



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação de Mestrado

Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas

Ricieri Carlini Zorzal

Salvador
2005

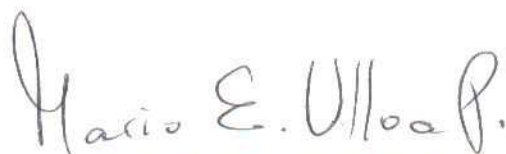
Ricieri Carlini Zorzal

Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas

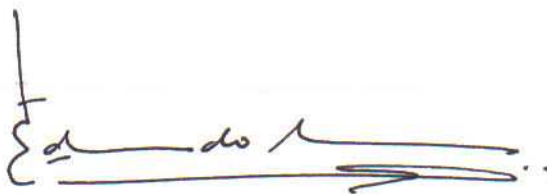
Dissertação apresentada ao curso de mestrado da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Execução Musical.
Área de concentração: Violão.
Orientador: Prof. Dr. Mário Ulloa.

Salvador
Universidade Federal da Bahia - UFBA
2005

A Dissertação de Ricieri Carlini Zorzal foi aprovada



Mário Enrique Ulloa Peñaranda
Orientador



Eduardo Meirinhos



Pedro Robatto

Salvador, 06 de fevereiro de 2006

DEDICATÓRIA

À Rosani Brune de Almeida

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pelo apoio financeiro sem o qual as dificuldades seriam potencializadas.
Aos meus pais Antônio Augusto Zorzal e Ademildes Helena Carlini Zorzal por me mostrarem os caminhos que eu deveria seguir e por aceitarem eu ter escolhido um caminho diferente.

A minha irmã Dorotéia Carlini Zorzal pelo companheirismo.

A toda minha família que mesmo distante mostrou-se presente.

Ao meu amigo e orientador Mário Ulloa.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação musical e aos companheiros que colaboraram com idéias, críticas, materiais e momentos de descontração.

Citarei alguns, certo que serei acometido por injustos esquecimentos:

Fernando Araújo

Flávio Barbeitas

Fábio Adour

Diana Santiago

Paulo Costa Lima

Anor Luciano Júnior

Guilherme Augusto de Ávila

Edilson Assunção Rocha

Marcelo Trevisan Gonçalves

Adilma Pinto Galvão

Marcelino Moreno

Ana Margarida Camargo

A todos os amigos da UFMG e da UFBA

Aos amigos capixabas

Agradecimento especial a Pedro Zorzal (*in memorian*), querido avô, por um dia ter me presenteado com um violão

SUMÁRIO

GLOSSÁRIO.....	1
LISTA DE FIGURAS	2
RESUMO	4
ABSTRACT	5
1. INTRODUÇÃO.....	6
1.1 Objetivo	7
1.2 Justificativa.....	7
1.3 Metodologia.....	7
1.4 Referencial teórico.....	8
1.4.1 O princípio analítico de Meyer	8
1.4.2 Ordem Hierárquica.....	9
1.4.3 Ordem de Frequência	10
1.5 A observação	10
1.5.1 Manipulação.....	11
1.5.2 Simulação.....	12
1.5.3 Correlação	12
2. O LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO	13
2.1 O estilo e seus estilos.....	13
2.2 Características gerais da obra de Radamés Gnattali.....	15
3. AS DEDICATÓRIAS	20
4. ESTILOS MUSICAIS	23
4.1 Romantismo.....	23
4.2 Impressionismo.....	27
4.3 Músicas Populares Brasileiras	31
4.3.1 Choro.....	31
4.3.2 Viola Caipira	35
4.3.3 Populário Nordeste	40
4.3.4 Valsa Seresteira.....	44
4.3.5 A Síncopa Característica na Música Brasileira.....	48
4.4 Jazz	49
5. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS EMPREGADAS NOS ESTUDOS	59
5.1 Mão direita.....	59
5.2 Mão esquerda.....	67
6. CONCLUSÃO.....	72
7. ANEXOS	75
7.1 Correspondências eletrônicas recebidas	75
7.1.1 Turíbio Santos	75
7.1.2 Sérgio Abreu	75
7.1.3 Barbosa Lima	76
7.1.4 Jodacil Damaceno	76
7.2 Carta de Alexandre Piló (digitalizada)	78
7.3 Programa do recital na EMUS-UFBA (07/07/2005).....	80
8. REFERÊNCIAS	81

GLOSSÁRIO

Mão direita

p = polegar
i = indicador
m = médio
a = anelar

Mão esquerda

1 = indicador
2 = médio
3 = anelar
4 = mínimo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: estratégias composicionais.....	11
Exemplo 1: <i>Estudo VIII</i>	24
Exemplo 2: <i>Estudo VIII</i>	25
Exemplo 3: <i>Estudo VI</i>	25
Exemplo 4: <i>Estudo VII</i>	26
Exemplo 5: <i>Estudo VIII</i>	26
Exemplo 6: <i>Estudo IV</i>	28
Exemplo 7: <i>Estudo IV</i>	29
Exemplo 8: <i>Estudo IV</i>	29
Exemplo 9: <i>Estudo IV</i>	30
Exemplo 10: <i>Estudo II</i>	30
Exemplo 11: <i>Estudo X e Gracioso</i>	32
Exemplo 12: <i>Estudo X</i>	33
Exemplo 13: <i>Estudo X</i>	33
Exemplo 14: <i>Estudo X</i>	34
Exemplo 15: <i>Estudo X</i>	34
Exemplo 16: <i>Estudo X</i>	35
Exemplo 17: afinação da viola caipira.....	36
Exemplo 18: célula rítmica do Cateretê.....	37
Exemplo 19: <i>Estudo V</i>	37
Exemplo 20: <i>Estudo V</i>	38
Exemplo 21: <i>Estudo V</i>	38
Exemplo 22: <i>Estudo V</i>	39
Exemplo 23: variação da célula rítmica do Cateretê.....	39
Exemplo 24: <i>Estudo V</i>	39
Exemplo 25: <i>Estudo V</i>	40
Exemplo 26: <i>Estudo III</i>	41
Exemplo 27a: <i>Estudo III</i>	41
Exemplo 27b: <i>Estudo III</i>	42
Exemplo 28: <i>Estudo III</i>	43
Exemplo 29: célula rítmica do Baião.....	43
Exemplo 30: Baião transcrito para bateria.....	43
Exemplo 31: <i>Estudo III</i>	44
Exemplo 32: <i>Estudo II</i>	46
Exemplo 33: <i>Estudo II</i>	46
Exemplo 34: <i>Estudo II</i>	47
Exemplo 35: <i>Estudo II</i>	47
Figura 2: síncope característica brasileira.....	48
Figura 3: correntes <i>jazzísticas</i>	50
Exemplo 36: <i>Estudo VI</i>	53
Exemplo 37: <i>Estudo VI</i>	53
Exemplo 38: <i>Estudo VI</i>	54
Exemplo 39: <i>Estudo VI</i>	54
Exemplo 40: <i>Estudo IX</i>	55
Exemplo 41: <i>Estudo IX</i>	56
Exemplo 42: <i>Estudo IX</i>	57

Exemplo 43: <i>Estudo IX</i>	57
Exemplo 44: <i>Estudo IX</i>	58
Exemplo 45: <i>Estudo I</i>	60
Exemplo 46: dedilhado do <i>Estudo I</i>	61
Exemplo 47: <i>Estudo II</i>	61
Exemplo 48: <i>Estudo I</i>	62
Exemplo 49: <i>Estudo I</i>	62
Exemplo 50: <i>Estudo I</i>	63
Exemplo 51: <i>Estudo VII</i>	64
Exemplo 52: <i>Estudo VII</i>	65
Exemplo 53: <i>Estudo VII</i>	65
Exemplo 54: <i>Estudo VII</i>	66
Exemplo 55: <i>Estudo VII</i>	66
Exemplo 56: <i>Estudo VII</i>	67
Exemplo 57: <i>Estudo VI</i>	68
Exemplo 58: <i>Estudo II</i>	68
Exemplo 59: <i>Estudo IX</i>	69
Exemplo 60: <i>Estudo VII</i>	69
Exemplo 61: <i>Estudo VII</i>	70
Exemplo 62: <i>Estudo VI</i>	70
Exemplo 63: <i>Estudo IV</i>	71
Exemplo 64: <i>Estudo IV</i>	71

RESUMO

Este trabalho propõe uma interpretação musical dos *Dez Estudos para Violão* de Radamés Gnattali baseada nas características estilísticas atribuídas pela literatura musical à obra geral do compositor. Adotamos como referencial teórico o princípio investigativo proposto por Leonard Meyer (2000) em seu livro *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*.

Após entrevistarmos os violonistas para os quais Gnattali dedicou seus *Estudos* e realizarmos uma comparação entre os estilos atribuídos ao compositor e o conteúdo musical dos *Dez Estudos*, observamos que na obra pesquisada havia características marcantes dos seguintes estilos: romantismo tardio; impressionismo; jazz; e nacionalismo musical.

Concluimos que, apesar de não trazerem novidades técnicas para o instrumento, os *Dez Estudos para Violão* apresentam uma diversidade de concepções estilísticas que justificam sua presença dentre as mais significativas obras do repertório violonístico brasileiro.

ABSTRACT

The present work proposes one musical interpretation of *Dez Estudos para Violão* composed by Radamés Gnattali, based on the stylistic characteristics often attributed by the musical literature to his work.

As theoretical references for the development of the present work, we adopted the investigative principles proposed by Leonard Meyer (2000) on his book *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*.

After interviewing the players to whom Gnattali dedicated this work and comparing the stylistic characteristics attributed to the author with the musical contents of the *Dez Estudos*, we observed important characteristics of the following styles: late romanticism; impressionism; jazz; and musical nationalism.

We concluded that, in despite of *Dez Estudos para Violão* introduced no innovations to the instrumental practice of the acoustic guitar, it shows a great diversity of stylistic conceptions that justify its presence in a list of the best masterpieces of the Brazilian repertoire.

1. INTRODUÇÃO

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela crescente presença do violão na sociedade brasileira. O instrumento, antes associado aos recônditos boêmios, ganhava espaço nas salas de concerto e difundia-se por todas as camadas sociais. Esse fôlego proporcionou um fértil campo aos compositores para a produção de um repertório significativo.

A obra para violão de Villa-Lobos (1887-1959) ganhou repercussão internacional, principalmente os *Douze Études*¹, e esse sucesso incentivou outros compositores brasileiros a escreverem para o instrumento, dentre eles: Oscar Lorenzo Fernandes (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989).

Gnattali foi um dos mais produtivos e dentre suas obras para violão solo citamos: *Dança Brasileira; Toccata em Ritmo de Samba 1 e 2; Brasilianas n. 13; Pequena Suíte; e Dez Estudos para Violão*; e também os quatro concertos para violão e orquestra².

Adotamos os *Dez Estudos para Violão*, compostos em 1967, como objeto de estudo desta pesquisa e construímos propostas interpretativas para essas peças fundamentadas nas características estilísticas atribuídas a Gnattali. Nossa análise estilística realizou-se sob as diretrizes do princípio investigativo proposto por Leonard Meyer (2000) em seu livro *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*.

¹ Há três manuscritos dos *Douze Études* de Villa-Lobos. O primeiro deles consta de dezoito páginas escritas a lápis. Junto a ele há cinco cópias feitas pelo compositor em tinta preta dos *Estudos 2, 5, 10, 11 e 12*. O *Estudo 11* está incompleto, faltando os primeiros 72 compassos. O terceiro manuscrito é datado em Paris no ano de 1928 (46 páginas e uma folha de rosto). Villa-Lobos dedicou essa obra à Andrés Segovia (1893-1987), violonista espanhol (MEIRINHOS, 1997).

² Um catálogo completo da obra de Gnattali, inclusive com informações sobre gravações e datas de estréias, é oferecido por Barbosa e Devos (1984).

1.1 Objetivo

Construir propostas de interpretação musical para os *Dez Estudos para Violão* de Radamés Gnattali³.

1.2 Justificativa

Os *Dez Estudos para Violão* de Radamés Gnattali caracterizam-se pela diversidade de estilos musicais e demandas técnicas no instrumento, ocupando um espaço de destaque no repertório violonístico brasileiro. Entretanto, poucas e superficiais foram as pesquisas sobre seu conteúdo e performance musical. De outro lado, há de fato duas publicações da obra em questão, uma da *Brazilliance Music Publishing*, de 1968, e outra da *Chanterelle*, de 1988, contudo, ambas trazem a mesma digitação feita por Laurindo de Almeida. Por isso acreditamos que uma revisão do trabalho dessas peças, após quase quarenta anos desde sua primeira publicação, será pertinente, considerando as constantes mudanças da técnica violonística.

1.3 Metodologia

Devido à escassez de trabalhos que tratem especificamente dos *Dez Estudos para Violão* de Gnattali levantamos, através de pesquisa bibliográfica em literatura especializada em música, características estilísticas gerais que marcaram a obra desse compositor. Posteriormente comparamo-las com o conteúdo musical dos *Estudos* e sugerimos opções técnicas e interpretativas com base nas características encontradas.

Considerando que cada um dos *Estudos* foi dedicado a um violonista de destaque da época, elaboramos um questionário que foi enviado aos respectivos intérpretes com as seguintes questões:

³ Uma performance pública da referida obra foi realizada em Salvador no dia sete de julho do ano de 2005, na sala 102 da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, às 19:00hs.

- 1) Qual a importância dos *Dez Estudos para Violão* dentro do repertório violonístico brasileiro?
- 2) É possível tecer comparações em termos de aquisição de habilidades técnicas entre os *Dez Estudos* de Gnattali e os estudos de Villa-Lobos e Mignone?
- 3) Cada um dos *Estudos* foi dedicado a um violonista, o de número (...) foi dedicado ao senhor. O senhor foi consultado pelo compositor para a elaboração do *Estudo*? Caso contrário, o senhor acha que o *Estudo* que lhe foi dedicado teve você ou seu trabalho como inspiração? Por quê?

A primeira questão visava justificar a escolha dos *Dez Estudos* dentro da literatura violonística brasileira, a segunda pretendia corroborar a peculiaridade da obra e a terceira investigar se houve alguma intenção deliberada do compositor de representar cada um dos violonistas agraciados com a dedicatória.

1.4 Referencial teórico

Dentre as propostas pesquisadas para a adoção de nosso referencial teórico, escolhemos trabalhar sob as diretrizes dos princípios de Leonard Meyer (2000), pois este oferece um esboço histórico da música do século XIX e a aplicação de seu modelo de investigação sobre composições do romantismo. Veremos adiante que esse período exerceu grande influência sobre a obra de Radamés Gnattali.

1.4.1 O princípio analítico de Meyer

O princípio investigativo proposto por Meyer (2000) em seu livro *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología* estabelece duas ordens de observação: a ordem hierárquica e a ordem de frequência. A primeira ordem define a divisão conforme a natureza dos limites estilísticos e possui três grandes classes: as leis; as regras; e as

estratégias. A segunda ordem trata do agrupamento em termos estatísticos das escolhas composicionais, subdivididos em três níveis: o dialeto; a linguagem particular; e o estilo *intraopus*.

Meyer (*op. cit.*) oferece as seguintes definições para os termos das duas ordens de observação:

1.4.2 Ordem Hierárquica

Leis – Limites universais (físicos ou psicológicos). Princípios que seguem a percepção e a cognição de modelos musicais. Por exemplo, a intensidade sonora impõe um limite físico à percepção humana.

Regras – Nível mais alto de limites estilísticos. Determinam as diferenças entre os grandes períodos musicais e os meios materiais permitidos a um estilo. Por exemplo, a atonalidade não era uma regra disponível a compositores do período clássico. As regras podem ser:

- Regras de Dependência – Organização de um parâmetro depende de regras sintáticas de outro parâmetro. Por exemplo: a harmonia, na polifonia renascentista, dependia da organização das melodias.
- Regras de Contexto – Quando o contexto define a utilização de um parâmetro. Exemplo: cadências plagais (IV-I) em finais de músicas litúrgicas⁴.
- Regras Sintáticas – Estabelecem conjuntos de relações funcionais possíveis dentro dos parâmetros. Tornam algumas simultaneidades e sucessões mais prováveis que outras. Por exemplo: Em músicas tonais, após um

⁴ Chamadas de cadência “Amém”.

acorde de dominante é mais provável que ocorra um acorde de tônica, mas outra sucessão pode ocorrer.

