalismo musical não ortodoxo, se utiliza de recursos extraídos das matizes populares urbanas brasileira e norte americana.” (CAVALCANTE, 2002)

Certos casos de cromatismo, em que as relações intervalares dos acordes permanecem iguais, parecem atestar a sua origem nas peculiaridades da escrita idiomática para violão que se utiliza nos compassos 56-58 do mesmo formato de mão no acorde na 2ª casa, depois 3ª, 4ª, 5ª e 7ª, com os dedos 1, 3 e 4.

FIGURA 6 – Cromatismo atestando as peculiaridades idiomáticas do violão nos compassos 56-58

Uma interessante passagem para a flauta sugere uma escrita polifônica a duas vozes cromáticas:

FIGURA 7- Flauta a duas vozes cromáticas.

Na passagem acima o último acorde do violão pode ser entendido com a ênfase de um break⁷, deixando a flauta livre para uma pequena cadência.

⁷ **Break** – [Inglês] Durante a execução de uma peça, momento em que todos os integrantes do conjunto param de tocar, exceto um deles, que executa um solo.

A utilização de baixo pedal utilizado em seções com função de introdução ou transição (SANTOS,2002), é usado na seção de transição do tema A para o tema B (Compassos 33-37).

Gnattali indicou o andamento com a expressão “Cantando com simplicidade”, com a semínima a 126 bpm, ocorrendo apenas duas passagens em “Lento”, no meio do movimento, em que a semínima é indicada a 84 bpm, sendo ambas imediatamente seguidas por trechos em “Tempo primo”.

Sobre o estilo composicional de Gnattali, Estrela (1946) afirma que: “Sua harmonização é sempre bem cuidada, interessante. Sua rítmica, denotando um traço cotidiano com o elemento popular é engenhosa no arranjo de sincopas e contratempos”.

Gnattali tocava violão o suficiente para saber como chegar ao máximo de efeito com o mínimo de complicação, característica esta observável no primeiro movimento, onde o autor explicita uma certa simplicidade rítmica, eventualmente movimentada por tercinas (compasso 78), sem muitas sincopas e contratempos, apresentadas mais no tema B. (compassos 45-50).

3. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES E SUAS IMPLICAÇÕES NA PERFORMANCE

3.1. O papel do intérprete

Uma das grandes inovações ocorridas na música ocidental por volta do ano 1000 foi sem dúvida a invenção de um sistema de notação, capaz de registrar a altura dos sons musicais e o direcionamento prosódico do texto. A partir daí, estarão completadas, como considera Mário de Andrade (1995), as quatro entidades distintas necessárias para a realização da manifestação musical: o criador, a obra de arte, o intérprete, e o ouvinte. Vemos, portanto, que a partir deste momento, o compositor pôde deixar de ser também o intérprete de suas obras, uma vez que o sistema notação passou a permitir que outra pessoa pudesse revelar “a obra de arte e seu criador através de seu temperamento”. (Idem)

Diz o compositor Aaron Copland (1975) que:

O papel do intérprete não chega a ser um assunto controvertido. Todo mundo concorda em que ele existe para servir ao compositor – para assimilar e recriar a *mensagem* do compositor. Se a teoria é simples, o mesmo não acontece com a aplicação prática.

A questão do intérprete e sua fidelidade ao autor e ao texto musical tem sido uma das questões mais debatidas em se tratando de performance musical, especialmente a partir do momento, no período pós-clássico, em que se buscou registrar na partitura muitas informações, tendo em vista uma quase objetividade científica.

Acreditar na completa e irrestrita objetividade e informatividade da partitura tem sido questionado, pois é “parte fundamental da atividade do executante musical tomar decisões interpretativas para alcançar um equilíbrio entre fidelidade à partitura e a expressão de sua individualidade artística”. (GUSMÃO; GERLING, 2006)

Há teóricos, porém que fazem apologia a uma possível imanência presente no registro musical, ou melhor, um sentido verdadeiro contido no texto. O compositor René Leibowitz (apud NATTIEZ, 2005), ao lançar uma pergunta sobre o que é uma autêntica interpretação musical coloca:

Se dois intérpretes de igual valor e probidade podem dar, de uma mesma partitura, interpretações apenas pouco diferentes, é lícito perguntar se essa partitura possui uma verdade “em si” ou se, ao contrário oferece a cada intérprete uma verdade diferente.

Leibowitz (idem) responde que a “obra é portadora de uma significação *ontológica verdadeira*, de uma *essência* intangível: ela tem somente um único sentido e cabe ao artista a tarefa de traduzi-lo”, já que o intérprete é o duplo do compositor e a descoberta da verdade da obra seria possível graças a uma leitura radical.

Como situar as reflexões de Leibowitz quando se trata da música antiga? Não queremos realizar aqui uma discussão aprofundada sobre este problema, o que fugiria de nossos objetivos, porém levantar algumas questões que consideramos pertinentes para a nossa abordagem sobre as interpretações da Sonatina para flauta e violão de Gnattali.

As partituras anteriores ao classicismo possuem o mínimo de informações, apresentando, muitas vezes apenas a tonalidade da peça, seu compasso, altura, valores rítmicos e um desejo timbrístico. Portanto, considerar, neste caso, a existência de algo antológico verdadeiro, é duvidoso, pois não podemos ignorar o distanciamento histórico: “quanto mais nos distanciamos do contexto original de composição e interpretação, mais o conteúdo do Ser é questionado pelo Tempo, do qual as posturas essencialistas e ontológicas tentaram magicamente escapar”. (NATTIEZ, 2005)

É pertinente assinalar que a preocupação com a autenticidade da interpretação é problema, primeiramente enfatizada pelos intérpretes da música antiga que hoje

se faz presente em estudos sobre a realização da música. Kermann (1987), ao tratar do movimento da performance histórica coloca que, desde Arnold Dolmetch em 1915, passando por Thurston Dart nos anos 50 e posteriormente por Harnoncourt, Marie Leonhardt, David Morrow, Sigiswald Kuijken, dentre outros, duas posturas estéticas se conflitavam, e que ainda continuam presentes: uma herdeira do positivismo que acredita numa possibilidade de interpretação normativa e autêntica, não só através das informações contidas nas partituras, como também em textos auxiliares das épocas passadas, chegando assim a possibilidade de “tocar peças de tal modo que o compositor ou um contemporâneo dele reconhecesse de imediato” (KERMANN, 1987); e a outra que não nega a presença da subjetividade e a necessidade da intuição pessoal na interpretação de uma obra antiga, mesmo estando ancorado em estudos musicológicos, sendo que o mais importante não seria uma “reconstituição” mas sim uma “recriação” da música.