Estratégias – Escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo.

1.4.3 Ordem de Frequência

Dialeto – São sub-estilos que se diferenciam por que uma série de compositores – normalmente contemporâneos e vizinhos geográficos, ainda que não necessariamente – empregam (elegem) as mesmas ou similares regras ou estratégias.

Linguagem Particular – Seleções que um compositor faz reiteradamente a partir de um repertório mais amplo do dialeto.

Estilo Intraopus – Ocupa-se do que se reproduz dentro de uma única obra.

1.5 A observação

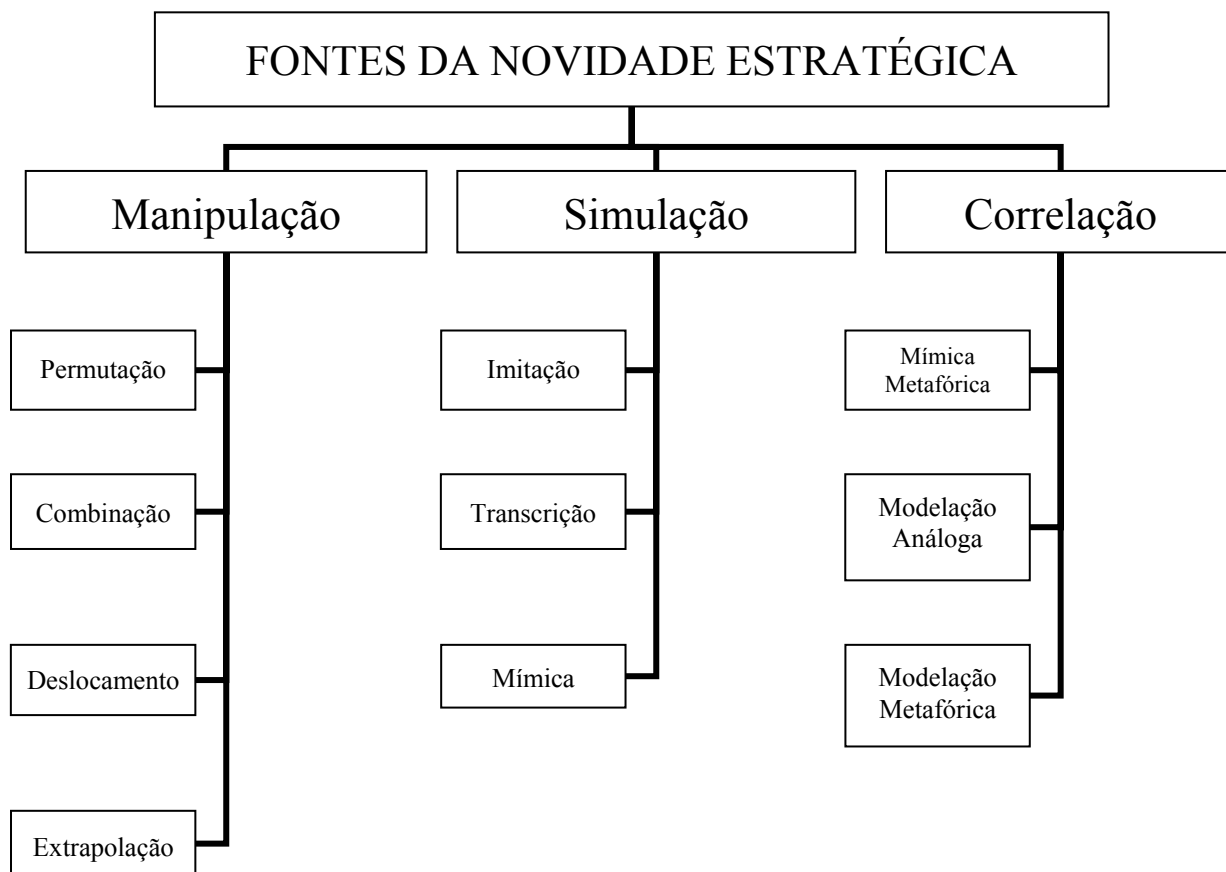
Nosso interesse quanto aos parâmetros de ordem hierárquica está restrito ao menor nível dos limites estilísticos, portanto tratamos dos aspectos relacionados ao sub-nível das estratégias composicionais. Quando pertinente, abordaremos tangencialmente as regras, mas não temos intenção de determinar as diferenças entre os meios materiais permitidos a um estilo. Quanto à ordem de frequência, delimitamos nossa observação aos parâmetros da linguagem particular e estilo *intraopus*, pois temos um repertório definido de um único compositor.

Apontamos quais estratégias são utilizadas por Radamés Gnattali e como elas se difundem dentro dos *Dez Estudos*. Observamos que a ordem de frequência é uma medida quantitativa e que a ordem hierárquica é formada de aspectos qualitativos⁵.

⁵ Uma analogia pode relacionar as duas ordens definidas. A ordem de frequência pode ser entendida como o numerador de uma fração cujo denominador é a ordem hierárquica.

A Figura 1 mostra um organograma das fontes das novidades estratégicas e em seguida apresentamos a definição dos termos⁶.

Figura 1: estratégias composicionais



1.5.1 Manipulação

- **Permutação** – Re-ordenamento de componentes que formam um conjunto de entidades existentes. Aumento e diminuição, inversão e retrogradação são exemplos de casos de permutação.
- **Combinação** – União ou ordenamento de componentes já existentes que anteriormente pertenciam a conjuntos diferentes. Um exemplo pode ser o uso da fuga em exposição de forma sonata como no último movimento do *Quarteto para Cordas em Sol Maior* (K 387 de Mozart).

⁶ Construimos o organograma, mas as definições dos termos são dadas por Meyer (2000, p. 189-207).

- Deslocamento – Implica uma mudança na localização em termos de altura ou tempo ou ambos. Pode se dividir em transposição e migração. A progressão é um exemplo de transposição, e um gesto de finalização, quando usado para começar uma obra, é um exemplo de migração.
- Extrapolação – Ampliação de algum meio ou procedimento existente, normalmente de forma gradual. A extrapolação dos princípios seriais da altura ao ritmo, timbre ou dinâmica é um exemplo.

1.5.2 Simulação

- Imitação – Diferentes estilos musicais servindo como fontes aos compositores. O termo é auto-explicativo.
- Transcrição – É a execução em um instrumento de uma música composta para outro.
- Mímica – Simulação do que não se tem, até bem pouco tempo, considerado sons musicais na cultura ocidental. Chuvas, batalhas, pássaros, etc.

1.5.3 Correlação

- Mímica Metafórica – Representação em sons dos fenômenos visuais, entendidos como tendo um movimento ou posição característicos.
- Modelação Análoga – Uso de uma fórmula explícita de um modelo com dimensões específicas da música. Métodos estatísticos para gerar modelos musicais são exemplos de modelação análoga.
- Modelação Metafórica – Aqui a relação entre o campo modelo e a música é menos exata, consistente e rigorosa que na modelação análoga. Conceitos filosóficos podem servir como modelos metafóricos.

2. O LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

2.1 O estilo e seus estilos

O conceito de estilo é tão amplo que pode extrapolar os limites do fazer artístico e referir-se à esfera do comportamento humano, como por exemplo: “o estilo de escrever ou o estilo de vida de uma pessoa” (MEYER, 2000, p. 19). Neste trabalho tratamos a questão estilística apenas no sentido do fazer artístico, e mais precisamente no que se refere ao fazer musical. Na música, o estilo manifesta práticas em termos de ritmo, harmonia, melodia, textura, dinâmica, timbre, forma, etc., determinando em quais condições os mais relevantes aspectos da obra em questão influenciam e/ou apresentam o resultado expressivo e suas interpretações, tornando possível a distinção entre *jazz* e *rock and roll* por meio do timbre, canto gregoriano e *bel canto* italiano nos desenhos das linhas melódicas, música tonal e não-tonal no que diz respeito às relações harmônicas e assim por diante.

“O estilo é uma reprodução de modelos, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, e que resultam em uma série de escolhas realizadas dentro de algum conjunto de limites”⁷ (*op. cit.*). Mas essas escolhas, como lembrou Magnani (1989, p. 18), “são apenas a parte preponderante, em número e qualidade, de um conjunto infinitamente variável de dados, freqüentemente ambíguos e conflitantes”, e esse autor procura evitar o absolutismo de um único estilo em uma peça, tornando disponível todas as outras opções estilísticas ao compositor.

A utilização da palavra escolha é importante na definição de estilo pois, segundo Meyer (2000, p. 60), “entendemos e apreciamos uma obra de arte não só em termos das possibilidades e probabilidades efetivamente realizadas, mas sim em termos de nossa

⁷ *El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.*

impressão do que poderia ter ocorrido em um contexto compositivo específico”⁸. O autor chama de estrutura implícita as possibilidades não concretizadas. Além de ser empregada na definição de Meyer, a palavra escolha também é utilizada por LaRue (1989, p. XII): “o estilo de uma peça pode definir-se como a escolha de uns elementos sobre outros pelo compositor”⁹. Sobre escolhas composicionais Stravinsky afirma:

Toda arte pressupõe um trabalho de seleção. Normalmente, quando eu começo a trabalhar, meu objetivo ainda não está definido. Se me perguntassem o que eu quero nesse estágio do processo criativo, teria dificuldade em responder. Mas sempre daria uma resposta exata se me perguntassem o que eu não queria. Proceder por eliminação - saber como descartar, como diz o jogador, esta é a grande técnica de seleção. E aqui, mais uma vez, encontramos a busca pelo Um a partir do Múltiplo (1996, p. 69).

LaRue e Meyer também tratam o estilo em termos estatísticos, o que é corroborado por Magnani. Pascall (1980, p. 316) o define como “um termo que denota uma maneira de discurso, modos de expressão; mais particularmente a maneira na qual uma obra de arte é executada”¹⁰. Schoenberg (1984, p. 121) afirma que o estilo é uma característica individual do artista limitada por suas habilidades e deficiências e, como qualidade de uma obra, “é baseado em condições naturais, expressando quem a produziu”¹¹. Esse autor afirma que o artista “nunca começará de uma imagem pré-concebida de um estilo; ele estará incessantemente ocupado fazendo justiça à idéia”¹² (*op. cit.*).

A abordagem que LaRue, Magnani, Meyer e Stravinsky fazem acerca do estilo como escolhas que são analisadas em critérios estatísticos satisfaz o enunciado da ordem

⁸ *Entendemos y apreciamos una obra de arte no sólo en términos de las posibilidades y probabilidades efectivamente realizadas, sino en términos de nuestra impresión de lo que podría haber ocurrido en un contexto compositivo específico.*

⁹ *El estilo de una pieza puede definir-se como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor.*

¹⁰ *A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed.*

¹¹ *Is based on natural conditions, expressing him who produced it.*

¹² *He will never start from a preconceived image of a style; he will be ceaselessly occupied with doing justice to the idea.*

de frequência do princípio investigativo adotado neste trabalho. Ratificando o conceito de ordem hierárquica estão Pascall e Schoenberg ao discorrerem sobre o estilo como modo de expressão.

Conceituar estilo musical é assunto passível de discussão¹³, como atesta Stanley (2003), e resulta muito difícil, senão inviável, definir ou designar o “estilo musical” de um compositor dono de obra tão diversa quanto Radamés Gnattali.

2.2 Características gerais da obra de Radamés Gnattali

A seguir faremos um levantamento de características estilísticas gerais atribuídas por diversos autores à obra de Gnattali, para obtermos elementos que auxiliem nas concepções estilísticas e na construção de propostas interpretativas para os seus *Dez Estudos para Violão*.

Radamés Gnattali nasceu no Rio Grande do Sul no início do século XX. Pianista de formação, também atuou como violista. A partir de 1931 passou a se dedicar intensamente à composição. Acumulou durante a vida uma enorme produção radiofônica e de concerto nas mais variadas formações de música de câmara e também para solistas. Faleceu no início de 1988¹⁴.

No final da década de 30, Mário de Andrade já o citava como parte de um grupo, juntamente com Mignone, Guarnieri e Frutuoso Viana, de novos compositores nacionalistas de produção “irregular como valor, irregularíssima como técnica, bastante palpadeira na construção de suas obras, sendo raro aquele que realmente procura se aprofundar mais honestamente no conhecimento do seu métier” (ANDRADE, 1991, p. 25). Caracterizado como um compositor nacionalista da terceira geração pelos historiadores da

¹³ Apesar de a edição do *The New Grove* de 2001 não trazer nenhuma novidade em relação ao verbete *Style* da edição de 1980.

¹⁴ Não é objetivo deste trabalho traçar uma biografia completa do compositor, já há dados relevantes sobre esse tema. Vide Barbosa (1984), Didier (1996), livros de história da música brasileira e enciclopédias musicais.

música brasileira, trabalhou intensamente com a música popular, especialmente como orquestrador de programas musicais de rádio. Essas características biográficas deixam a entender a presença de material oriundo de fontes populares e folclóricas em sua obra.

Neves afirma:

Sua grande produção pode ser dividida em duas fases: a primeira marcada por um folclorismo direto e por um certo virtuosismo de escritura e a segunda por uma transfiguração do espírito folclórico e por um melhor domínio da técnica composicional, que se torna mais simples e menos virtuosística (1981, p. 72).

Sobre as divisões da produção musical de Gnattali, Vasco Mariz afirma:

Além da divisão das obras de Radamés Gnattali em eruditas e populares, convém distinguir dois períodos em suas composições sérias. O primeiro de 1931 a 1940, cujos característicos são: folclorismo direto, resquícios de estilo de Grieg e também um pouco de jazz. No segundo período, a partir de 1944, observamos progressiva libertação da música norte-americana, folclorismo transfigurado essencial, menos virtuosismo, excelente instrumentação (2000, p. 265).

A respeito dessas duas fases na obra de Gnattali, Mariz, Neves e Béhague concordam que a divisão tenha ocorrido em meados dos anos 40, quando o compositor foi eleito membro fundador da Academia Brasileira de Música. Segundo Béhague (1979, p. 302), a partir dessa época Radamés “exibe um nacionalismo subjetivo que se expressa com meios mais reservados e simples. Gnattali continua a cultivar um estilo musical de fácil e imediata compreensão”¹⁵. Completa Béhague acerca da segunda fase:

Durante a década de 50, Gnattali tratou deliberadamente de afastar-se do nacionalismo musical. Orientou-se pelos modelos neorromântico e neoclássico, ainda mantendo um estilo freqüentemente associado com o jazz sinfônico. (...) Os trabalhos da década de 60, entretanto, revelaram uma maior assimilação das tradições musicais folclóricas e populares (*op. cit.*).¹⁶

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) escrevia, em meados da década de 50, que o compositor afastou-se do nacionalismo musical para responder à crítica que sua obra

¹⁵ Exhibits a subjective nationalism which is expressed with more reserved and simpler means. Gnattali continued to cultivate a musical style of easy and immediate comprehension.

¹⁶ During the 1950s Gnattali deliberately attempted to remove himself from music nationalism. He then turned to neo-Romantic and neo-classical moulds while maintaining the light style often associated with symphonic jazz. (...) The works of the 1960s, however, reveal a further assimilation of folk and popular musical traditions.

apresenta uma permeabilidade entre o que escreve para vender e o que escreve para seu prazer e prestígio profissional. Acrescenta Azevedo:

O horror a essa pecha, que é a tecla batida por quase todos os seus críticos, tem levado Radamés Gnattali, ultimamente, a adotar uma escrita mais severa, despojada mesmo dos efeitos mais legítimos. E como consequência dessa voluntária aspereza do artista para com sua musa, ele se está afastando da trilha nacionalista, que antes seguira, e esforçando-se por produzir obras sem nenhuma ligação com a música popular (sempre presente, como é natural e de mistura com o jazz, nas partituras de seus quotidianos sucessos radiofônicos) (1956, p. 355).

Ainda sobre a questão da permeabilidade entre os dois setores da produção de Gnattali escreve Vasco Mariz:

Radamés Gnattali, como Guerra-Peixe, fez questão de estabelecer um marco definido entre os dois setores da sua produção. Escreveu para si próprio e para o povo. Esta linha divisória, todavia, não estava tão clara quanto lhe parecia. Todo homem sofre a influência do meio ambiente. Por isso admitimos que, apesar de seus escrúpulos evidentes, Radamés Gnattali, ao abordar a música séria no período inicial, não pôde evitar que nela se introduzisse, sorrateiro, este ou aquele característico do jazz (2000, p. 264).

Ao tomar Guerra-Peixe como comparação, Mariz (1987, p. 250) afirma que este “passa todo o seu tempo nas estações de rádio, manejando orquestrações de toda espécie, sem deixar-se contagiar pela doença do jazz”, ao contrário de Gnattali, que também trabalhava na rádio, mas não conseguiu impedir essa influência. Appleby (1983, p. 160) concorda com Mariz e escreve que “César Guerra-Peixe é provavelmente o primeiro compositor a escrever música nacionalista baseada em um extenso conhecimento das músicas e danças folclóricas”¹⁷. Neves cita, além de Guerra-Peixe, Santoro como exemplo de compositor que soube separar bem os setores de sua produção.

Essa permeabilidade entre os setores da produção musical de Gnattali pode ter sido uma das causas do afastamento de sua linguagem nacionalista com o folclorismo com tendências regionalistas. O compositor envolveu-se muito pouco com o folclore gaúcho, sendo que, em palavras de Béhague (1979, p. 303), “o balé Negrinho do Pastoreio, escrito

¹⁷ *César Guerra-Peixe is probably the first composer to write nationalist music based on an extensive knowledge of folk music and dances.*

em 1959, é um dos poucos trabalhos baseados no folclore do estado natal de Gnattali, o Rio Grande do Sul”¹⁸. Mariz (2000, p. 266) afirma que Gnattali, “em vez de usar os temas folclóricos de seu estado natal, empregava habitualmente motivos do populário nordestino”, e o emprego desses temas nordestinos era feito sem o comprometimento que tinha Guerra-Peixe, por exemplo. O pouco envolvimento com o folclore gaúcho também pode ser explicado pelo fato de o compositor ter passado grande parte de sua vida no Rio de Janeiro.

Como visto anteriormente, uma característica marcante na obra de Gnattali, talvez a mais presente, é a influência do *jazz* norte-americano. Essa influência, além de notória, foi muito combatida pela crítica da época, crítica essa que colocava o compositor, muitas vezes, numa “posição fronteira entre a música erudita de gosto romântico e o jazz” (NEVES, 1981, p. 72). O intensivo uso de materiais extraídos desse estilo norte-americano lhe valeu a antipatia de alguns adeptos do nacionalismo vigente. Acusações que suas músicas e, principalmente, suas orquestrações “em alguns pontos não se poderiam distinguir da música americana tipo Gershwin¹⁹” (TINHORÃO, 1997, p. 60) eram comuns e chegaram, como escreve José Maria Neves (1981, p. 73), “a manifestações franca (*sic*) de desgosto por parte do público (...) sendo considerado demasiadamente erudito pelos compositores da música popular e demasiadamente popular pelo público de música erudita”. Entretanto, Gnattali responde que uma mudança de caráter exclusivamente timbrístico não é capaz de modificar o estilo de uma obra. Afirma o compositor:

Sobre essa questão de orquestração: se existe uma música brasileira, não é por causa de “um timbre” dentro da orquestra, que ela vai deixar de existir. Tem gente que acha que se a gente coloca um saxofone na orquestração, a música vira jazz. Jazz é uma música que pode ser tocada por qualquer

¹⁸ *the ballet Negrinho do Pastoreio, written in 1959, is one of the few works based on the folklore of Gnattali's native state of Rio Grande do Sul.*

¹⁹ George Gershwin (26/09/1898-11/07/1937): notório compositor norte-americano de cuja obra Gnattali fruiu grande admiração.

instrumento. Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe (DIDIER, 1996, p. 52).

Considerando as características históricas da música brasileira, Gnattali defendeu veementemente a experimentação dos timbres ao afirmar que “se um timbre de um instrumento distinguisse o caráter da música, não existiria a música brasileira, a não ser a dos tambores silvícolas...” (DIDIER, 1996, p. 25). O compositor insiste:

Muitos acham que a música brasileira só pode ser tocada com flauta, violão e cavaquinho. Ora, tanto faz tocar Guriatã de Coqueiro com órgão ou sanfona. Quer dizer que se a música não é tocada com bandolim, que aliás nem é um instrumento brasileiro, ela não é brasileira? Então, a rigor, música brasileira, no duro, seria apenas música de índio. O próprio samba se modificou, se formos ver as origens. Esses ortodoxos vivem no século passado (*op. cit.*, p. 74).

Mas as comparações com o estilo norte-americano não eram apenas relativas ao timbre, como parecia sustentar Gnattali. Elas abarcavam também outros parâmetros musicais e, mais intensamente, os materiais utilizados.

De acordo com o levantamento bibliográfico realizado, podemos concluir que Gnattali trabalhou com diversos estilos e materiais musicais. Foi um compositor de vasta produção em diversos segmentos musicais. A característica mais presente foi o *jazz*. Nenhuma referência a qualquer corrente vanguardista foi encontrada.

Folclorismo, resquícios de estilo de Grieg, orientação por modelos neo-românticos e neoclássicos, motivos do populário nordestino, pequeno interesse em trabalhar com o folclore gaúcho e o envolvimento com movimentos musicais cariocas são características atribuídas à obra do compositor. Paz (1996, p. 167) cita o uso do modalismo em sua *Canção e Dança para Canto e Piano* e no *Concerto para Harpa e Orquestra*. Podemos citar também o “caráter raveliano do segundo movimento do Quarteto n° 1” (MARIZ, 2000, p. 265) e as “influências do impressionismo de Debussy na *Toccata* para piano de 1944” (FRANÇA, 1953, p. 52).

Todas as referências levantadas, atribuídas a obras específicas ou de forma geral, fornecerão diretrizes estilísticas para a construção de propostas interpretativas para os *Dez Estudos para Violão*.

3. AS DEDICATÓRIAS

Ao citar Platoff, Barrenechea estabelece três condições para se considerar o fenômeno das influências musicais.

O primeiro destes é exterior à obra, designada pelo autor como consciência, e, neste caso específico o requisito fica estabelecido a priori pelos títulos adotados. As outras duas condições são internas e são respectivamente designadas como semelhança e grau de modificação (2000, p. 23).

Assim como o título, entendemos que a dedicatória é um fenômeno de influência musical externo à obra. Na história da música ocidental, muitas foram as obras compostas nas quais o intérprete exerceu alguma influência nas escolhas dos compositores. A intenção pedagógica é um exemplo.

De modo similar, os artistas, profissionais ou aficionados, são mecenas cujas necessidades e gostos freqüentemente influem sobre o que escolhem os compositores. Tomemos o tipo de caso mais claro: há conjuntos de peças _ desde as invenções de Bach aos estudos para piano de Debussy _ desenhados explicitamente para ensinar ao exigir a execução em diversas tonalidades e modos, e a prática de problemas técnicos característicos como a execução clara de linhas contrapontísticas ou a execução limpa de arpejos ou oitavas consecutivas. Os desejos pedagógicos de tais mecenas-artistas tenderão a afetar as escolhas feitas pelos compositores²⁰ (MEYER, 2000, p. 237).

Dedicatórias a intérpretes são indícios de possíveis influências. A relação entre Manuel Maria Ponce (1882-1948), compositor mexicano, e Andrés Segovia (1893-1987), violonista espanhol, é um exemplo onde as obras do compositor que foram dedicadas ao

²⁰ *De modo similar, los artistas, bien profesionales o bien aficionados, son mecenas cuyas necesidades y gusto frecuentemente influyen sobre lo que seleccionan los compositores. Tomemos el tipo de caso más claro: hay conjuntos de piezas _ desde las Inveniones de Bach hasta los Estudios para piano de Debussy _ diseñados explicitamente para enseñar al exigir la ejecución en diversas tonalidades y modos y a práctica de problemas técnicos característicos como la ejecución clara de líneas contrapuntísticas o la ejecución limpia de arpegios o octavas consecutivas. Los anhelos pedagógicos de tales mecenas-artistas tenderá a afectar las elecciones hechas por los compositores.*

instrumentista sofreram a interferência deste²¹. Veremos que este não é o caso dos *Estudos* de Gnattali.

Cada um dos *Dez Estudos para Violão* de Radamés Gnattali foi dedicado a um violonista diferente. Todos os músicos homenageados tiveram algum contato pessoal e profissional com o compositor e eram representantes da cena musical carioca quando foram compostos os *Estudos*, ou seja, no final da década de 60, à exceção de Garoto, falecido em 1955 (MARCONDES, 2000, p. 319). Entramos em contato, via *e-mail*, com esses violonistas para sabermos se houve algum tipo de influência dos instrumentistas sobre o compositor na elaboração dos *Estudos*. Enviamo-lhes uma mensagem introdutória que explicava o propósito da pesquisa e continha, como arquivo anexo, as questões descritas no item 1.3 Metodologia.

Turíbio Santos, para quem foi dedicado o *Estudo I*, respondeu que recebeu a homenagem de surpresa e que “os estudos retratavam afetuosamente os homenageados” (SANTOS, 2005). Sérgio Abreu, respondendo por ele e por seu irmão Eduardo Abreu, afirmou que eles não tiveram nenhum tipo de influência na composição dos *Estudos V* e *IX* que Gnattali, respectivamente, dedicou-lhes. No caso dos irmãos Abreu a homenagem se justifica pelo trabalho que mantinham juntos com o compositor. Em 1967 eles estrearam, juntamente com o violoncelista Iberê Gomes Grosso, a *Sonatina para Dois Violões e Violoncelo* de Gnattali (BARBOSA, 1984, p. 85).

Carlos Barbosa Lima, para quem foi dedicado o *Estudo VII*, acredita que a dedicatória, em seu caso, trata-se do reconhecimento de uma carreira que já era ativa quando os *Estudos* foram escritos e afirmou que só conheceu pessoalmente o compositor no início da década de 80. Esse parece ter sido o caso de Nelson Piló, já falecido, que foi

²¹ Há duas publicações editadas por Miguel Alcázar que confirmam essa afirmação. A *Obra Completa para Guitarra de Manuel M. Ponce de Acuerdo a los Manuscritos Originales* (2000) e *The Segovia-Ponce Letters* (1989) mostram o alto grau de interferência do instrumentista sobre o compositor.

agraciado com o *Estudo IV*. Alexandre Piló, seu filho, respondeu por carta que “quando em 1967 os Dez Estudos foram publicados, meu pai já havia deixado para o violão vasta produção como arranjador (...) e foi justamente o mérito desses trabalhos que motivou Gnattali a dedicar-lhe o estudo IV” (PILÓ, 2005).

Jodacil Damaceno, agraciado com o *Estudo III*, recebeu de surpresa a homenagem e afirmou não acreditar que Gnattali tenha consultado os homenageados. “Ele os dedicou aos violonistas de seu círculo de convívio ou de seu conhecimento” (DAMACENO, 2005). No que se refere à inspiração, Damaceno diz “só creio, se houve, foi em Garoto ou Pixinguinha com umas pinceladas de música mineira, nordestina e jazz” (*op. cit.*).

O *Estudo X*, baseado em um tema de Garoto²², teve certamente influência de sua música, mas não necessariamente de sua técnica como instrumentista. Uma peculiaridade técnica de Garoto era a construção de acordes de cinco notas, para tocar com os cinco dedos da mão direita. Essa técnica está presente em *Gracioso*, tema no qual o *Estudo X* se baseia, e Gnattali não a empregou nos *Dez Estudos*.

Não conseguimos contato, nem de forma indireta, com os violonistas Waltel Blanco, Geraldo Vespar e Darcy Vilaverde, para os quais Gnattali dedicou os *Estudos II*, *VI* e *VIII* respectivamente.

Todos os violonistas consultados disseram que nunca tocaram os *Estudos* que lhes foram dedicados e afirmaram não terem exercido nenhuma influência em sua elaboração. Mas o convívio pessoal e profissional pode ter influenciado Gnattali ao longo do tempo sem que isso fosse notado. Podemos concluir que, no caso dos *Dez Estudos*, a dedicatória é um reconhecimento ao trabalho do violonista e a concepção estilística da peça não pretende representá-lo tecnicamente.

²² Annibal Augusto Sardinha, violonista e compositor (1915-1955). À ele Radamés Gnattali dedicou o *Concerto n° 2 para Violão e Orquestra*. Trabalharam juntos em programas de rádio e, além do campo profissional, mantiveram uma relação de amizade (DIDIER, 1996, p. 64).

4. ESTILOS MUSICAIS

Trataremos a seguir da linguagem particular e estratégias composicionais de Gnattali no âmbito de seus *Dez Estudos para Violão*. Organizamos o trabalho pelas características estilísticas apresentadas pelos *Estudos* e constatamos que alguns deles empregam aspectos de diferentes estilos musicais²³. As propostas interpretativas serão feitas para cada explicação de exemplo musical e salientamos que essas propostas não têm o interesse de afirmar “isso é”, mas sim “isso pode ser”.

4.1 Romantismo

Meyer (2000, p. 339) define o romantismo como um período no qual os compositores, mesmo limitados pelas regras da tonalidade, idealizavam uma individualidade e originalidade através da concepção e utilização de estratégias composicionais. Ele afirma ainda que “uma das descobertas do romantismo foi como ocultar a convenção sem renunciar a ela. Os padrões estabelecidos (...) podiam ser usados, mas geralmente eram disfarçados de alguma forma”²⁴.

Muitas formas de disfarces de estruturas convencionais foram utilizadas pelos compositores românticos. Gnattali, associado por vários autores a esse período musical, também empregou estratégias semelhantes em suas composições, e a repetição de um padrão terça acima foi uma dessas estratégias. Concebida no romantismo para a repetição de padrões melódicos axil²⁵, tornou-se uma modulação “mais freqüente e mais surpreendente na música do século XIX” (MEYER, 2000, p. 439). Gnattali utilizou essa

²³ Percebemos que a organização do trabalho pelas características apresentadas pelos *Estudos* já nos fornece elementos da linguagem particular do compositor, pois tratam de seleções reiteradas a partir de um estilo musical definido.

²⁴ *Uno de los descubrimientos del romantismo fue cómo ocultar la convención sin renunciar a ella. Los patrones establecidos (...) se podían usar, pero generalmente se disfrazaban de alguna forma.*

²⁵ Padrão axil é uma prolongação do esquema de notas cambiantes, do tipo 1-7 2-1 (dó-si ré-dó) por exemplo. Tal esquema possui o seguinte movimento harmônico: I-V, V-I; e o processo melódico é sempre sequencial. (MEYER, 2000, p. 345).

modulação no início de dois *Estudos*. Essa estratégia, uma manipulação através do deslocamento por transposição, proporcionou uma liberdade harmônica e uma conseqüente debilitação da sintaxe tonal que foi explorada em ambos. A ampliação da liberdade harmônica ao plano rítmico se dá, neste caso, com a indicação de *rubato* e com o uso sucessivo de colcheias e tercinas. Como é sugerido pela seta do Exemplo 1, o mi da melodia do terceiro compasso do *Estudo VIII* é o ponto de chegada do direcionamento agógico e dinâmico, uma indicação implícita de *accelerando* e *crescendo* respectivamente. A partir dessa nota segue-se um *rallentando* e *diminuindo* para diluição da tensão. O mesmo vale para a transposição, nesse caso o sol.

Exemplo 1: *Estudo VIII*

Moderato e poco Rubato ♩ = 80

O *Estudo VIII* apresenta um final comum em movimentos lentos de grandes obras do romantismo, Exemplo 2. Trata-se de uma apropriação de características de um estilo musical, uma simulação através da imitação. Pulso *perdendose*, dinâmicas *diminuindo* e repetição de material para confirmação da cadência final demonstram que os seis compassos finais fazem parte da *coda* de uma estrutura ABA'. A quarta sib-mib é uma dissonância que se resolve no si-mi do acorde seguinte e uma ênfase maior que a resolução, com a ajuda do *vibrato*, reafirma essa característica. O harmônico na décima-segunda casa no final é um eco longínquo da quarta do início do compasso e quase já não há mais pulso. O harmônico soa como se houvesse uma *fermata*.