Esta polêmica da música antiga também se encontra presente em qualquer obra musical registrada em partitura, sejam de épocas e de estilos diferentes, e se faz pertinente ainda hoje.

Ainda na literatura atual as controvérsias sobre o papel do executante continuam presentes. Fredi Gerling (apud GUSMÃO; GERLING, 2006) ao comentar os ensinamentos de Rudolph Kolish acredita na possibilidade de que o executante pode apresentar uma obra no estado sonoro para o qual fora concebido. Para alcançar este ideal deve o executante realizar um “exame completo dos sinais na partitura aliado à análise estrutural, o que levaria diretamente a solução correta para a interpretação”.

Pelo outro lado os teóricos defendem que a notação musical é limitada e que toda execução musical passa por um processo subjetivo e perceptível por parte do intérprete. Stefan Reid (apud GUSMÃO; GERLING, 2006) afirma que:

A indeterminação inerente da notação musical ocidental significa que a decodificação da partitura requer considerável esforço e discernimento interpretativos por parte do executante. Consequentemente, não haverá duas execuções iguais de uma obra.

Pelo que foi exposto até o momento fica claro que o limite entre a liberdade interpretativa e a fidelidade ao texto é imprecisa.

No Romantismo do século XIX, momento em que a ideologia da liberdade de expressão era um objetivo a ser atingido, o compositor Richard Wagner (apud LAGO JUNIOR, 2002) se expressava de duas maneiras quanto à fidelidade e liberdade expressiva. Ao referir-se a sua obra, ele afirmou que:

A primeira norma da interpretação é transmitir a intenção do compositor com escrupulosa fidelidade (...) e o maior mérito do virtuose consiste em impregnar-se completamente da percepção musical da partitura, sem introduzir modificações próprias.

Em se tratando da obra do outro, Wagner expressa outra opinião bem diferente da anterior: “Nunca levei minha devoção ao extremo, a ponto de aplicar de modo absolutamente literal as instruções de Beethoven”.

O musicólogo Leopoldo Hurtado (apud LAGO JUNIOR, 2002) entende que o verdadeiro intérprete não é um robô; ele possuiu o que ele chama de “personalidade artística”, fruto de fatores tais como um modo próprio de entender a música, técnica particular, consciência e sensibilidade.

Agrada-nos, sobremaneira, as considerações da pianista Salomea Gandelman (s/d), para quem, em se tratando de assunto polêmico e que envolve concepções de cunho íntimo e ideológico, a verdade está no equilíbrio:

A interpretação revela, pois, a personalidade do intérprete, ao mesmo tempo em que visa desvelar a verdade da obra. Nesse sentido, toda verdadeira interpretação se define tanto pela parte de criação pessoal e de recursos expressivos que nela insere o intérprete, quanto pela fidelidade literal ao texto interpretado – observação de parâmetros precisos da notação, de traços estilísticos e de suas convenções. É,

contudo, de um equilíbrio mais ou menos bem sucedido entre duas direções que depende o valor e a força de impacto de uma interpretação.

Magnani (1989), por sua vez, acredita que o intérprete deve possuir uma cultura adquirida através de preparo filológico e conhecimento estilístico, sensibilidade na busca da integração de sua personalidade com a do compositor e respeito suficientes, para que a obra sempre fique em primeiro plano. Considera ainda ele que o grande intérprete sabe desaparecer diante a obra, embora a vivendo intensamente; e que para conseguir tal resultado, “o intérprete não pode entregar-se de corpo e alma à emoção; muito pelo contrário, deve manter-se lúcido na emoção, lembrando-se de sua função de veículo – *médium* – na comunicação emotiva”.

Considera ainda que a tarefa do intérprete, “não é a de viver realísticamente as emoções, mas a de colocar em funcionamento os canais capazes de transmitir ao receptor as emoções – que não são senão informações estéticas”. (Idem)

Finalmente, Magnani (1989), assim como Gandelman, considera que o ideal na interpretação musical está no equilíbrio:

Conhecer os estilos significa penetrá-los não apenas na letra, mas também no espírito, evitando todos os preconceitos, as falsas regras dos gramáticos, a pseudo-científica de muitos teóricos e historiadores. Significa também encontrar o justo equilíbrio entre cada estilo e nossa sensibilidade.

O violoncelista Pablo Casals (apud LAGO JUNIOR, 2002), indo um pouco adiante, considera que uma boa interpretação pode até mesmo superar a composição, sem, no entanto desprezar a fidelidade da obra, de modo que ele condena o que chama de “fetichismo da objetividade”.

Finalmente, para encerrar esta exposição, faremos uso de outra citação de Aaron Copland (1974), na qual novamente é enfatizada a necessidade do equilíbrio entre

intérprete, obra, conhecimento estilístico, sensibilidade, subjetividade, equilíbrio, com o que estamos de pleno acordo:

Cada peça tem características básicas que a interpretação não deve desvirtuar. Ela tira essas características da sua natureza musical, que decorre da personalidade do compositor e do período em que essa peça foi escrita. (...) Mas o intérprete tem também a sua própria personalidade, de modo que o estilo da peça atinge o ouvinte através da sua refração na personalidade do intérprete. (...) Quando o intérprete injeta a sua personalidade na obra em um grau maior que o desejável, o desencontro é visível. (...) *Não queremos qualquer interpretação na nossa música; limitem-se a tocar as notas; não acrescentem nada e não retirem nada* (Stravinsky). Embora a razão dessa advertência seja clara, parece-me que ela representa uma atitude não realística da parte dos compositores. (...) De outra maneira, os intérpretes teriam de ser autômatos. Inevitavelmente, ao executarem uma peça, eles a executarão à sua maneira. Fazendo assim, não estarão necessariamente falsificando as intenções dos compositores; estarão simplesmente *lendo* a música com a inflexão que é própria à sua voz.