Exemplo 2: *Estudo VIII*

O Exemplo 3 é um trecho do *Estudo VI* que utiliza a modulação em terças do mesmo modo, outro aspecto para debilitação da sintaxe tonal. As terças consecutivas formam arpejos com a nona, décima-primeira e décima terceira. A flexibilidade rítmica serve, nessa passagem, para ajudar no acúmulo de tensão que está expressa no plano harmônico, as terças consecutivas ascendentes, e no plano dinâmico, o *crescendo*. O *acellerando* auxilia o *crescendo* a atingir o *forte* na primeira nota si do segundo compasso, e o *rallentando* auxilia a dissolver essa força. Sugerimos a realização do tempo forte com o toque apoiado, no segundo e quarto compassos, para enfatizar a dinâmica pedida. O *ritmato* e o *a tempo* escritos, respectivamente, no início do estudo e no terceiro compasso, só acontecem efetivamente no quinto compasso. Novamente vemos um deslocamento por transposição.

Exemplo 3: *Estudo VI*

Outra estratégia romântica de debilitação da sintaxe tonal utilizada por Gnattali foi a uniformidade completa, a sucessão uniforme de elementos sem meta tonal. Um exemplo pode ser uma progressão de dominantes secundárias ou de acordes diminutos. A progressão é uma manipulação através do deslocamento do material musical. Esse

deslocamento acontece no *Estudo VII*, com as fundamentais dos acordes de sétima e quinta aumentada formando a escala de tons inteiros descendente de dó a mi. A escala está indicada pelas notas circuladas no Exemplo 4. Quando o baixo chega em mi aparece a cadência tonal II-V-I em ré menor, com empréstimos modais. Uma mudança de timbre enfatiza o *piano súbito* do início do trecho para destacar a indicação de *cresc. poco a poco* que vem a seguir. Novamente a progressão vem acompanhada de um *crescendo*, como no Exemplo 3, o que parece mostrar uma preferência do compositor por essa associação.

Exemplo 4: *Estudo VII*

A escala de tons inteiros também aparece completa no *Estudo I* do compasso 22 ao 25, de mi a mi descendente, e no *Estudo IX* no compasso 50, com tessitura maior que uma oitava, de si bemol a mi natural, só que agora ascendentemente. É uma escala que faz parte da linguagem particular de Gnattali.

Uma progressão também é utilizada na seção intermediária do *Estudo VIII*. Nesse caso, como no Exemplo 3, o modelo tem quatro compassos que são reproduzidos uma vez, sendo a reprodução um tom abaixo, como mostra o Exemplo 5.

Exemplo 5: *Estudo VIII*

Meyer e Rosen concordam que o romantismo caracterizou-se como um período de exploração dos parâmetros secundários da música. Rosen (2000, p. 77) afirma que os românticos “conferiram novos aspectos da experiência musical até então considerados secundários ou totalmente restritos à vontade do intérprete”. Timbres, dinâmicas e agógicas, por exemplo, tornaram-se tão importantes quanto a harmonia ou o ritmo. Sugerimos que esses parâmetros “secundários” sejam contemplados cuidadosamente durante a elaboração da interpretação dos *Estudos* associados a esse período.

Obviamente, muitas das características atribuídas aos compositores românticos firmaram-se como estratégias composicionais comuns no século XX, e algumas dessas estratégias podem ser associadas a alguns estilos contemporâneos²⁶. A relação de Gnattali com o romantismo é reforçada pelo fato de que todas as suas biografias mencionam sua admiração a compositores desse período e também pelo seu descomprometimento com movimentos vanguardistas.

4.2 Impressionismo

O impressionismo caracterizou-se pela debilitação da sintaxe tonal. Desse período, quem exerceu grande influência sobre Gnattali foi Claude Debussy (1862-1918). O compositor francês emprega diferentes escalas, principalmente orientais, na composição de melodias líricas e opta pela constância motivica. Evita cadências óbvias e qualquer esquema com forte componente de processo. Acerca do estilo composicional de Debussy, Nichols afirma:

Seu desejo de libertar-se da tonalidade o levou a usar os modos eclesiásticos e linhas melódicas inspiradas no plano vocal, escalas e acordes de tons inteiros, modos sintéticos como a escala maior com a quarta aumentada e sétima menor, nonas paralelas e tríades nas quais cada acorde é nada mais que um colorido da linha melódica. Ritmicamente ele foi por um longo tempo ligado às frases de quatro compassos (frequentemente uma frase de

²⁶ Meyer (2000, p. 496) afirma que aos compositores do século XX não faltavam novas estratégias composicionais, mas novas regras.

dois compassos repetidos, com ou sem variação no quarto compasso) mas a combinação e sucessão de colcheias e tercinas frequentemente completam a quadratura da estrutura²⁷ (1980, p. 310).

Essas características descritas acima são aspectos integrantes do estilo *intraopus* do *Estudo IV*. A melodia pentatônica, com empréstimo do modo frígio, é trabalhada por todo o *Estudo* com sutis processos de variação. A harmonia, mesmo nos contra-tempos, não impõe um caráter rítmico e o plano dinâmico cresce do *piano*, do primeiro compasso, ao *mezzo-forte*, do compasso 21. A introdução, Exemplo 6, é uma típica frase de quatro compassos onde o segundo membro é uma variação do primeiro. A execução das mínimas pontuadas com o polegar e das colcheias com indicador e médio, quando a melodia está no grave, enfatiza o efeito anacrústico das colcheias e ratifica a força do tempo forte. Essa passagem digitada nos bordões equilibra timbricamente a frase, conferindo uma sonoridade encorpada e possibilitando um *vibrato* efetivo. A segunda frase é uma transposição em um intervalo de trítone da primeira e nos leva a dominante de lá. O motivo melódico é repetido oitava acima. Agora a diferenciação pode ser a mínima pontuada apoiada e as colcheias não.

Exemplo 6: *Estudo IV*

²⁷ His desire to free himself from tonality led him to use the church modes and melodic lines inspired by plainsong, the whole-tone scale and chords, synthetic modes such as the major scale with sharp 4th and flat 7th and parallel 9ths and triads in which each chord is no more than a colouring of the melodic line. Rhythmically he was for a long time bound by the four-bar phrase (often a two-bar one repeated, with or without variation in the fourth bar) but the combination and succession of duplets and triplets frequently rounds off the squareness of the structure.

O auge do plano dinâmico inicia-se após um arpejo em tercinas que formam um acorde de Em7M (9, 11, 13), com o cromatismo do lá#, demonstrado no Exemplo 7. No plano agógico desse trecho, sugerimos o início de cada compasso em um andamento pouco abaixo do adotado. A mínima em 80 indicada pelo compositor acontecerá, aproximadamente, no meio do compasso e será atingida com o *accelerando*. Trata-se de uma passagem *sempre rubato*. Sobre o *rubato* em Debussy, afirma Martins:

Compreender a importância agógica do *rubato*, em Debussy, é extremamente complexo, pois implica, por parte do intérprete, na absorção completa do termo. Essencialmente, o *rubato* é a concepção ampla do apressar-diminuir o andamento, do *stringendo-calando*. Esta liberdade, reforçadora da expressão de uma passagem, não destrói o cerne do ritmo; apenas o torna mais flexível e elástico (1982, p. 27).

Exemplo 7: *Estudo IV*

15 *mf accel. rall. sempre rubato*

O Exemplo 8 mostra que a linha cromática descendente é o motivo utilizado para dissolução da tensão. A linha melódica soa, a partir dessa dissolução, com a peculiaridade das quartas paralelas²⁸. Um timbre metálico pode ser usado para dar maior brilho ao paralelismo.

Exemplo 8: *Estudo IV*

26 *p.* linha cromática
29 *p.* H. 12

²⁸ Quartas paralelas também são empregadas em um trecho do *Estudo I*, e mostram-se um aspecto da linguagem particular de Gnattali.

A mesma linha cromática descendente é empregada na dissolução total do *Estudo IV*, com valores longos na parte aguda do acorde em semibreves, ver Exemplo 9. Trata-se de um exemplo da estratégia de permutação, com o aumento dos valores rítmicos. O *crescendo* dos harmônicos ao acorde de seis notas deve ser relativizado. Não é possível a realização de um *crescendo* em harmônicos que atinjam sub-repticiamente a dinâmica *forte* em um acorde. Devido à baixa gama dinâmica disponível nesse trecho, uma variação timbrística contribui com o contraste pedido. O acorde *forte* pode ser executado com o toque ordinário do polegar e os dois acordes em piano apenas com a polpa do dedo, com a mesma força. Embora o movimento do baixo seja cadencial, a ausência da terça maior na dominante debilita consideravelmente a resolução tonal.

Exemplo 9: *Estudo IV*

The musical score for Exemplo 9: *Estudo IV* is presented on a grand staff. The right hand features a descending chromatic line with notes marked 'H.5'. The left hand plays chords. Dynamics include 'cresc.', 'f', 'p', and 'p'. A 'nat. sound' instruction is present above the final chords.

Cromatismo, emíola e instabilidade tonal estão presentes no vigésimo terceiro compasso do *Estudo II*, Exemplo 10. As tercinas antecipam a segunda seção do *Estudo* e criam uma instabilidade rítmica, com a ajuda da emíola, que enfatiza a instabilidade tonal. Um toque *legato* tirando sons com muitos harmônicos, *sul tasto*, sem acentuação rítmica, pode colaborar com a particularidade desse compasso dentro do *Estudo*.

Exemplo 10: *Estudo II*

The musical score for Exemplo 10: *Estudo II* is presented on a grand staff. The right hand features a descending chromatic line with notes marked 'emíola'. The left hand plays chords. Dynamics include 'p.' and '3'.

No estilo de Debussy as relações harmônicas apenas realçam as qualidades sonoras do som e são tratadas como parâmetros secundários. Segundo Meyer:

A sonoridade do acorde (a construção), o intervalo melódico, o padrão rítmico ou melódico, o colorido instrumental (...) tem duas características importantes: empregam-se com grande consistência e raramente são irregulares, incomuns ou molestos. Como resultado, aceitamos as relações harmônicas de Debussy como se tratassem de uma brisa fresca, uma fragrância ou os sons do mar²⁹ (2000, p. 416).

Tal qual o romantismo, a exploração dos parâmetros secundários no impressionismo é uma marca do período. A harmonia deixa de ser sintática e toda relação com forte sentido de processo tende a ser evitada. A criação de impressões musicais pode facilitar a incorporação, pelo intérprete, da atmosfera da peça.

4.3 Músicas Populares Brasileiras

O uso de elementos das músicas populares brasileiras foi uma característica muito presente na obra de Gnattali. Muitas foram as incursões do compositor pelo universo da música popular brasileira e seria impossível definir a predominância de algum estilo ou delimitar sua abrangência no escopo de sua obra. Trabalhamos com algumas características desse nacionalismo musical.

Sem afirmar que sejam as únicas, encontramos claras referências estilísticas às músicas populares brasileiras em quatro *Estudos*. No *Estudo II*, Gnattali escreve como indicação “valsa seresteira”, o *Estudo III* traz elementos do populário nordestino na seção intermediária, o *Estudo V* indica explicitamente a intenção de imitar a viola caipira e o *Estudo X* é um tema baseado em um choro. Começaremos por este último.

4.3.1 Choro

O *Estudo X* é uma peça baseada em um tema de Garoto encontrado em um choro chamado *Gracioso*. A peça que serviu de inspiração para o *Estudo X* começa com uma

²⁹ *La sonoridad del acorde (la construcción), el intervalo melódico, el patrón rítmico o melódico, el color instrumental (...) tienen dos características importantes: se emplean con gran consistencia e rara vez son irregulares, inusuales o molestos. Como resultado, aceptamos las relaciones armónicas de Debussy como si se tratasen de una brisa fresca, una fragancia o los sonidos del mar.*

seqüência harmônica que se transformou em uma estrutura convencional no movimento da bossa-nova. Músicas como *Gente Humilde*, do próprio Garoto, *Eu Sei Que Vou Te Amar* e *Samba do Avião*, de Tom Jobim, e *Menino do Rio*, de Caetano Veloso, começam com essa mesma seqüência, I-IIIb°-IIIm.

Através da criação de um padrão rival, a nota repetida, Gnattali transforma essa estrutura harmônica em uma seqüência diferente, mais tradicional na linguagem do choro. A criação de padrão rival para disfarce de algum esquema é outra estratégia composicional que Meyer (2000, p. 353) associa ao romantismo e isso ratifica o entendimento que esse estilo musical é característica importante da linguagem particular do compositor.

A fixação da nota mais aguda do acorde em fá# e a inclusão de uma anacruse de duas notas nos três primeiros compassos resultam em uma seqüência I-V/V-V. O dó natural, sétima menor do acorde de tônica, no final do primeiro compasso, deixa claro a estratégia de combinação entre dois estilos, o Choro e o *Blues*. O quarto compasso volta a ser na tônica, diferente da dominante de *Gracioso*, com a resolução imediata das dissonâncias que acontecem nos tempos fortes. Nesse compasso, as ligaduras criam articulações que enfatizam a resolução e deixam as duas últimas notas como anacruse para o compasso seguinte. No Exemplo 11 apresentamos um paralelo entre “tema” e “variação”.

Exemplo 11: *Estudo X* e *Gracioso*

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Estudo X', is in 4/4 time and features a sequence of chords: D, E7, A7, and D. The bottom staff, labeled 'Gracioso', is in 2/4 time and features a sequence of chords: D, F⁰, E^m, and A7. Both staves show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and ligatures connecting notes across measures.

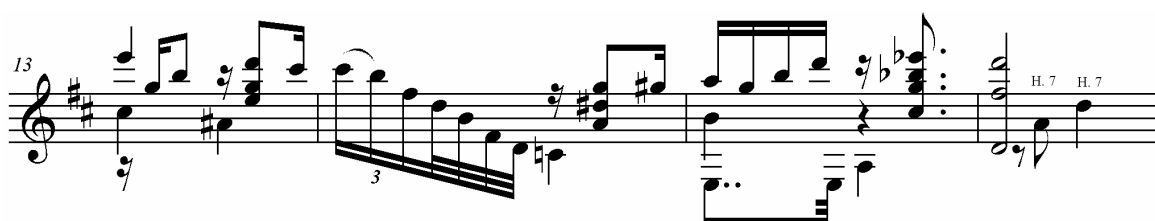
O início das seções A e B do *Estudo X*, como mostrados no Exemplo 12, sugere que a quarta semicolcheia do compasso seja acentuada na primeira frase de cada seção. Essa acentuação proporciona *swing* aos dois trechos e pode ser pensada como ponto de chegada de um pequeno *crescendo* no acompanhamento. Tal intenção agógica proporciona maior interesse ao material harmônico. Percebemos que esse material harmônico é característica do estilo *intraopus* do *Estudo X*. As acentuações indicadas são sugestões nossas, não estão na partitura.

Exemplo 12: *Estudo X*



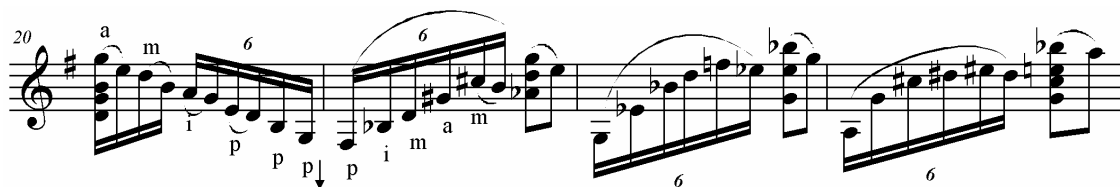
O *accelerando* escrito ritmicamente é uma técnica usada no *Estudo X*, como demonstrado no início do compasso 14, Exemplo 13. A escolha do dedilhado da mão esquerda é de importância fundamental na execução da passagem, que tem um caráter de um gesto. A utilização das cordas si e ré soltas suavizam o rápido movimento realizado pela mão e proporcionam vida à rítmica da passagem. O dó# que inicia a tercina pode ser realizado com toque apoiado e um pequeno *rubato*, dando início ao *accelerando* que culmina num acorde de dominante com baixo na nona bemol, onde a própria fundamental não está presente. Um pequeno *crescendo* pode ser empregado nesse *accelerando* para enfatizar a sua tensa nota de chegada.

Exemplo 13: *Estudo X*



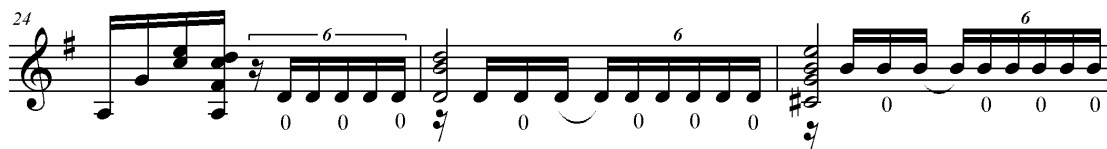
Rápidas passagens nos baixos são comuns no choro e usadas, geralmente, como contra-cantos que preenchem espaços deixados pela melodia. Há trechos em que a velocidade torna difícil a execução com o toque ordinário do polegar, que é o dedo mais empregado nos bordões. O Exemplo 14 traz uma passagem desse tipo. Na sextina do compasso 20, o polegar toca o si na quinta corda e o sol na sexta. O toque do polegar na sexta corda em sentido contrário ao da gravidade dá agilidade ao aproveitar o movimento ascendente. A progressão da passagem em direção ao agudo sugere um *crescendo* que vai terminar no compasso 24.

Exemplo 14: *Estudo X*



Outra técnica utilizada por Gnattali no *Estudo X* é a execução de notas repetidas em cordas diferentes, Exemplo 15. Em instrumentos de arco essa técnica é denominada *bariolage*³⁰. As cordas soltas, indicadas com o zero, tocadas com o indicador ou médio e as presas tocadas com o polegar dão agilidade à passagem. Um *crescendo* das sextinas em direção ao acorde enfatiza o tempo forte.

Exemplo 15: *Estudo X*



A forma rondó de *Gracioso*³¹ é alterada no *Estudo X* para um ABBA, com a parte B mais movimentada ritmicamente com sextinas e em um andamento mais rápido. Após a

³⁰ No compasso 24 do *Estudo IV* Gnattali emprega essa técnica por apenas duas semicolcheias consecutivas. Seria forçada a afirmação que a *bariolage* é aspecto integrante da linguagem particular do compositor nos *Dez Estudos*, podemos somente afirmar que tal técnica é característica do estilo *intraopus* do *Estudo X*.

³¹ O rondó é a forma característica do choro.

repetição da parte A, a peça se dilui em uma sucessão de harmônicos que culmina numa cadência de engano, demonstrada no Exemplo 16. O dobramento do lá e a nota mi no agudo polarizam o acorde arpejado para uma dominante de ré, apesar da ausência do dó#. O acorde final, em harmônicos, pode ser entendido como primeira inversão de um si menor com quarta, confirmando assim o caráter ambíguo da tonalidade que foi exposto desde o primeiro compasso, com a sexta no acorde de ré. Podemos interpretar o acorde final como se houvesse uma indicação de *fermata* sobre ele e sugerimos um *ritardando* e *diminuindo* nos quatro últimos compassos para corroborar o efeito de diluição.

Exemplo 16: *Estudo X*

Bellinati (1990, p. 7) cita algumas características da linguagem particular de Garoto. Dentre elas estão: a formação de acordes de cinco notas, que obriga o uso dos cinco dedos da mão direita; a utilização do polegar como paleta alternando toques ascendentes e descendentes; a possibilidade de execução de meia pestana com um dedo diferente do indicador; e a pestana oblíqua. Dessas, a única que não faz parte da linguagem particular de Gnattali na concepção dos *Dez Estudos* é a formação de acordes de cinco notas com a utilização do dedo mínimo da mão direita.

4.3.2 Viola caipira

O *Estudo V* exige uma afinação particular para sua execução. Primeira, quinta e sexta cordas são afinadas um tom abaixo do usual com a intenção explícita do compositor de imitar um típico instrumento do regionalismo brasileiro, a viola caipira.

“As violas, geralmente, possuem cinco ordens³² de cordas duplas, sendo os dois primeiros pares uníssonos e os três outros oitavados” (CORRÊA, 2000, p. 33). A viola não possui uma corda correspondente à sexta corda do violão. O Exemplo 17 mostra um paralelo entre as afinações.

Exemplo 17: afinação da viola caipira



À essa afinação em sol maior da viola caipira é dado o nome de Rio Abaixo, mas também é conhecida por Oitavada, De-Ponto, Guitarra Inteira, Guitarrinha, Guitarra, Violada e Direta-Fogo-de-Guerra, e é encontrada, segundo Corrêa (*op. cit.*), na região interiorana centro-sul do país.

A célula rítmica inicial do *Estudo V* é, dentro do repertório de toques da viola caipira, semelhante ao Cateretê. Em relação aos possíveis andamentos do Cateretê Torneze afirma:

No que se refere ao toque de viola e suas composições, o cateretê foi o ritmo mais utilizado, principalmente em andamento mais lento, nas músicas de caráter romântico, já contendo traços da incipiente urbanização das cidades e dos costumes. As composições sobre temas caipiras ou rurais geralmente mantiveram o andamento acelerado (2003, p. 59).

Apesar de a indicação *allegretto* estar expressa na partitura, a mínima igual a 96, também indicada por Gnattali, corresponde a um *andante*, o que corrobora a afirmação acima de andamentos lentos para o Cateretê estarem associados a temas urbanos.

³² Ordens (*ordenes, chorus*) nesse contexto já significa cordas duplas ou oitavas, há um pleonasmo vicioso na citação.

Tanto Torneze (*op. cit.*) quanto Corrêa (2000, p. 171) concordam que a célula rítmica mais freqüente do Cateretê é a primeira mostrada no Exemplo 18. Corrêa traz uma variação dessa célula que é idêntica à usada no estudo V:

Exemplo 18: célula rítmica do Cateretê

célula rítmica mais freqüente



variação apresentada por Corrêa

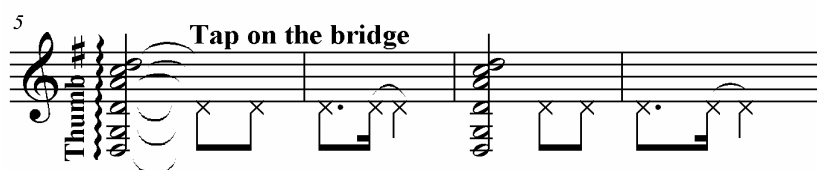


Seguindo as indicações dos toques de viola dos autores citados, sugerimos a introdução do *Estudo V* como mostrada no Exemplo 19. A seta para cima representa o toque do grave para o agudo e a seta para baixo indica o toque do agudo para o grave. O primeiro grupo de zeros sugere a realização do acorde com cordas soltas. Os acordes seguintes são harmônicos na décima-segunda e quinta casas respectivamente. A variação do Cateretê apresentada por Corrêa (*op. cit.*), Exemplo 18, mostra onde se localizam os acentos. A semínima pontuada do segundo compasso soa como um eco do toque anterior, em dinâmica *piano*. O mesmo vale para o quarto compasso, que é uma repetição do modelo.

Exemplo 19: *Estudo V*

No quinto compasso Gnattali escreve um acorde de seis notas e há uma indicação para que este seja realizado com o polegar, Exemplo 20. Como se trata de uma passagem rítmica, para não perder o pulso o arpejo deve ser executado rápido. Isso deixa transparecer a intenção de dinâmica *forte*. Essa intenção é reforçada pela percussão que segue o acorde, o único lugar dos estudos onde o compositor utiliza algum recurso percussivo, o golpe sobre o cavalete. A ambientação muda no compasso 9, com a indicação de dinâmica *piano*.

Exemplo 20: *Estudo V*



O Exemplo 21 apresenta os únicos momentos onde aparecem notas não diatônicas no *Estudo V*. Há o retardo lá#/dó# que resolve em si/ré, e duas *blue notes*, o sib quando a harmonia está preparando a subdominante, dó maior, e o fá natural com a harmonia preparando a tônica, sol maior. Essas notas não diatônicas merecem atenção especial e algum tipo de ênfase. Um *tenuto* acompanhado de um *vibrato* é uma sugestão³³, ou talvez a nota seguinte ligada.

Exemplo 21: *Estudo V*

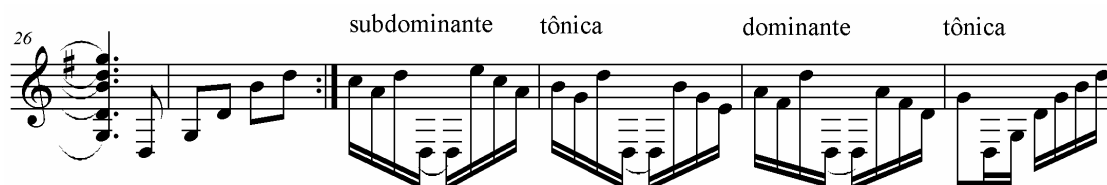


O arpejo em colcheias na tônica que finaliza a seção A pode ser executado com um *ritardando* para que a música ganhe novo fôlego, tanto para voltar ao início quanto para começar a seção B. A seção B retoma uma outra variação do ritmo do Cateretê. Sugerimos que o toque do bordão ré, que acontece na quarta semicolcheia do primeiro

³³ Os acentos do exemplo 20 entre parênteses não estão na partitura original, são indicações nossas.

tempo, seja feito com o polegar apoiado para enfatizá-lo, e o arpejo no fim dessa frase realizado em cordas soltas. Uma variação timbrística ou dinâmica ameniza o *ostinato* da re-exposição imediata da frase. A harmonia dessa seção é toda diatônica e segue a seqüência funcional subdominante-tônica-dominante-tônica, como mostra o Exemplo 22.

Exemplo 22: Estudo V



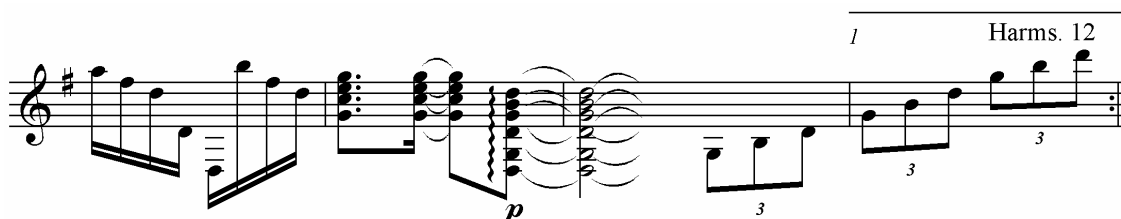
O Exemplo 23 mostra outra variação do Cateretê apresentada por Corrêa (2000, p. 171) semelhante à seção B. Percebemos que essa fórmula rítmica é uma característica do estilo *intraopus* do *Estudo V*.

Exemplo 23: variação da célula rítmica do Cateretê



Apesar de não haver indicação agógica, as tercinas passam a intenção de um *rallentando* para finalizar o trecho. O final em harmônicos sugere um *diminuendo*. O *piano* do acorde anterior é relativo, deve deixar espaço para a agógica sugerida pelas tercinas. Vejamos o Exemplo 24.

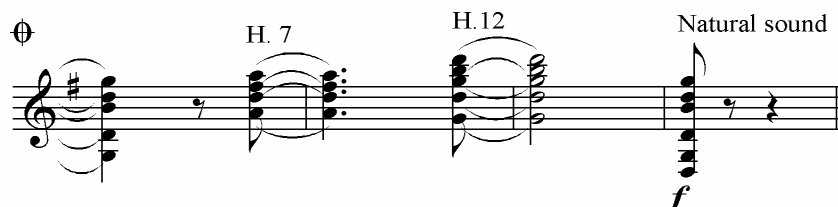
Exemplo 24: Estudo V



Após dois acordes em harmônicos, muito comuns na viola caipira, o de sétima e o de décima-segunda casa, o toque final do *Estudo V* é rápido e seco, com o polegar nas seis

cordas soltas em tempo e dinâmica *forte*. Como mostra o Exemplo 25, as cordas soltas geram um acorde de segunda inversão. Deduzimos que o baixo na quinta foi utilizado para aproveitar a força de todas as cordas.

Exemplo 25: *Estudo V*



Como afirmou Magnani, já citado anteriormente, não existe absolutismo de um único estilo e não podemos afirmar que a música caipira é a única influência sentida no *Estudo V*, as *blue notes* utilizadas nos provam isso. Também é possível sentir a presença do *country* norte-americano, por exemplo³⁴. Construimos uma interpretação a partir da clara intenção expressa pelo compositor, sem fechar a questão nela. Uma audição do repertório de viola caipira pode fornecer subsídios interpretativos para a concepção da performance do *Estudo V*. Os autores consultados sugerem uma vivência na música caipira para uma melhor compreensão do estilo. Toda vivência, e todo aprendizado em música, passa pela audição. Corrêa (2000) e Torneze (2003) sugerem algumas composições que utilizam a batida do Cateretê para execução e fruição. Dentre elas estão *Noturno* de Zé Carreiro e Carreirinho, *Amor Impossível* de Anacleto Rosas Jr., *Eu, a Viola e Deus* de Rolando Boldrin e *Tristeza do Jeca* de Angelino de Oliveira.

4.3.3 Populário nordestino

O *Estudo III* traz algumas características que nos remetem ao populário nordestino e a primeira delas é a armadura adotada. Mesmo estando em ré, a armadura não

³⁴ Tais afirmações demonstram a presença, intencional ou não, da estratégia de combinação entre diferentes estilos musicais, como ocorreu no *Estudo X*. A combinação, se for provavelmente não intencional, pode caracterizar o primeiro indício da permeabilidade acusada pelo levantamento bibliográfico na obra de Gnattali.

possui acidentes, o que gera um pensamento modal. Esse modo, denominado dórico, é muito usado na música nordestina. Tem como particularidades a terça menor, a sexta maior e a sétima menor, e não há, portanto, a sensível. A ausência da sensível é percebida nos acordes de “dominantes” com sétima menor que aparecem no início, Exemplo 26. O acorde de “tônica” possui as outras duas características do modo. Esses quatro primeiros compassos foram pensados para uma execução com posição fixa no braço do instrumento. Quando o baixo está em ré há uma pestana na nona casa e, com o baixo em lá, a pestana move-se para a oitava casa, ou meio tom mais grave. A rápida passagem no baixo do segundo para o terceiro compasso torna-se bem articulada com a seqüência indicador-polegar da mão direita. Como os dois compassos iniciais são imediatamente repetidos, a idéia de variar, seja por timbre, por dinâmica, ou mesmo pelos dois, é pertinente. Entre parênteses estão nossas sugestões.

Exemplo 26: *Estudo III*

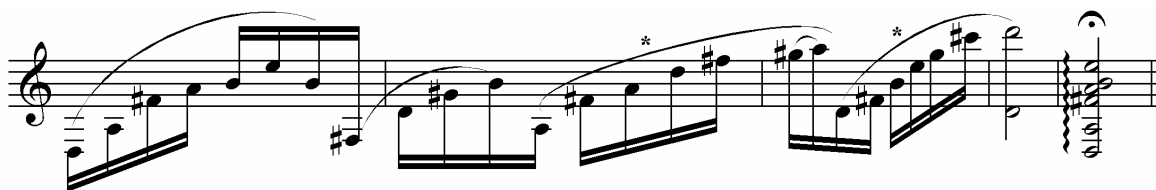
moderato $\text{♩} = 110$
C IX C VIII (metálico)
mf (i) (p)

As ligaduras de frase nesse *Estudo* indicam um acento na nota inicial de seu grupo, apesar de nem sempre o compositor explicitar tais indicações. Isso acontece tanto nos primeiros compassos:

Exemplo 27a: *Estudo III*

Quanto nos últimos compassos³⁵:

Exemplo 27b: *Estudo III*



No Exemplo 27a notamos uma melodia cromática formada com as notas acentuadas e no Exemplo 27b a tríade de ré com caráter conclusivo. O acorde final é a confirmação da conclusão.

Outro modo usado na música nordestina é o lídio-mixolídio. Trata-se de um modo com as seguintes características: terça maior; quarta aumentada; e sétima menor. A seção intermediária do *Estudo III* traz uma melodia que utiliza essa escala e enfatiza suas principais características, mostradas no Exemplo 28. A sétima é atingida por um salto e a quarta aumentada é uma nota longa que funciona como retardo do acorde em mínimas. As sextas paralelas são comuns em músicas de caráter regional e destacam ainda mais as características da escala lídio-mixolídio, pois acontecem entre a sétima e a quarta aumentada da escala. Essas claras intenções do compositor podem ser valorizadas pelo intérprete através do *vibrato*. A pausa de colcheia tende a soar menos do que seu valor representa, ela funciona como uma pequena respiração na linha melódica. Os baixos tocados com o polegar sempre no mesmo sentido tornam a passagem “arrastada”. A alternância entre polegar e indicador nos baixos cria uma articulação e um maior interesse no pedal. O indicador pode ser substituído pelo toque do polegar no sentido contrário ao da gravidade para se conseguir um efeito semelhante.