3.2. Da análise das gravações

Neste capítulo investigaremos as características particulares e recursos expressivos utilizados pelos intérpretes escolhidos, tomando como ponto de partida a partitura, verificando a fidelidade ao texto musical, a precisão da observação da notação, o fraseado, a liberdade rítmica, dentre outros elementos encontrados, chegando assim a diferentes “visões” e concepções dessa obra. Daremos maior ênfase no estudo da interpretação dos flautistas, tecendo observações quanto à interpretação do violão apenas nos momentos em que isso se faz necessário para a compreensão das decisões interpretativas que abrangem o todo.

Utilizaremos as seguintes gravações que se encontram disponíveis no mercado fonográfico:

Intérpretes	CD	Gravadora	Ano
1 -Eduardo Meirinhos (violão) e Norton Morozowicz (flauta)	Sonatas e Sonatinas	Paulus	1997
2- Fábio Zanon (violão) e Marcelo Barboza (flauta)	Tangos & Choros: Flute Music from Argentina and Brazil	Meridian	2003
3- Edelton Gloeden (violão) e José Ananias Souza Lopes (flauta)	Uma Festa Brasileira	Paulus	2004

Quadro 4: Gravações brasileiras disponíveis da indústria fonográfica.

Estas gravações foram selecionadas por se tratarem das únicas gravações profissionais disponíveis no Brasil, além de terem sido feitas por intérpretes do mais alto gabarito, o que dá melhor matéria-prima e maior lastro artístico às nossas reflexões.

Adotaremos um roteiro de análise para melhor organização desse trabalho onde nomearemos os intérpretes acima citados, respectivamente de INTERP1, INTERP2 e INTERP3.

Em pesquisa de outras gravações da Sonatina em CD na indústria fonográfica foram encontradas:

- “The Guitar Works of Laurindo Almeida”, gravada em discos Capitol, em Los Angeles, por Martin Rutherford (flauta) e Laurindo de Almeida (violão), em 1960.
- CD ASV, 2001 gravado por Daniele Ruggiere (flauta) e Piero Bonaguri (violão).
Disponível em: <<http://www.bonaguri.com/pierocd.htm>>
- “Music for flute and guitar” pela gravadora Akcent com os intérpretes Dagmar Zsapka (flauta) e Jozef Zsapka (violão).
Disponível em: <<http://www.duoatl.com/music/index.html>>

3.2.1. Ritmo e fraseado

O termo ritmo pode ser concebido de duas maneiras diferentes: uma associada à divisão métrica, como ordenação da música em pulsações regulares e outra o designando como aquilo que move, que flui, construído sobre uma sucessão de sons irregulares, como o ritmo da fala. O movimento expressivo provém deste último e necessita da variabilidade, não só na duração, mas nas inflexões desse “tempo”. Essas duas concepções na música não são excludentes, ao contrário, complementam-se ao agir de formas diferentes. (KIEFER,1987)

O metro dá ordem ao tempo. Organiza grupos de notas pequenos e, algumas vezes, maiores, fornecendo uma espécie de grade sobre a qual a música é esboçada. Por outro lado, o fraseado confere à música uma espécie de narrativa. É o mecanismo através do qual uma composição pode desempenhar um grande drama. Falando de forma geral, o metro organiza o tempo musical na pequena escala, enquanto o fraseado o organiza na grande escala. Sem metro, a música assume a característica estática do canto gregoriano. Sem fraseado, ela se torna repetitiva e banal. (JOURDAIN, 1998)

Partindo do ponto de vista do andamento e suas mudanças, podemos observar no primeiro movimento da Sonatina o seguinte esquema na macro-seção:

Compassos	1 - 72	73 - 78	79 - 92	93 - 100	101 - 156
Andamento	Cantando com simplicidade ♩ =126	Lento ♩ =84	Tempo primo ♩ =126	Lento ♩ =84	Tempo primo ♩ =126

Quadro 5: esquema do andamento na macro-seção

A agógica é um termo musical que é utilizado para designar, além de um tipo de acentuação baseada na duração, o desvio em relação rigor rítmico tais como os *rallentandos* e *accelerandos*.(SADIE,1994)

Esses *rallentandos* e *accelerandos* se encontram presentes no primeiro movimento da Sonatina estando dispostos em finais de seções e em alguns finais de frases.

Seções	Compassos	Agógica
Exposição	34,72	rall
Desenvolvimento	78,98,99	Rall,accel/rall,accel
Reexposição	130	rall

Quadro 6: Indicações na variação do andamento a nível de micro-seção.

Embora todas essas indicações estejam escritas na partitura, elas são apenas aproximações, e nenhum dos intérpretes as fez de maneira igual. Em nível de macro-seção a indicação de semínima a 126 foi tida apenas como valor aproximado e pudemos verificar que as interpretações variaram entre 113 a 120 bpm no valor desta.

Por ser um movimento de tamanho médio, Gnattali alterna dentro do mesmo movimento andamentos contrastantes, gerando assim um relaxamento e uma tensão musical. Vemos essa idéia de contraste ocorrer quando é utilizado o timbre do registro grave-médio da flauta na seção lenta em oposição ao registro médio-agudo do tempo primo.

Na primeira frase da Sonatina (compasso 1 a 4) pudemos notar elementos de proximidade e separação, impulso e repouso ou arsis e thesis³. Tendemos a agrupar ritmos de duração curta aos de duração maiores mais próximos. Dessa maneira chegamos ao seguinte agrupamento:

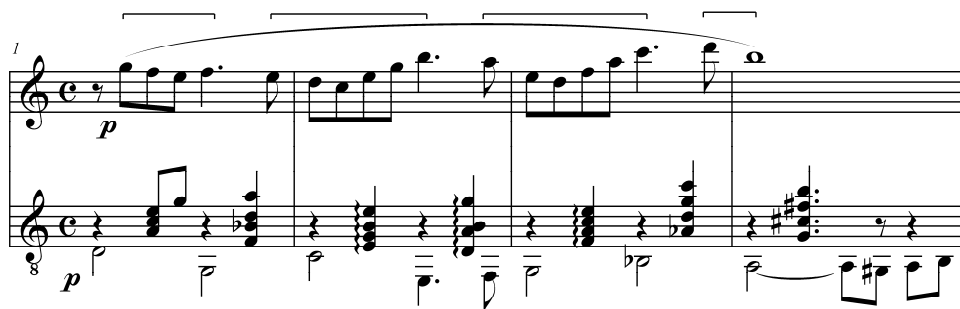


FIGURA 8- Primeira frase do movimento, explicitando elementos de proximidade e separação.