³⁵ As ligaduras indicadas com asterisco do exemplo 27b, assim como os acentos entre parênteses do exemplo 27a, são sugestões nossas.

Exemplo 28: *Estudo III*

Musical notation for Exemplo 28: *Estudo III*. The notation shows a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The bass line starts with a dynamic marking 'mf' and includes fingerings 'p i p i p i p i p p'.

Os toques ordinários do polegar, naturalmente mais fortes, geram uma célula rítmica semelhante à do baião, colcheia pontuada-semicolcheia. O compasso binário reforça a semelhança. A célula aparece no primeiro tempo, Exemplo 29.

Exemplo 29: célula rítmica do Baião

Musical notation for Exemplo 29: célula rítmica do Baião. The notation shows two staves. The left staff has a treble clef and a bass line with accents (>) under the notes, labeled 'acentuação dos polegares'. The right staff has a treble clef and a bass line with 'x' marks under the notes, labeled 'célula rítmica do baião'.

O Exemplo 30 é um exemplo de Baião transcrito para bateria dado por Rocca (1986, p. 62). A célula rítmica característica aparece no bumbo.

Exemplo 30: Baião transcrito para bateria

Musical notation for Exemplo 30: Baião transcrito para bateria. The notation shows a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation is divided into three parts: 'caixa no aro' (top line), 'tambor surdo' (middle line), and 'bumbo' (bottom line).

É importante observarmos que essa associação ao Baião é uma escolha interpretativa recorrente de uma linha de pensamento adotada para o *Estudo III*. Muitos são os ritmos nordestinos que apresentam características semelhantes e que podem ser indicados por escolhas de diferentes toques na linha do baixo apresentada. Como vem sendo demonstrado em todos os estilos apresentados, tratam-se de escolhas que não anulam as outras possibilidades interpretativas.

Assim como no *Estudo V*, há um trecho no Exemplo 31 onde o compositor utiliza o ritmo para indicar a proximidade do fim de uma seção. Esse é um importante aspecto da linguagem particular de Gnattali. A tercina, a um compasso do *da capo*, só é empregada, no *Estudo III*, aqui. O breve *rallentando*, que termina com o acorde forte e arpejado, pode ser retomado a partir da tercina. Baixos *pesantes*, com pequeno *tenuto*, enfatizam o efeito do ritmo único. A sugestão feita acima, de alternância entre o polegar e o indicador da mão direita nos baixos dessa passagem, continua a criar a articulação anterior.

Exemplo 31: *Estudo III*

A característica estilística apresentada certamente não é a única presente. A harmonia possui influências *jazzísticas* e foge do comumente utilizado na música popular do nordeste brasileiro, o que evidencia o uso da estratégia de combinação. O *Estudo III* corrobora a declaração de Damaceno, citada anteriormente, na qual ele afirma que Gnattali sincretizava, entre outros estilos musicais, temas nordestinos e *Jazz*.

4.3.4 Valsa seresteira

A seresta veio rebatizar a antiga tradição de cantoria popular das cidades: a serenata. É definida na Enciclopédia de Música Brasileira como “ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas das namoradas” (MARCONDES, 2000, p. 724). Tal verbete descreve trechos de escritos de viajantes que passaram pelo Brasil e se referiram ao caráter romântico da serenata. “À

noite só se ouviam os tristes acordes das violas a passar debaixo dos balcões de suas amadas cantando, de instrumento em punho, com voz ridiculamente terna” (*op. cit.*). Os viajantes também retrataram a expressividade de “gente simples, trabalhadores, que percorrem as ruas à noite repetindo modinhas, que não se consegue ouvir sem emoção” (*idem*). Esse caráter noturno é reforçado por Mário de Andrade (1987, p. 180) quando este afirma que “choros e serestas são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento”.

O verbete da Enciclopédia de Música Brasileira conclui que:

Influenciadas pelas valsas, as modinhas têm então realçado seu tom de lamento na voz dos boêmios e mestiços capadócios cantadores de serenatas, por isso chamados serenatistas e serenateiros. Assim, quando no séc. XX serenata passa por evolução semântica a seresta (...), os cantadores com voz apropriada ao sentimentalismo de serenatas ou serestas transformam-se, finalmente, em seresteiros (MARCONDES, 2000, p. 724).

Visto isso, é válido afirmar que a indicação de *Valsa Seresteira do Estudo II* carregue consigo a implicação de melodias *cantabiles* e expressivas. Todas as considerações agógicas e dinâmicas pertinentes às melodias com características românticas são válidas nesse caso³⁶.

No Exemplo 32 temos o início do *Estudo II*. A melodia, na região média, define a convergência dos planos agógico e dinâmico para a sexta mi/dó localizada no primeiro tempo do terceiro compasso. Em nossa concepção interpretativa, o início da música marca simultaneamente o início do *crescendo* e do *accelerando* que culminam no intervalo citado. O aumento do movimento rítmico da melodia corrobora essa afirmação. Após o ponto convergente um natural *decrescendo* acompanhado de um *ritardando* diluem a tensão e finalizam a frase, ajudados pelo aumento dos valores rítmicos das notas melódicas

³⁶ Temos outra evidência da importância do romantismo na construção da linguagem particular de Gnattali.

e pelo movimento descendente dó-si na melodia. O quinto compasso inicia uma frase com a mesma intenção da anterior.

Exemplo 32: *Estudo II*

valsa seresteira $\text{♩} = 82$

O Exemplo 33 mostra um acorde em semibreve e arpejado, que nos sugere uma dinâmica *forte*. Esse acorde soa como acompanhamento de uma frase que começa em *piano* com características, inicialmente, semelhantes às duas anteriores. Devido à instabilidade harmônica e rítmica da passagem, proposta pelo acorde dominante que rompe os limites do compasso e pelo período irregular de sete compassos, o *crescendo* prolonga-se e atinge o auge na dinâmica *forte* expressa no compasso 12. Sugerimos um *accelerando* junto ao *crescendo* para enfatizá-lo. O *diminuindo* e o *poco rallentando* que seguem diluem a tensão, mas a harmonia deixa claro que o relaxamento só é plenamente atingido quando a primeira frase é re-exposta. Apesar de a nota ré solta, circulada no exemplo abaixo, não estar escrita, sua execução aumenta o poder da dinâmica *forte* do arpejo no acorde em semibreves.

Exemplo 33: *Estudo II*

9

12

dim. *poco rall.* *pp*

cresc. 3 3 3

A seção intermediária do *Estudo II* é uma variação da primeira seção. O andamento é *poco mas* e a movimentação rítmica é maior, quase toda em tercinas. *Apoggiaturas*, alternadas com nota pedal, são criadas nos dois primeiros compassos e a execução dessa passagem deve considerar essa característica. O Exemplo 34 compara a notação convencional com a intenção de execução da passagem, onde vemos o sentido de *legato* na relação implícita. A escrita pode facilitar uma primeira leitura mas obscurece outras intenções.

Exemplo 34: *Estudo II*

Os quatro compassos finais da seção intermediária contrapõem novamente a diluição da tensão nos planos agógico e dinâmico com o aumento no plano harmônico para novamente retornar à melodia principal, agora caminhando para o fim da peça. Trata-se de uma variação dos compassos 12-16 e possuem a mesma concepção interpretativa.

O final se dá com a convergência de todos os planos explicitados pela indicação de *cedendo* e *diminuindo*, e pela cadência perfeita V-I com a melodia direcionada à fundamental da tônica. Essa fundamental é repetida em harmônico após um arpejo na tônica, Exemplo 35. A música passa por esse trecho duas vezes, o que sugere uma diferenciação entre a primeira e a segunda. Podemos pensar em um caráter mais conclusivo para a segunda com maior exploração dos planos.

Exemplo 35: *Estudo II*

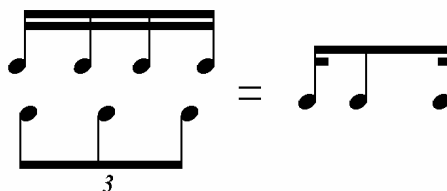
A *Valsa Seresteira* é uma dança de caráter popular com a expressividade do canto romântico. A interpretação do *Estudo II* deve ser construída com intenções agógicas e dinâmicas muito bem definidas. Trata-se de uma dança romântica e muitas das observações feitas a esse período são pertinentes à *Valsa Seresteira*.

4.3.5 A síncope característica na música brasileira

A síncope característica semicolcheia-colcheia-semicolcheia está presente nos *Estudos* que associamos à música brasileira, à exceção do *Estudo II*. Os *Estudos VI* e *IX*, que serão vistos em breve, fazem uso da mesma figura rítmica. Notamos que essa síncope está ligada, na linguagem particular de Radamés Gnattali, a gêneros populares quando observamos os *Dez Estudos*.

A performance dessa síncope possui uma peculiaridade chamada, por Cançado “fator atrasado”. O referido termo consiste na irregularidade e instabilidade de ritmos populares brasileiros e está associado à origem africana de nossa música. Cançado (2000, p. 9) explica que era comum, na segunda metade do século XIX, os compositores incluírem uma “dica” para “indicar a performance irregular do ritmo”. Essa dica está demonstrada na Figura 2.

Figura 2: síncope característica brasileira



Cançado, citando Mário de Andrade, explica como se procedeu a adoção da atual escrita da síncope característica:

Andrade também explica que essa transcrição demonstra a dificuldade de transcrever, para o papel, o ritmo real dançado pelos negros brasileiros, vivenciados pelos compositores da época. Ele conclui que após muitas discussões e debates, os compositores decidiram por uma notação deste

padrão atípico (quatro colcheias e uma síncope característica num mesmo desenho) da mesma forma que o padrão europeu de semicolcheia/colcheia/semicolcheia. Ele observa ainda que a mesma irregularidade típica do passado continua até hoje na música popular e folclórica brasileira (*op. cit.*).

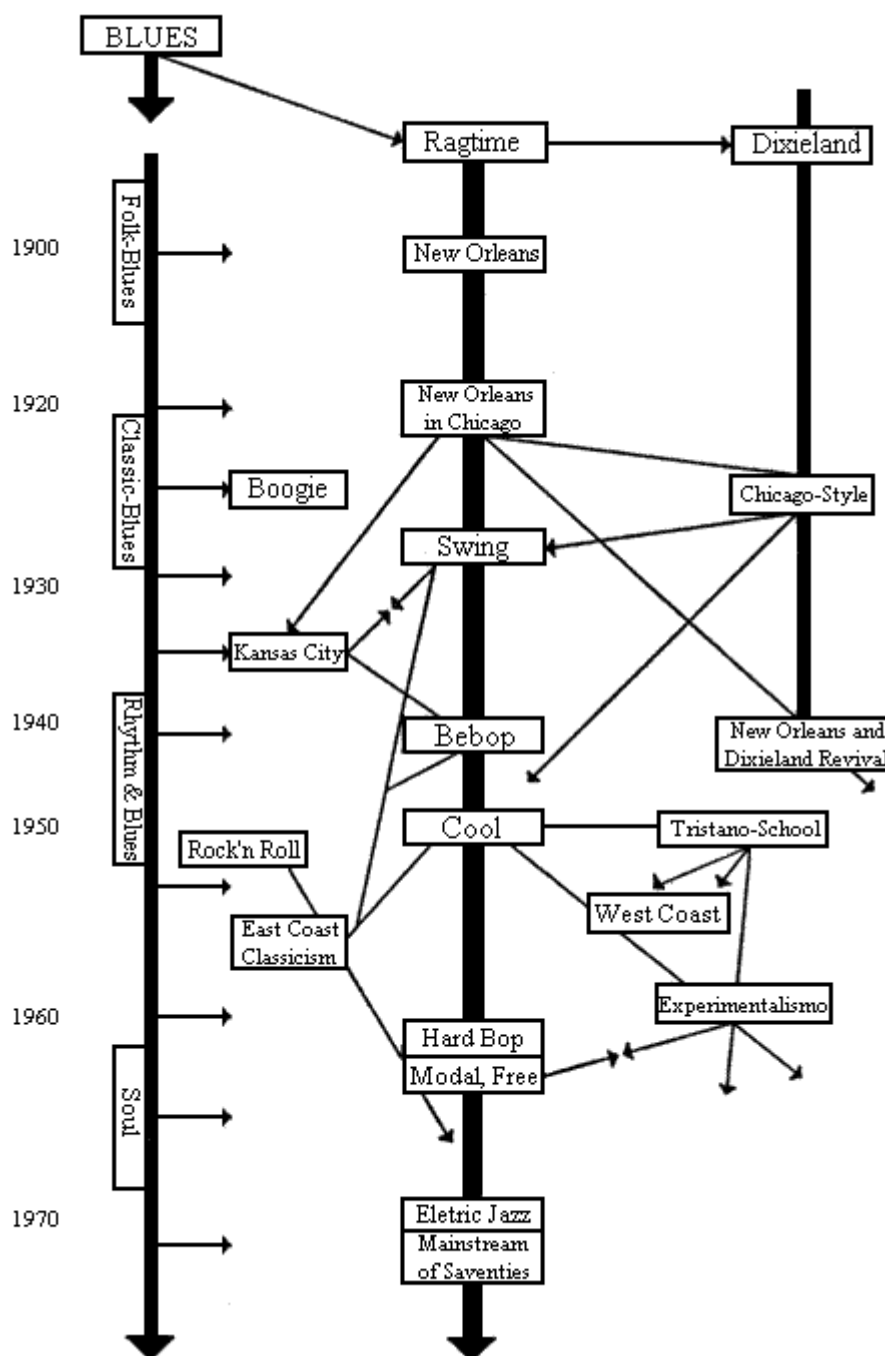
Cançado conclui que:

(...) esse fator atrasado não se apresenta definido na partitura, e para se interpretar de maneira idiomática os ritmos da música brasileira, o músico necessita não só do conhecimento desses elementos mas, literalmente, incorporá-los. Assim, os intérpretes deveriam estar cientes dessa prática de performance ao lerem a notação musical de boa parte do repertório nacional (*op.cit.*, p. 12).

4.4 Jazz

Gnattali foi um compositor fortemente influenciado pela música norte-americana, principalmente o *Jazz*. Apesar de estar presente em grande parte da bibliografia pesquisada, essa afirmação ainda é excessivamente ampla e pouco contribui para a tomada de decisões interpretativas com base nas influências estilísticas encontradas. O *Jazz* passou por diferentes concepções estilísticas de seus primórdios, em meados do século XIX, até os dias de hoje. Tais diferenças surgiam, às vezes, de divergências entre propostas musicais e criavam movimentos antagônicos, como foi o caso do virtuosismo do *Bebop* que veio como reação ao sucesso comercial do *Swing*. Um breve histórico é feito por Berendt (1975) para mostrar os caminhos seguidos pelo *Jazz*. Há uma escala cronológica a esquerda que facilita a visualização contextual do seu desenvolvimento. O eixo central corresponde aos seus principais estilos. A Figura 3 mostra ao centro o *Ragtime* como seu antecessor que, por sua vez, veio do *Blues* e influenciou a *Dixieland*. A *Dixieland* era conhecida como o *Jazz* tocado por brancos. As linhas mostram os sentidos das influências entre os estilos.

Figura 3: correntes jazzísticas



Comparamos as características dos principais estilos do *Jazz* com as atribuídas à obra de Gnattali e foi possível reduzir a amplitude da afirmação que o compositor sofreu influência do *Jazz*. Demonstraremos isso a seguir.

A permeabilidade entre os setores de sua produção musical e a adoção de um estilo composicional de fácil e imediata assimilação, características demonstradas

anteriormente, fizeram de Gnattali um compositor com apelo comercial. Seu descomprometimento com o experimental, e peças de curta duração, que não excedem três minutos³⁷, são alguns dos paralelos que podem ser traçados entre o compositor e um estilo do *Jazz* chamado *Swing*. Afirma Bezerra:

De qualquer modo, é fato que o swing não se notabilizou pelo experimentalismo ou pela ousadia. Existiam na época certas fórmulas muito bem testadas que, com maior ou menor flexibilidade, eram amplamente adotadas pelos músicos, arranjadores e bandleaders. Não por acaso, a frenética revolução do bebop viria como uma resposta ao swing (BEZERRA, 2001).