³ Arsis e thesis: Termos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempo fraco e tempo forte.(SADIE,1994)

Todos os intérpretes, alguns em maior e outros em menor grau, agruparam as colcheias com a mínima pontuada, de maneira que a colcheia do último tempo assume função anacrústica, não se observando nenhuma interpretação linear nesse sentido.

Alguns intérpretes tenderam a ter um grau de flexibilidade rítmica maior que outros, como, por exemplo, o INTERP2 no compasso 9, onde realiza um micro acelerando nos segmentos melódicos ascendentes de semicolcheias que desembocam em uma mínima pontuada, onde as semicolcheias passaram a ter papel de anacruse, conferindo assim uma sensação e um maior grau de mobilidade rítmica a esse trecho.

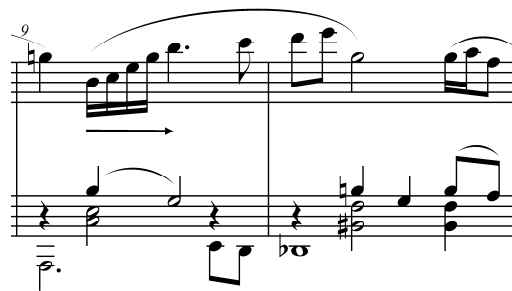


FIGURA 9- Compassos 9-10 ilustrando o micro acelerando do INTERP2.

Observamos a tendência em todos os intérpretes de diminuir o andamento no compasso 62 e retornar ao tempo com a anacruse do compasso 67 para 68.

No final da segunda seção, Lento é indicado na partitura como um *crescendo* e *accelerando*. O INTERP1 realiza o *accelerando* na última tercina, mas antes do tempo primo ele realiza um pequeno *rallentando* não produzindo a tensão desejada pelo compositor ao separar as unidades formais com uma respiração.

O INTERP1 realiza intervenções rítmicas diretas nos compassos 16 e 47, claramente alterando as figuras, não se podendo saber se essa foi uma decisão consciente ou um erro.



FIGURA 10– Mudança da figura rítmica pelo INTERP1

Queremos ressaltar que o nosso sistema de representação musical não consegue representar suficientemente as sutilezas existentes entre as nuances intermediárias e o grau de variações possíveis dentro dos elementos musicais. Copland (1974) faz as seguintes considerações:

(...) o nosso sistema de notação rítmica está longe de ser perfeito. Ainda somos incapazes de transcrever variações sutis que qualquer artista completo é capaz de integrar na sua execução. Mas o nosso sistema, com a sua divisão regular de unidades rítmicas em medidas separadas por barras de compasso, é adequado para a maior parte das suas finalidades.

A agógica é um desses elementos expressivos que dificilmente são registrados na partitura, podendo-se concluir que cada intérprete os utilizou de acordo com sua concepção da obra. Porém, se essa foi uma decisão consciente ou não do uso desses recursos, não nos deteremos neste ponto por não ser esse o objetivo do nosso trabalho.

3.2.2. Dinâmica

A intensidade sonora é determinada pela força da vibração e medido pela amplitude da mesma. O volume do som depende das forças das vibrações: “Quanto mais força ou energia for aplicada no processamento das vibrações, maior será amplitude, por conseguinte, mais forte será o som”. (BENNET, 1998). A

intensidade de uma nota, portanto, pode ser controlada, na flauta, pela energia do sopro ao se tocá-la, e no violão, pela força exercida sobre a corda.

A dinâmica, portanto, é resultado de uma variação de intensidade sonora que ocorre ao longo de uma obra musical (SADIE,1994) e pode imprimir grande expressividade à música. MAGNANI (1979) considera que:

A dinâmica é constituída por todas as variações de intensidade nas diferentes vozes. Além disso, a dinâmica inclui as transições de uma intensidade para outra, através do crescendo e do diminuendo. O conjunto destas características e variações de intensidade forma o plano dinâmico da obra .

Para MASSIN (1997) a dinâmica é “fonte de vida indispensável à obra musical” e que, tanto para o músico como para o ouvinte, seria insuportável “ter que agüentar uma peça musical executada uniformemente *forte* ou uniformemente *piano*”.

O que permite ao ouvinte perceber as nuances - sons fracos e sons fortes - são as pressões diferentes em ação sobre o tímpano, já que sons de grande intensidade produzem aumentos de pressão e sons de pequena intensidade produzem pequenos aumentos de pressão. A sensibilidade de cada ouvido varia com a freqüência do som, ou seja, um ouvido é mais sensível para uma determinada freqüência, e menos sensível para outras. Salientamos, entretanto, que a percepção das nuances não é apenas uma questão ligada aos fenômenos psico-acústicos, trata-se também de uma questão cultural e conseqüentemente pessoal, posto que, o entendimento e a realização da dinâmica indicada pelo compositor na partitura revelam escolhas do intérprete.

Embora os contrastes de intensidade tenham sido reconhecidos e aproveitados pelos compositores pré-clássicos, sua utilização sistemática, como elemento substancial é relativamente recente. Até a época de Mozart, as indicações de dinâmica não eram escritas na partitura pelo compositor, o que permitia ao

interprete, “a liberdade de escolher, de acordo com a percepção que ele mesmo tinha da obra” (MASSIN, 1997).

Porém, por mais informações que o compositor tenha passado a indicar em suas obras após o classicismo, o entendimento da dinâmica, voltamos a enfatizar, é relativa, porque é a partir das concepções do intérprete que se estabelecem as relações entre os graus de intensidade para obtê-la, visto que a intensidade do *piano* sempre ficará subordinada a do *forte* uma vez que elas interagem entre si.

Com relação à questão da dinâmica na flauta transversal moderna, duas posições se confrontam. Amorim (2001) considera que “a flauta transversal apresenta um acréscimo de volume de som à medida que caminha em direção ao registro agudo”. Quanto mais agudo, mais forte, sendo que esta característica tem sido explorada em prol da dinâmica no repertório flautístico. Já D’Ávila (2004) afirma que as inovações desenvolvidas por Boehm permitiram que a flauta transversal se tornasse um instrumento físico-acústico mais aprimorado, conquistando “homogeneidade sonora equilibrada em todas as três oitavas, com maiores qualidades em relação à afinação e ao volume e também um timbre diferenciado”.