Seu envolvimento com a orquestração, principalmente de grandes grupos, é mais uma característica que o relaciona fortemente ao *Swing*.

O *Swing*, também conhecido como era das *Big Bands*, foi o período comercialmente mais bem sucedido do *Jazz*. Assim como aconteceu com a obra de Gnattali, esse apelo comercial do *Swing* foi alvo de críticas de admiradores e também de músicos do *Jazz*. É o que comprova Chase (1957, p. 442) ao citar Blesh: “o swing é completamente anti-jazz... oposto aos verdadeiros valores musicais que o jazz representa”.

O tom crítico ao sucesso do *Swing* também é sentido nas palavras de Harrison³⁸:

Os anos 30 ficaram conhecidos como a ‘era do swing’, e o jazz, renomeado swing, desfrutou outros poucos anos de popularidade. Como a febre do ragtime na virada do século ou a notoriedade da ODJB em 1917, essa popularidade foi largamente acidental, o sucesso de famosos sendo precedidos por muitos anos de trabalho de músicos que frequentemente permaneceram na obscuridade. Uma indicação da natureza arbitrária do sucesso nesta esfera é que próximo ao fim da década o Boogie-Woogie foi moda (1980, p. 569)³⁹.

Traçadas as semelhanças entre aspectos estilísticos da obra de Gnattali e o *Swing*, partiremos agora para as características do estilo *jazzístico*.

³⁷ Essas afirmações referem-se única e exclusivamente aos *Dez Estudos*. Gnattali tem, em sua vasta obra, composições com duração superior a três minutos.

³⁸ ODJB: *Original Dixieland Jazz Band*.

³⁹ *The 1930s became known as ‘the swing era’, and jazz, renamed swing, enjoyed another few years of popularity. Like the ragtime craze at the turn of the century or the ODJB’s notoriety in 1917, this popularity was largely accidental, the achievements of the famous being preceded by many years of work by musicians. who often remained in obscurity. An indication of the arbitrary nature of success in this sphere is that towards the end of the decade BOOGIE-WOOGIE enjoyed a vogue.*

Segundo Chase:

Esse tipo de música apoiava-se fortemente no *riff*, frase reiterada que vai criando tensão; no solo sensacional, caracterizado pela execução espetacular; na tonalidade estridente dos instrumentos de sopro; e no ritmo pujante, impetuoso, mais insistente que complexo (1957, p. 442).

Tucker concorda com a utilização do *riff*, e também com a valorização do ritmo.

Ele afirma:

Basearam-se nas figuras antifonais de canto e resposta alcançando velhas formas musicais dos negros americanos como o work song e o spiritual. Elaboraram curtas frases (*riffs*) que poderiam acompanhar solos ou servir a uma primeira função melódica. (...) Tornaram mais leves as texturas cortando as partes dobradas e racionalizando as harmonias. Tais aspectos deram aos grandes grupos de jazz velocidade e graça e criaram um ritmo para cima, propulsivo e contagiante (TUCKER, 2003)⁴⁰.

O *Swing* dependia também de “uma produtiva interação entre o *riff* do grupo e o improvisado solo” (HARRISON, 1980, p. 570)⁴¹. Essa interação acontece no *Estudo VI*. Após um início com liberdade rítmica, como se fosse tocado por um piano solo, o *Estudo VI* entra definitivamente no *ritmato* inicial. Notamos claramente no Exemplo 36 uma estrutura que se assemelha ao *riff* de um naipe e um pequeno “improvisado” feito por instrumento solista. Esse modelo se repete no compasso seguinte e ocorre um trecho maior para o solista. Se tocado por uma *Big Band*, os ataques do naipe seriam, provavelmente, curtos e precisos, o solista começaria em dinâmica *piano*, crescendo nas quatro semicolcheias para entregar novamente ao naipe. O modelo se repete mas, no compasso 7, o solista teria uma maior liberdade agógica para frasear e utilizar diversas articulações na escala de sol lócrio. Essa analogia reproduzida nesse exemplo é um recurso interpretativo.

⁴⁰ Based on an antiphonal call-and-response figure reaching back to older black American musical forms like the work song and spiritual. They devised short repeated phrases (*riffs*) that could accompany solos or serve a primary melodic function (...). They lightened textures by cutting down on doubled parts and streamlining harmonies. Such features gave large-ensemble jazz speed and grace and made the rhythm buoyant, propulsive and infectious.

⁴¹ A productive interplay between the ensemble RIFF and improvised solo.

Exemplo 36: *Estudo VI*

Essa idéia de naipes e instrumento solista estrutura todo o *Estudo VI*, como mostram os exemplos 36 e 37. Os dois primeiros compassos do Exemplo 37 utilizam o mesmo “riff”, e os dois seguintes mostram o jogo entre o solo e o acompanhamento. Nestes, a melodia deve ser destacada no plano dinâmico e o acompanhamento, todo em cordas soltas, soará como uma longínqua massa sonora. Uma opção que agiliza a execução dos arpejos dos compassos 9 e 10 é a seqüência p, i, m, a, m, sendo o último apoiado para realizar a ênfase pedida. O salto de sétima sol-fá no arpejo do compasso 10 dificulta a execução do dedilhado com a seqüência p, p, i, m, a.

Exemplo 37: *Estudo VI*

Uma seção rítmica do tipo naipe finaliza esse trecho com a elevação do plano dinâmico ao ponto máximo, como mostra o Exemplo 38. Em todos os *Dez Estudos*, o *fortíssimo* só é escrito neste ponto e na seção intermediária do *Estudo VII*, mas entendemos que ele ocorra instintivamente em outras oportunidades. O *rallentando* escrito no início do compasso 19 só começa a acontecer efetivamente no segundo tempo do compasso 20, para

manter por mais tempo o pulso. O *rallentando* permite que o último acorde em colcheia seja arpejado lentamente pelo polegar, pois a precisão rítmica esvaiu-se, para dar a força necessária na obtenção da dinâmica indicada. Uma *fermata* nesse acorde ajuda a separá-lo do reinício da peça.

Exemplo 38: *Estudo VI*

19 *cresc e rall.* *ff* *D.C.al* \oplus

No final, a escala de sol frígio toma forma de fá menor harmônica. A música é finalizada em um acorde maior com sétima menor e sobreposições de terças, característico do *Blues*. O último acorde tende a soar seco, já que foi precedido pelos *pizzicatos*, e sua duração tende a soar menor que a colcheia escrita, como em um naipe de trompetes *staccatos*. Vejamos o Exemplo 39.

Exemplo 39: *Estudo VI*

a tempo *cresc.* *f* *muff* -----

O *Estudo IX* é a ampliação da idéia de instrumento solista tocando melodias *cantabiles* seguido de um naipe com maior precisão rítmica. No *Estudo VI* curtas frases alternavam-se entre solos e blocos. No *Estudo IX* há alternância entre seções *cantabiles* e rítmicas. O estilo *intraopus* deste *Estudo* traz as seguintes características: as seções *cantabiles* são em dinâmicas suaves, andamentos lentos com grande liberdade agógica e com poucos compassos de duração; enquanto que as seções rítmicas são em movimentos rápidos, dinâmicas elevadas e com um número maior de compassos. O Exemplo 40 é a introdução do *Estudo IX*. A peça se inicia com um acorde de sexta e nona em *piano*. Esse

acorde sugere um lento arpejo, pois é apenas a indicação da tonalidade. Os dois tempos restantes desse compasso são anacruse para o sol da melodia, com ênfase na figura colcheia pontuada - semicolcheia, que será trabalhada como um importante motivo melódico. Novamente notamos a utilização das tercinas com um *rallentando* implícito, como ocorreu nos *Estudos III e V*, pois só estão presentes na introdução⁴². O arpejo no acorde que finaliza a frase corrobora essa idéia. O modelo é repetido com a melodia um tom abaixo. A cadência é construída sobre as notas da escala octatônica, escala muito comum no *Jazz* em acordes de dominante. As sextas paralelas do sexto compasso são uma seqüência de dominantes que se resolvem no intervalo de sexta dó#/lá no sétimo compasso. Sugerimos um *crescendo* implícito nessa passagem até a resolução, seguido de um *diminuindo* e *rallentando* para finalizar a seção.

Exemplo 40: *Estudo IX*

A seção seguinte é um *allegretto* em dinâmica *mezzo-forte* e com melodias em *staccato*, ideais para o intérprete aproveitar como relaxamento muscular. Tal discussão será demonstrada pelo Exemplo 59 em capítulo posterior e nos absteremos de exemplificação neste momento. Vale ressaltar que a referida passagem satisfaz as características descritas para seções rítmicas. O patamar do plano dinâmico é elevado em todo o trecho, só diminui na cadência.

⁴² Como visto anteriormente, esse é um aspecto da linguagem particular de Gnattali.

Novamente uma seção lenta que vem com todas aquelas características já citadas, Exemplo 41. A ligadura do compasso inicial define o *crescendo* e separa o motivo melódico lá/sol que está circulado, uma variação do motivo citado anteriormente. Os dois compassos seguintes trabalham esse mesmo intervalo, dó/sib. A progressão harmônica é mascarada pelo uso de notas enarmônicas, como é o caso do láb do compasso 26 em um acorde de E7. Há uma seqüência harmônica cromática ascendente até atingir a sexta napolitana, e podemos afirmar com isso a presença de um aumento de atividade nos planos agógico e dinâmico. O *cedendo e diminuindo* a partir da sexta napolitana ratifica o que foi dito. Essas afirmações mostram um período 2+2+4.

Exemplo 41: Estudo IX

O *allegro ritmato* que vem a seguir trabalha ritmicamente o intervalo melódico apresentado no Exemplo 42. Toda a linha converge para esse intervalo de segunda maior e torna-se necessário haver algum destaque nele. Fazê-lo *staccato* é uma sugestão. Esse intervalo é repetido e depois expandido para um de sétima maior. Gnattali trabalha novamente esse trecho com uma variação dinâmica, em *pianíssimo*. Tal procedimento foi adotado também no *Estudo I*. No compasso 38 notamos a enarmonia láb/sol# usada para mascarar o acorde de dominante de lá.

Exemplo 42: *Estudo IX*

33 Allegro Ritmato

36

A seção lenta seguinte, Exemplo 43, é uma variação em tonalidade menor do motivo triádico que inicia o *Estudo XI*. Novamente podemos sentir o efeito anacrústico do motivo, agora com resolução retardada pelo mib. Por ser uma nota dissonante e longa, esse mib oferece a possibilidade de um *vibrato* para seu prolongamento. A resolução no mi natural deve acontecer sem contrastes de timbres, podendo ser realizada, preferencialmente, na mesma corda, ou seja, na segunda. A escala ascendente de tons inteiros que se inicia com o sib do compasso 49 tem como meta o acorde de lá maior no primeiro tempo do compasso 51. O aumento dos valores rítmicos no último tempo para colcheias e sua direção ao agudo nos dá a opção de um *crescendo* em toda sua extensão e um *ritardando* nas colcheias, finalizando com um arpejo forte no acorde. O motivo inicial usado para finalizar a frase a partir do acorde é um exemplo da estratégia de deslocamento através da migração. Uma conseqüente diminuição rítmica e dinâmica fecha a seção.

Exemplo 43: *Estudo IX*

47 Lento

51

motivo inicial

dim.

p

O final do *Estudo IX*, como era comum com as dançantes músicas da era do *Swing*, é concebido como um *tutti* de *Big Band*. Dinâmica forte, andamento movido e ritmos sincopados provocam essa sensação de final orquestral. Os acordes tendem a soar secos e precisos, mesmo o indicado com o arpejo. Toda a passagem é ritmicamente precisa, e isso sugere que trechos rápidos na região grave sejam executados alternando-se polegar e indicador, como é o caso do baixo do compasso 54. O motivo inicial é variado e trabalhado em seguida numa progressão em terças ascendentes A-C-Eb, uma estratégia de deslocamento através da transposição. Como demonstrado nos exemplos 3 e 4, essas progressões tem, como preferência do compositor, um *crescendo* como opção dinâmica desejada. O último sistema do *Estudo IX*, a partir do compasso 70, é concebido como um apoteótico final, como é o caso do *Estudo I*, com dinâmica em *fortíssimo*. Um curto *glissando* pode prolongar um pouco a duração do penúltimo acorde para a seca finalização do último. Vejamos o Exemplo 44.

Exemplo 44: *Estudo IX*

movido (mm=112)

54

58

64

70

f

p

f

C

E_b

motivo inicial

Como demonstrado na revisão bibliográfica, o *Jazz* permeou grande parte da obra de Gnattali e, naturalmente, suas características estão presentes em outros *Estudos* não citados neste capítulo. Também é verdadeiro afirmar que outras características estão presentes nos *Estudos VI* e *IX*. A delimitação da influência que o *Jazz* exerceu sobre Gnattali em apenas um período facilitou a abordagem ao oferecer um universo mais ou menos definido de características que poderiam ser usadas para a elaboração de uma proposta interpretativa, visto que o *Jazz* apresentou em sua história diferentes formas de concepções estilísticas, sendo que às vezes até conflitantes.

5. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS EMPREGADAS NOS ESTUDOS

Suprimimos em nosso trabalho discussões acerca da pedagogia do instrumento, assunto esse que parece soar inerente à obras que foram intituladas *Estudos*. De fato, há algum tempo os estudos deixaram de se restringir ao aspecto pedagógico e passaram a figurar entre as obras do repertório de concerto, vide por exemplo Chopin na literatura pianística ou o próprio Villa-Lobos com seus *Douze Études*. Concordamos com Jodacil Damaceno quando este afirma: “eu não os vejo propriamente como estudos, e sim como uma canalização da performance do instrumentista brasileiro para sua música, cuja temática está dentro de uma linha de brasilidade que sempre lhe foi peculiar” (DAMACENO, 2005).

5.1 Mão direita

Pretendemos indicar soluções técnicas pertinentes aos *Estudos* levando em consideração todo o conjunto do braço direito⁴³. Proporemos dois tipos de movimentação

⁴³ Aqui tratamos de violonistas destros, no caso de canhotos que invertem as cordas do instrumento, basta também inverter a nomenclatura das mãos.

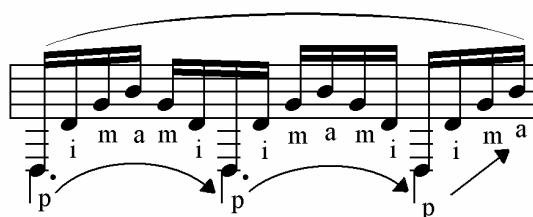
do conjunto para os dedilhados sugeridos, cíclica e em bloco, visando uma performance fluida.

Os *Estudos I e VII* são os únicos que possuem a sistematização de um dedilhado de mão direita. Fernández (2001, p. 40) afirma que “problemas com a digitação da mão direita são, devido à natureza da ação dessa mão, normalmente menos complexos, mas podem também gerar problemas se não forem considerados cuidadosamente”⁴⁴.

Propomos para o dedilhado da mão direita no *Estudo I* uma movimentação cíclica do braço. Por tratar-se de um andamento rápido, na verdade *presto possibile*, o movimento apenas das falanges dos dedos não é suficiente, ou nunca será tão rápido quanto seria com a ajuda do braço, para atingir o limite do executante.

Sugerimos no Exemplo 45⁴⁵ como o braço deve ajudar os dedos na execução do *Estudo*. No dedilhado do polegar ao anelar, o braço se move simultaneamente de forma descendente. Do anelar ao indicador, o braço executa um movimento ascendente e o modelo cíclico recomeça com o toque do polegar, seguindo a indicação da seta que representa esse movimento.

Exemplo 45: *Estudo I*



⁴⁴ *Problems with right-hand fingering are, due to the nature of the action of this hand, normally less complex, but can also give rise to problems if not carefully considered.*

⁴⁵ Esse exemplo é demonstrado em cordas soltas para facilitar o treinamento exclusivo do dedilhado de mão direita.

Essa regularidade não é perturbada com a inclusão da linha melódica, Exemplo 46⁴⁶. Ainda percebemos que a ligadura, a forma do acompanhamento e a linha melódica são claras referências ao estilo romântico de escrita para piano. Por essa característica o trecho tende a soar *legato* até a mudança de harmonia e a melodia apresenta-se *cantabile*. É uma forma de simulação através da imitação do efeito do pedal do piano.