Marcel Moyse (1934) em seu método “*Enseignement complet de la flûte*”⁴ tem a intenção de homogeneizar o som da flauta em todos os seus registros com seus exercícios. Assim podemos concluir que as duas afirmações acima estariam corretas visto que a flauta é um instrumento potencialmente homogêneo, mas que requer do flautista um estudo para se conquistar essa homogeneidade, pois do contrário realmente verificam-se essas oscilações de dinâmicas em seus registros.

O violão por seu lado também possui seus problemas no âmbito do volume sonoro, vindo a influenciar a performance, na qual o instrumentista tem que utilizar a técnica do instrumento, bons encordoamentos e estratégias do timbre e de utilização da acústica da sala na tentativa de aumentar a percepção do volume. O

⁴ No volume “*De la sonorité: art e technique*”.

violão ao contrário da flauta e de outros instrumentos de sopro e cordas friccionadas não é capaz de fazer um crescendo em uma nota, mas apenas criar a “ilusão” desse fenômeno.

3.2.3. Do uso da dinâmica e do vibrato

No primeiro movimento da Sonatina, as indicações de dinâmica que constam na partitura não são abundantes, mas também não são escassas, deixando momentos de maior liberdade de inserção de outros elementos na performance pelo intérprete.

Cavalcante (2002) tece as seguintes considerações a respeito da dinâmica na música de Gnattali:

Na dinâmica, o aproveitamento dos sinais não segue uma organização criteriosa, pois ora eles são largamente aplicados mostrando a consciência do compositor quanto às particularidades de cada instrumento (equilíbrio sonoro na música de câmara), ora são completamente negligenciados.

Essa negligência em tal procedimento é justificada por Cavalcante ao dizer que Gnattali dedicava suas obras a músicos com conhecimento de música brasileira o que facilitava o entendimento interpretativo de sua obra.

O registro do instrumento (grave, médio, agudo), o timbre, o vibrato e a textura são elementos que vêm contribuir para transmitir essa “sensação” de variação da intensidade que podem ser exploradas pelo intérprete.

Nos compassos de 13 a 15, observamos um começo em *mezzo forte* que decresce no fim do compasso 14 até o *piano* no início de 15; entretanto apenas o INTERP2 obedece tal indicação. Isto confirma nossas observações anteriores

sobre as liberdades do intérprete, mesmo diante da indicação das intenções registradas pelo autor.

Sobre o vibrato, consideramos o seu uso como um recurso expressivo e que consiste em uma pequena variação mais ou menos rápida da frequência de uma nota e muito utilizado por instrumentistas de sopro. Segundo Gridley (GRIDLEY 1987 apud FABRIS 2005) existem duas categorias de vibrato no jazz: o *hot* (quente) que era mais utilizado pelos instrumentistas antes da década de 1940 e o *cool* (frio) utilizado após essa década.

Com o vibrato *hot* podemos designar um vibrato contínuo e intenso de rápida frequência e o *cool* como um vibrato mais lento, podendo contar com um gradativo aumento da velocidade e amplitude. Todos os intérpretes utilizaram um tipo de vibrato que mais se assemelhou ao estilo *hot* tanto em notas de menor valor quanto em notas longas. O INTERP1, quando realiza *decrescendos* em uma nota, cessa em um certo ponto o vibrato dando maior ênfase nessa diminuição da dinâmica.

Resta observar que a flauta e o violão possuem qualidades acústicas diferentes, considerando que o volume sonoro do violão e da flauta possuem particularidades, em se tratando de intensidade. Por se tratar da análise de gravações que foram realizadas em estúdio é difícil definir, através de gráfico a questão das intensidades sonoras utilizadas pelos intérpretes, A este propósito, HARNONCOURT (1998) considera.

Pode ser que na cabine de audição tudo soe muito melhor e mais verdadeiro, pois à gravação, é incorporada uma reverberação artificial o que, contudo, não representa qualquer ajuda para a execução verdadeira – e mesmo que o resultado sonoro final fosse o ideal, o método seria inumano; (...)

Também as observações de MAGNANI (1989) sobre este problema são pertinentes:

Hoje, a intensidade pode ser alterada por processos mecânicos quer na transmissão direta do som (microfones e caixas acústicas), quer na sua gravação e reprodução (alto-falantes). Esta possibilidade tecnológica introduziu novos problemas de caráter estético no processo interpretativo. De fato, o manipulador dos sons, quer direta quer indiretamente, tem oportunidade de modificar o plano sonoro original. Isto sempre se dá em relação ao plano absoluto das intensidades, na gravação. Seria inconcebível que um disco trouxesse para a nossa verdadeira intensidade de um instrumento ou, mais ainda, de uma orquestra. É claro, que, com isto, já estamos fora da verdade da obra original (...).

Dessa forma, consideramos simplesmente que não se pode aferir como foi realizado o processo de registros das gravações utilizados neste estudo, e quais os resultados da interferência do uso de recursos para a qualidade final das mesmas.

3.2.4. Articulação

D'Ávila (2004), em seu livro "A articulação na flauta transversal moderna" apresenta alguns conceitos para a palavra "articulação" que achamos igualmente significativos. Ele cita primeiro Koellreutter, que define articulação como "maneira de tocar ou cantar" onde se expõe e separa "tocando ou cantando com distinção e clareza as diversas partes da forma, de um trecho ou de uma frase musical. O *staccato*, o *legato*, o *trêmolo* são apresentados como exemplos. O autor também cita Wurz e Richter, sendo que o primeiro considera articulação como "conjunto de fenômenos que acontecem no começo e no fim de um som, tais como a intensidade, acentuação e a duração de cada som: depois disso vem a separação ou não de seqüências de som". Sobre as considerações de Richter, o autor destaca que articulação é mais do que golpe de língua e ligaduras, mas sim uma ação vinculada à produção do som, no âmbito geral.

O que consideramos o mais pertinente no citado livro para nosso trabalho é que seu autor enfatiza que articulação em música deve estar ligada à questão da expressividade e "conseqüentemente, à interpretação" (o grifo é nosso). Portanto, como considera o autor e concordamos plenamente, a articulação, assim como o

fraseado, também se relaciona intrinsecamente com a expressão e a interpretação musicais.

As ligaduras na notação moderna são ambíguas, por terem funções tão diferentes entre si, como fusão de figuras rítmicas, emissão de duas ou várias notas com um único ataque ou ainda, mostrar ao intérprete onde se inicia e onde termina a frase musical. MED (1996) enuncia as seguintes definições:

Ligadura de expressão é a ligadura colocada sobre ou sob figuras de alturas diferentes, as quais devem ser executadas unidamente, sem nenhuma interrupção (...).

Ligadura de frase (ligadura fraseológica) indica os limites da frase musical.

Na Sonatina nos deparamos com essa questão: as ligaduras representam a idéia do fraseado, isto é, podemos articular as notas de formas diferentes, desde que sem perder a noção de frase? Ou devemos fazer todas as notas ligadas uma à outra sem novos ataques? No primeiro movimento essas ligaduras podem ser executadas das duas maneiras, pois é visível que elas indicam frases do texto musical, mas por outro lado é possível pela flauta transversal fazer um grande legato nessas frases. Todos os flautistas analisados, no geral, executaram as ligaduras escritas na partitura como ligadura de expressão, com apenas algumas pequenas modificações. O flautista INTERP2 foi o que mais executou alterações nesse sentido, pois ao articular algumas notas dentro da ligadura, ele muda os agrupamentos, dando um sentido diverso ao texto.

FIGURA 11 – Articulação utilizada pelo INTERP2 nos compassos 147-148

O INTERP2 e o INTERP3 mudaram a articulação proposta pelo compositor ao articularem a frase musical do compasso 5 seguindo o mesmo pensamento da primeira frase, ligando os quatro compassos:

FIGURA 12 - Mudança no modo de ataque dos INTERP2 e INTERP3 nos compassos 5-8.

O flautista INTERP1, dando a idéia de continuidade que vinha sendo exposta antes com grandes ligaduras, ligou as notas do compasso 17, ao contrário dos outros, que obedeceram à indicação, articulando-as.

FIGURA 13: Articulação utilizada pelo INTERP1 no compasso 17.

O tema B da exposição foi o que mais trouxe divergências em relação a articulação dos flautistas. As frases do tema B vêm com grandes ligaduras na parte da flauta, sendo logo depois sucedidas por imitação pelo violão, que em contraste com a flauta faz uso de *staccati*, à parte a ligadura entre a segunda nota do primeiro tempo e a primeira nota do segundo (compasso 44). O flautista INTERP2 fez articulação idêntica à do violão ao enunciar o tema, fazendo disso um padrão para todas as vezes que essa melodia aparece, ao contrário do INTERP1, que também articulou à maneira do violão mas não fez disso um

padrão, articulando de forma diferente quando o tema aparece de novo. O INTERP3 foi o mais “fiel” à partitura nesse aspecto, tendo executado as notas na ligadura com um único ataque.

The image shows a musical score for Theme B, divided into two systems. The first system is marked 'A tempo' and 'p' (piano). It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system starts at measure 43, marked 'mf' (mezzo-forte) and 'cresc.' (crescendo). It also consists of two staves. The treble clef staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The bass clef staff has a supporting line with fingerings (1, 3, 1, 0) and dynamic markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

FIGURA 14: Os nove primeiros compassos do tema B

Entendemos que o intérprete deve explorar os focos de interesse localizados, mas também assegurar a coerência global da obra. Tendo em vista a natureza do material temático A (mais modal, menos cromático, ritmicamente homogêneo e predominantemente *legatto*), faz-se mister para a plena manutenção do contraste temático, que historicamente constitui a quintessência da forma sonata, a configuração de uma roupagem interpretativa verdadeiramente diferente no tema B. Assim, desse ponto de vista, esse material, de natureza cromática, sincopada e em diversos pontos diametralmente oposta àquela do A, é mais bem interpretado se utilizada uma articulação contrária à do início do movimento – portanto, o *staccato* seria a melhor escolha. Ainda do ponto de vista da manutenção da forma, seria indispensável à padronização articulatória, o que abona a interpretação do INTERP2.

Entretanto, não se pode deixar de levar em conta a possibilidade de as indicações da partitura ser absolutamente representativas das intenções do compositor. Se o

tema B começa com articulações diferentes para a flauta e o violão, por outro lado, no compasso 53, a própria partitura trata de igualá-las tardiamente. Pode ser que nesse trecho Gnattali tenha pretendido justamente que duas articulações inicialmente diferentes se tornassem em seguida iguais, como se o violão “convencesse” aos poucos a flauta do caráter da passagem. Se for assim, o INTERP3 estaria “correto”, pois foi o único que seguiu fielmente todas as indicações do tema B.

3.2.5. Outras observações e considerações

Nessa partitura pudemos notar diferentes indicações de acordes arpejados pelo violão, que os intérpretes não obedecem. No violão, de maneira geral, quando um intérprete quer dar uma maior ênfase a um acorde, ou dar a esse mesmo acorde a impressão de durar mais, usa-se arpejar, isto é, tocar cada nota individualmente, mas com rapidez para não se perder a noção harmônica. Isso pode explicar as decisões a esse respeito por parte dos intérpretes estudados. Não pudemos notar um padrão no uso desses arpejos por parte dos violonistas.

O flautista INTERP2 ao finalizar a última frase de caráter jazzístico aplica uma das características melódicas do jazz e da música popular que é um *glissando* não indicado na partitura, da última nota do compasso 155 para o 156.



FIGURA 15: *Glissando* realizado pelo INTERP2

O INTERP1 no compasso 91 não faz a ligadura indicada na partitura, articulando da mesma maneira que o violão.



FIGURA 16: Ausência da ligadura no sol sustenido do terceiro e quarto tempo pelo INTERP1.

O INTERP3 realiza um pequeno *rallentando* no compasso 13 mudando dessa forma a articulação da macro-seção.

No compasso 117 o INTERP1 toca a nota si bemol como um si natural, havendo possibilidade de existir um erro na edição utilizada por este.

Há de observar, ainda, que Gnattali foi um grande improvisador e teve uma grande vivência com a música popular. Portanto o intérprete deve ser flexível quanto à questão rítmica e métrica, principalmente nos trechos movimentados por tercinas, buscando criar esse “efeito” de improvisado. Zanon considera que “a falta de um centro tonal estável cria uma atmosfera de ambigüidade e traz o elemento de improvisado mal acabado que freqüentemente aflora na obra de Gnattali”⁸, fato este que permite ao executante maior liberdade ao interpretar a obra deste autor.

Apresentamos a seguir uma síntese esquemática dos fatores mais marcantes quanto à execução de cada intérprete, já salientadas anteriormente, que ora se mantiveram fiéis ou se afastavam do texto e que alguns momentos chegaram a se coincidir:

INTERP1

1. Não observância à indicação metronômica, ficando o andamento abaixo do indicado;

8 Terceiro programa da série “O Violão Brasileiro, nossos compositores – Radamés Gnattali 100 anos” na Rádio Cultura FM com o violonista Fábio Zanon, 2006

2. As indicações de agógicas não foram observadas de maneira rigorosa;
3. Agrupamento das colcheias com a mínima pontuada, transformando a colcheia do último tempo em anacruse (compassos 1 a 4);
4. Tendência a diminuir o andamento em alguns compassos (compasso 62);
5. Uso do vibrato, porém cessando-o em determinados momentos dando maior ênfase à dinâmica;
6. Obediência às ligaduras de expressão com pequenas modificações;
7. Alteração nas ligaduras de expressão, articulando dentro das mesmas (compasso 147);
8. Uso de ligadura não indicada pelo autor (compasso 17);
9. Uso de articulação idêntica à do violão no tema B mas não para todos os momentos em que a melodia aparece;
10. Altera o si bemol tocando um si natural (compasso 117)

INTERP2

1. Não observância à indicação metronômica, ficando o andamento abaixo do indicado
2. As indicações de agógicas não foram observadas de maneira rigorosa;
3. Agrupamento das colcheias com a mínima pontuada, transformando a colcheia do último tempo em anacruse (compassos 1 a 4);
4. Maior flexibilidade rítmica no compasso 9, proporcionando uma sensação maior mobilidade;
5. Tendência a diminuir o andamento em alguns compassos (compasso 62);
6. Alteração das figuras rítmicas (compassos 16 e 47);
7. Obediência à indicação de dinâmica (compassos 13 a 15)
8. Uso do vibrato
9. Mudança da articulação (compassos 5 a 8)
10. Uso de articulação idêntica à do violão no tema B fazendo disto um padrão para todos os momentos em que a melodia aparece;
11. Uso do *glissando* não indicado na partitura (compassos 155 a 156)

INTERP3

1. Não observância à indicação metronômica, ficando o andamento abaixo do indicado;
2. As indicações de agógicas não foram observadas de maneira rigorosa;
3. Agrupamento das colcheias com a mínima pontuada, transformando a colcheia do último tempo em anacruse (compassos 1 a 4);
4. Tendência a diminuir o andamento em alguns compassos (compasso 62);
5. Uso do vibrato;
6. Obediência às ligaduras de expressão com pequenas modificações;
7. Mudança da articulação (compassos 5 a 8)
8. Maior fidelidade às indicações de articulação no tema B;

Portanto, todos os três intérpretes usaram de liberdades na execução da Sonatina, considerando ainda que, conforme LABOISSÈRE (2007).

O sentido musical não existe no abstrato, ele é constituído de um determinado contexto, em que a interpretação musical é caracterizada como um processo dinâmico. Passível de diferentes abordagens, o texto recriado é enriquecido pela sensibilidade do *performer* suscitando variados entendimentos e, ao mesmo tempo, levantando questões quanto à sua realização e resultado.

CONCLUSÃO

Essa Sonatina foi escolhida, dentre outras composições, por ter sido escrita por um dos compositores mais importantes da música brasileira do século XX e por fazer parte do repertório camerístico escrito para flauta e violão. Ela possui características marcantes do estilo de Gnattali tais como a improvisação, melodias densas e resquícios de influências jazzísticas que puderam ser confirmadas na análise do primeiro movimento.

Para o intérprete, é importante conhecer a técnica composicional da obra a ser executada, no intuito de compreender seu idioma, constituição e estrutura. A proposta desse trabalho foi justamente realizar um encontro da análise com a execução musical, através da comparação de três gravações com diferentes intérpretes.

As gravações são exemplos de que, de fato, a execução musical carrega o fascínio dos limites da notação musical e da possibilidade de até ultrapassar a “moldura”, ato de transgressão em nome da expressão musical e do estético. Interpretações iguais de uma mesma obra não são possíveis e nem mesmo desejáveis, pois essas diferenças existentes entre uma interpretação e outra, conscientes ou inconscientes é que são responsáveis pelo grande valor expressivo inserido na obra.

Embora o compositor tenha indicado na partitura da Sonatina o andamento, agógica, a dinâmica e as articulações; constatamos nas gravações decisões tomadas pelos intérpretes que conferiram às interpretações caráter único, afinal, como observa LABOISSIÈRE (2007):

O *performer* é um recriador, na medida em que ele, como sujeito, não pode escapar dos desejos e das circunstâncias que o constituem: seu tempo, sua formação, sua ideologia, sua psicologia, seu momento histórico, seu inconsciente, seu repertório cultural, enfim.

Ao comparamos as gravações, portanto, tivemos amostras de variadas alternativas de opções interpretativas. Tais constatações nos levaram a estar cada vez mais conscientes das possibilidades e dos liames tênues da escrita musical e conseqüentemente da fidelidade e da liberdade interpretativa de uma obra musical. De maneira que concordamos, mais uma vez, com Lago Júnior (2002) conforme suas palavras a seguir:

O intérprete musical é, assim, o intermediário entre o compositor e o ouvinte. Seu papel é interpretar a notação musical – a partitura -, que exprime o pensamento do compositor, e procurar recriá-la segundo seus conceitos interpretativos. A interpretação é, desse modo, um ato de recriação que, por um lado, é determinado pela liberdade com limites e, por outro, por uma fidelidade que é estabelecida pelas características básicas da composição: o estilo, o andamento, o caráter, a dinâmica, a estrutura, a forma, o ritmo, o conteúdo, o espírito da época. Tudo está mais ou menos contido na partitura, por meio de um conjunto de idéias, linguagens e indicações musicais reunidas e superpostas numa mesma página de uma composição.

Mas o fascinante da arte interpretativa reside no fato de que mesmo os mais completos signos musicais, ou a partitura mais minuciosa, jamais irão proporcionar tudo o que seria necessário ao intérprete.

O computador, do ponto de vista da precisão e fidelidade textual, é perfeito, pois executa o valor exato de cada nota, a dinâmica e os outros elementos musicais nele inseridos. Mas ele não nos transmite a expressividade, a musicalidade não comunica. Por isso a importância do intérprete, do intermediário entre a obra de arte e o ouvinte. Cada artista ao executar a obra “recria”, como salientado, um novo mundo sonoro.

A Sonatina para de Radamés Gnattali é uma preciosa contribuição ao repertório camerístico para flauta e violão. E com esse estudo pretendeu-se, finalmente, reafirmar a importância desse repertório para a música de câmara brasileira e o domínio da escrita idiomática de Gnattali para esses instrumentos. É nossa

intenção de que esse trabalho possa servir de base para estudos posteriores relacionados à música de câmara brasileira e a reflexões relacionadas à performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBINO, César. *Método de flauta transversal*. São Paulo: Gondini Editora, 2005.
- AMORIM, Felipe. *O intérprete e o horizonte da obra*. (Dissertação de Mestrado) - Escola de Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO / UEMG, Belo Horizonte, 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ANDRADE, Mário de. ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1989.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo:: Annablume, 2007
- D'ÁVILA, Raul Costa. *A articulação na flauta transversal moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*. Pelotas: Ed. Universitária/ UFPEL, 2004.
- DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: UFPR, 1994.
- 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. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. 3. ed. Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- CAMPANHÃ, Odette Ferreira; TORCHIA, Antonio. *Música e conjunto de câmara*, 1ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.
- CAVALCANTE, Jairo José Botelho. *Radamés Gnattali e o violão*. (Dissertação de mestrado) Escola de Comunicações e Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo. Brasiliense, 1990.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

ESTRELA, Arnaldo. *Música de câmara no Brasil*. Boletim latino-americano de Música. Rio de Janeiro, t. 6, 1946.

FABRIS, Bernardo Vescovi. *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

GANDELMAN, Saloméa. *Uniformidade e diversidade na execução musical*. Rio de Janeiro: s/d, mimeografado.

GERLING, Cristina. *Considerações sobre a análise schenkeriana*, in: Caderno de Estudo - Análise Musical nº 2. São Paulo, Atravez, 1990.

GUSMÃO, Pablo da Silva e GERLING, Cristina Capparelli. *O tempo e a dinâmica na construção de uma interpretação musical* In: RAY, Sonia (org). Performance musical e suas interfaces. Goiânia: Editora Vieira, 2006.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina for flute and guitar*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1997. Flauta e violão.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano*. Coleção Celso Woltzenlogel. 3. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GNATTALI, Roberto. *Catálogo Digital Radamés Gnattali: Olhar Brasileiro*, 2005. CD-ROM.

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

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

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

KOELLREUTTER, H. J. *Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J. S. Bach*, In: Análise Musical nº 1. São Paulo, Atravez, 1989.

LAGO JÚNIOR, Sylvio. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte, UFMG, 1989.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- MARIZ, VASCO. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: 2000.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.
- MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado de. *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. (Dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: Unirio, 2006.
- MOLINO, Jean – *Analyser*, in: *Analyse Musicale* – 3º trimestre 1989.
- MOYSE, Marcel. *Enseignement complet de la flûte: de la sonorité art et technique*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: 1981.
- PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.
- PIENCIKOWSKI, Robert. *Encontro com Robert Piencikowski* in: *Caderno de Estudo: Análise Musical n.º 2*. São Paulo: Atravéz, 1990. Entrevista concedida a Yara Caznok.
- RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2006.
- ROCHA, Regina Martinho. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1996.
- RODRIGUES, Ricardo Pereira. *Canção e dança para contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição*. (Dissertação de mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2003.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Rafael dos. *Análise e considerações sobre a execução dos choros Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali*. Per Musi. Belo Horizonte, v3, 2002

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Prefácio de Conrado Silva. Coleção Luis Cosme; Porto Alegre: Movimento, 1982.

SILVA, Paulo do Couto. *Da interpretação musical*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Anablue, 2000.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Artigo publicado no fórum de violão erudito em Maio de 2006. Disponível em: <<http://p2.forumforfree.com/1-vt1436-violaoerudito.html?start=0>> Acesso em: 07 dez. 2006.

ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon .O Violão Brasileiro, nossos compositores – Radamés Gnattali 100 anos.Cultura FM - 2006 Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/12/ndice-o-violo-brasileiro.html>

Sonatina

Guitar part fingered by
Laurindo ALMEIDA

for Flute and Guitar

Radamés GNATTALI
Rio de Janeiro, 1963

Cantando con simplicidade ♩ = 126

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 1-3) shows the Flute and Guitar parts starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 4-7) continues the melody with various guitar chords and fingerings. The third system (measures 8-11) features a more complex guitar part with multiple fingerings and a crescendo. The fourth system (measures 12-14) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a guitar solo with intricate fingerings. The fifth system (measures 15-18) concludes the piece with a piano (*p*) dynamic and various guitar chords.

18 ϕII
mf

22 ϕV ϕIV
f

26 *f* *p*

30 ϕIV
cresc.

33 *mf* *rall.* *dim.* ϕV
mf

A tempo

38 *p*

42 *mf*

46 *cresc.*

49 *f*

52 *f*

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 38-41) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 42-45) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet in the bass line. The third system (measures 46-48) is marked with a crescendo (*cresc.*). The fourth system (measures 49-51) is marked with a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 52-54) also features a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

55

p cresc.

p cresc.

p cresc.

58

f dim. Harm. 12 0 0

f dim. poco a poco

p dim.

p dim.

62

p

p

p

p

66

p cresc.

p cresc.

mf f

69

p

p f rall.

f rall. p

Lento ♩ = 84

73

p

p

f

ΦI

ΦII

77

Tempo primo

rall.

f

p

CIII

CIII

rall.

81

CVI

CV

CIII

84

ΦI

CIII

ΦII

88

cresc.

f

cresc.

f

2 4 1 2

92 *Lento*

mf

p *f*

96

accel. *rall.* *p cresc. e accel.*

Φ II Φ IV CVII Φ IV CI

accel. *rall.*

100 *Tempo primo*

mf

CIII

103

mf *p*

107

mf *p*

112

p

117

f

121

p *cresc.* *f* *dim.*

Φ VII Φ II Φ I

126

p *cresc.* *f*

130

rall. *e dim.* *A Tempo* *p*

135

140

145

149

153

(no cavalete)