Exemplo 46: dedilhado do *Estudo I*

The musical notation for Exemplo 46 shows a piano accompaniment with a melodic line. The notation includes fingerings (m, a, i) and dynamics (p). The melodic line is written in a treble clef and the accompaniment in a bass clef. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of a series of quarter notes. The dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Os quatro compassos finais do *Estudo II*, antes de pular o “S”, também apresentam dedilhado semelhante, mas agora em compasso 3/4. Trata-se de uma característica técnica da linguagem particular de Gnattali. O princípio da movimentação do braço direito permanece aqui, obviamente sem o movimento descendente que aconteceria no quarto tempo.

Exemplo 47: *Estudo II*

The musical notation for Exemplo 47 shows a piano accompaniment with a melodic line. The notation includes fingerings (i, m, a, m, i), dynamics (p, pp), and performance instructions (dim. e rall., ced. e dim., D.S. al Fine). The melodic line is written in a treble clef and the accompaniment in a bass clef. The melody consists of a series of eighth notes, and the accompaniment consists of a series of quarter notes. The dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The performance instructions include *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando), *ced. e dim.* (crescendo e diminuendo), and *D.S. al Fine* (Da Seguinte al Fine).

Os exemplos 45, 46 e 47 mostram claramente a preocupação em não repetir o mesmo dedo nos dedilhados cíclicos por duas semicolcheias seguidas: isso suaviza o movimento. O mesmo procedimento torna-se impossível a partir do compasso 26, onde a

⁴⁶ Exemplo também trabalhado em cordas soltas.

melodia passa a soar em quartas, porém a movimentação do braço permanece. Acontece uma repetição do dedo anelar na última semicólcheia de um compasso e na melodia do compasso seguinte (indicada pela seta dupla entre os dois compassos do Exemplo 48).

Exemplo 48: *Estudo I*

O *Estudo I* traz mais dois tipos de dedilhados. Enquanto os dois primeiros apresentam uma melodia acompanhada, os dois últimos são, basicamente, uma seqüência de acordes. O motivo rítmico $\downarrow \downarrow \downarrow$ no bordão ré, que permeia todo o *Estudo*, tem semelhanças com o ritmo básico do *funk* e, nesse dedilhado, aparece enfatizado por um acorde de seis notas em uma seqüência harmônica modal. A execução dessa passagem exige uma mudança na técnica utilizada até então. O motivo tocado pelo polegar, como havia sido feito anteriormente, deslocaria a mão e dificultaria um retorno rápido para a continuação do dedilhado. A opção passa a ser a utilização de um dedo que permita que a mão permaneça fixa para a execução da passagem. O dedo médio atacando descendentemente é o maior e mais forte na impossibilidade de se usar o polegar e diminui a perda de força do motivo rítmico. O polegar, indicador e anelar completam o dedilhado, como mostra o Exemplo 49.

Exemplo 49: *Estudo I*

O último dedilhado do *Estudo I*, mostrado no Exemplo 50, traz outra variação do motivo rítmico que dá unidade à peça. O mesmo deixa de acontecer em ondas e passa a ter duas seqüências de seis notas em semicolcheias ascendentes e uma sextina descendente. Esta desloca o bordão que vinha acontecendo no início do quarto tempo para o final, mas a sensação do motivo rítmico permanece inalterada. As digitações, tanto de mão esquerda quanto de mão direita, são repetitivas e a sextina pode ser tocada com apenas um dedo, com a movimentação do braço. Um recurso interpretativo importante para a execução do final do *Estudo I* é a variedade timbrística e dinâmica que pode ser obtida na volta do *ritornello* para que a repetição não perca o interesse. Após o retorno, recomeçar em *piano* seguido de um *sempre crescendo* é uma sugestão para que o *Estudo* termine com a força necessária para prolongar a *fermata* da casa dois.

Exemplo 50: *Estudo I*

O *Estudo VII* traz um movimento em bloco onde o dedilhado da mão direita é realizado em uma seqüência de cordas e em seguida o conjunto mão-antebraço é deslocado verticalmente pelo cotovelo para dedilhar em uma outra seqüência. O arpejo da mão direita foi escolhido de modo a respeitar as indicações de acentos escritas pelo compositor através das ligaduras. Meyer e Cooper (1960, p. 20) afirmam que “um acento não muda a função de um ritmo em um pulso contínuo – um contratempo continua contratempo mesmo se acentuado com um *sforzando* (...). Mais especificamente, um acento tende a indicar o

início de um grupo”⁴⁷. Para esses autores a ligadura de frase pode representar o início de um grupo rítmico.

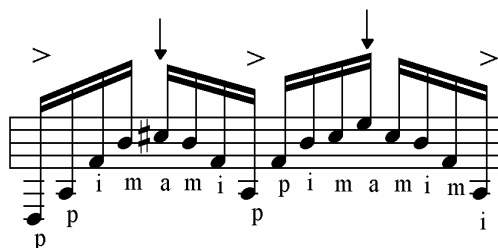
Os grupos apresentados foram definidos pelas ligaduras, como mostra o Exemplo 51. Há dois trocaicos e um iâmbico sobreposto que representam os acentos que integram o estilo *intraopus* do *Estudo VII*. Os acentos fortes acontecem no ré e no segundo e terceiro lá, notas essas que devem ser tocadas com o polegar. A rápida mudança do último lá para o bordão ré, que sempre inicia o compasso nesse trecho do estudo, torna inapropriada a execução desse lá com o polegar. A opção pelo indicador nessa nota, além de facilitar, confere à passagem uma articulação bem definida, diferenciando a última semicolcheia de um compasso com a primeira do compasso seguinte.

Exemplo 51: *Estudo VII*



Acentos naturais acontecem no dó# e no mi, pois são as notas mais agudas de cada trecho do arpejo (indicados com a seta vertical). O fá do primeiro tempo e o si do terceiro são notas intermediárias do dedilhado e iniciam a parte fraca do grupo definido pela ligadura, por isso não se destacarão, Exemplo 52. Uma ênfase no segundo lá proporciona um “*swingado*” característico do Samba.

⁴⁷ (...) a stress does not change the function of a beat within the pulse continuum – an unaccented beat remains unaccented even if stressed with a *sforzando* (...). More specifically, a stress tends to indicate the beginning of a group.

Exemplo 52: Estudo VII

Para a execução desse dedilhado é importante observar como o braço pode ajudar a mão a ganhar leveza e velocidade. Chamaremos, para esse dedilhado, de primeira posição quando o anelar da mão direita estiver indicado para tocar a segunda corda, e segunda posição quando essa indicação for para a primeira corda. A primeira posição do sistema mão-antebraço terá os dedos indicador, médio e anelar na quarta, terceira e segunda corda respectivamente e, com a descida do polegar da quinta para a quarta corda, todo o bloco desce uma corda (segunda posição). Um cruzamento do dedo médio com o indicador ao final de cada compasso se faz necessário para retornarmos à primeira posição no compasso seguinte sem sobrecarregarmos o polegar, como indicado no Exemplo 53.

Exemplo 53: Estudo VII

Comodo ♩ = 110

Como tratam de movimentos interdependentes, algumas considerações acerca da mão esquerda serão feitas nos próximos três exemplos para a elaboração dos dedilhados de mão direita.

O *Estudo VII* é composto em forma ternária ABA'. O dedilhado proposto acima acontece nas partes A e A'. Tanto em A quanto em A' o modelo pode ser repetido como padrão, com exceção de dois acordes de A'. Esses acordes tornam inviável a execução de

todo o dedilhado com a utilização de apenas um padrão, porém a digitação escolhida deve ser coerente com a acentuação definida pelas ligaduras e proporcionar a mesma sensação rítmica. No primeiro desses acordes, a utilização das cordas sol e mi soltas e do dedo mínimo da mão esquerda como guia na segunda corda dão fluência à passagem, minimizando a interrupção do acento no baixo ocasionada pelo salto. A opção pela utilização do dedo médio da mão direita no sib agudo é dada caso se prefira manter um dedo em cada uma das cordas primas, mas é bom salientar que a seqüência indicador-anelar é mais ágil que a seqüência médio-anelar. O Exemplo 54 traça um paralelo entre a proposta de digitação de Laurindo de Almeida (expressa em A) e a nossa sugestão para o mesmo compasso (demonstrada em B).

Exemplo 54: *Estudo VII*

A

MC IX-----

B

O compasso seguinte exige um terceiro dedilhado e apresenta um complexo problema de digitação, pois não possui cordas soltas para a realização do salto de mão esquerda. O Exemplo 55 apresenta a proposta de Almeida para a passagem. Percebemos que essa digitação não proporciona a acentuação no segundo si definida pelas ligaduras que sugerimos anteriormente.

Exemplo 55: *Estudo VII*

MC VII-----

Uma opção para sustentar a força do acento, apesar de tecnicamente difícil, é mudar a posição do salto de mão esquerda. Ao invés de acontecer do si para o fá, o salto aconteceria do fá para o si, como sugerimos no Exemplo 56. O último toque do polegar pode ter o sentido invertido para garantir agilidade à passagem final, como indicado pela seta.

Exemplo 56: *Estudo VII*

5.2 Mão esquerda

Várias características fisiológicas influenciam as escolhas que o violonista faz para sua mão esquerda. Pensamos que essas escolhas devem servir, prioritariamente, à música. Sugeriremos alguns aspectos técnicos que vão ao encontro das propostas estilísticas dos *Estudos*.

Um importante aspecto técnico abordado à respeito da mão esquerda é o aproveitamento de momentos que a música oferece para o relaxamento muscular. Músicas longas e trechos em pestana, por exemplo, podem causar fadiga. Ulloa (2004, p. 54), ao tratar das pausas musicais e articulações, afirma que “a conscientização e aproveitamento desses momentos podem ser uma ferramenta importante, não só para realizar relaxamentos musculares mais constantemente durante a execução, mas principalmente para realizar gestos corporais que contribuam com um discurso musical mais convincente”.

Trechos onde esses momentos musicais podem ser aproveitados para o relaxamento da mão esquerda aparecem diversas vezes nos *Dez Estudos*. O Exemplo 57 nos mostra a mesma passagem do *Estudo VI*. Associamos anteriormente essa passagem à

idéia de naipes de *Big Bands* e sugerimos a execução dos acordes com ataques curtos e secos. Em A são apresentados os compassos tal qual as edições publicadas. Indicação de *secco*, rítmica e tessitura sugerem que esses compassos podem ser tocados como mostrado em B. As pausas de semicolcheias que aparecem são articulações que podem ser aproveitadas para um pequeno relaxamento da mão esquerda e fazem parte da linguagem do estilo ao qual a passagem foi associada⁴⁸. O *Estudo VI* está repleto desses momentos, esse motivo rítmico é uma das características do estilo *intraopus* dessa peça.

Exemplo 57: *Estudo VI*

The image shows two musical staves, A and B, for Exemplo 57: *Estudo VI*. Both staves are in 2/4 time and start at measure 5. Staff A is marked 'a tempo' and 'mf secco', showing a sequence of chords and a melodic line. Staff B is marked 'a tempo' and 'mf', showing the same sequence but with a more relaxed feel, indicated by the 'mf' dynamic and the absence of 'secco'.

No compasso 12 do *Estudo II* percebemos uma passagem que pode ser associada ao “swing” da Bossa-Nova. O relaxamento da mão esquerda é característica marcante do “sotaque” dos violonistas que tocam Bossa e, apesar de haver uma nota sustentada, nesse caso pelo dedo 4, a articulação pode ser usada nessa passagem para o relaxamento do restante da mão e, como consequência, facilitar o *vibrato* que sugerimos na nota longa. Vejamos o Exemplo 58.

Exemplo 58: *Estudo II*

The image shows two musical staves, A and B, for Exemplo 58: *Estudo II*. Both staves are in 4/4 time and start at measure 12. Staff A is marked '4/4' and shows a sequence of chords. Staff B is marked '4/4 vibrato' and shows the same sequence but with a more relaxed feel, indicated by the 'vibrato' marking.

⁴⁸ Os violonistas utilizam comumente o relaxamento da mão esquerda em outras células rítmicas e a referida passagem poderia perfeitamente ser associada a outros estilos musicais.

Esses momentos de relaxamento também podem ocorrer em passagens melódicas. Os compassos 8 e 9 do *Estudo IX* propiciam um desses momentos. O Exemplo 59 apresenta em A como o trecho foi publicado e em B as pausas que indicam as articulações musicais. Os *staccatos* sugerem naturalmente as pausas e cabe ao violonista aproveitar a ocasião para um gestual que contribua com o discurso musical. Passagens semelhantes acontecem em outros trechos do *Estudo IX* e em diversas partes dos demais. Pensamos serem suficientes, à guisa de exemplos, os já demonstrados sobre esse assunto. Pudemos perceber que as articulações musicais realizadas com o relaxamento da mão esquerda são importantes aspectos técnicos da linguagem particular de Gnattali.

Exemplo 59: *Estudo IX*

The image displays two musical staves, labeled A and B, representing measures 8 and 9 of 'Estudo IX'. Both staves are in treble clef. Staff A shows the original notation with slurs and accents. Staff B shows the same notation with vertical lines indicating musical articulations (staccato) at the end of each note.

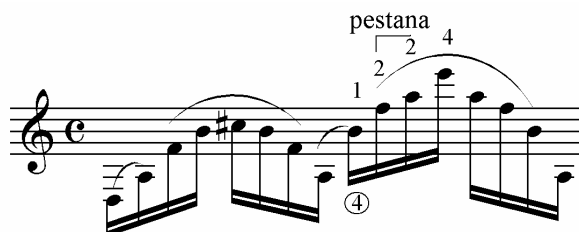
O Exemplo 60 mostra outra característica técnica da mão esquerda. Trata-se de uma passagem do *Estudo VII*. Para que possamos manter os acentos demonstrados pelo Exemplo 51, a digitação deve conter a pestana oblíqua, que consiste em apertar com o mesmo dedo notas em casas vizinhas. A seta indica que o fá# deve ser tocado com a base do dedo 1 sem que este deixe de pressionar o dó. Assim a nota acentuada é sustentada.

Exemplo 60: *Estudo VII*

The image shows a musical staff with a sequence of notes. The notation includes fingerings (1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1) and an arrow labeled 'pestana oblíqua' pointing to the F# note, indicating a diagonal fingering technique.

O *Estudo VII* propicia a realização da meia pestana com um dedo diferente do indicador, Exemplo 61. Nesta passagem o dedo médio pode ser utilizado simultaneamente nas segunda e terceira cordas.

Exemplo 61: *Estudo VII*



O Exemplo 62 é uma passagem com características pianísticas. Mostraremos que tais características carregam a intrínseca relação, na linguagem particular de Gnattali, com a execução em *campanella*⁴⁹. Temos a seguir os quatro compassos iniciais do *Estudo VI*. A execução das terças consecutivas simulam o efeito do pedal do piano pois fazem parte da mesma harmonia. Trata-se da estratégia de simulação através da imitação. A digitação da mão esquerda em *campanella* faz com que as notas soem o máximo permitido pelo instrumento. Apesar de também ser possível a execução com tal recurso nas duas primeiras notas do terceiro compasso, a ligadura na sexta corda serve como repetição do modelo proposto no primeiro membro de frase. Vejamos o dedilhado que sugerimos para esse trecho.

Exemplo 62: *Estudo VI*

⁴⁹ Trata-se de um efeito onde notas melódicas consecutivas são realizadas em diferentes cordas proporcionando pequenas sobreposições das durações sonoras.

Outra passagem com características pianísticas aparece na seção intermediária do *Estudo IV*. A idéia da *campanella* é pertinente para dar destaque à melodia no grave. As notas acentuadas fazem parte do motivo melódico que percorre toda a peça, as outras são preenchimento harmônico. Qualquer articulação nas notas da harmonia tende a destacá-las e enfraquecer a melodia, por isso escolhemos realizar uma nota em cada corda e o toque dos acentos com o polegar. Os compassos 23 e 24 seguem os mesmos procedimentos dos dois anteriores. Nossa sugestão para essa passagem é apresentada no Exemplo 63.

Exemplo 63: *Estudo IV*

21 *mf* *accel.* *rall.* *sempre rubato*

23

24

A proposta de Almeida para a mesma passagem, Exemplo 64, cria articulações que misturam a linha melódica ao preenchimento harmônico. Os ligados na harmonia descaracterizam a semelhança pianística que o trecho apresenta.

Exemplo 64: *Estudo IV*

21 *mf* *accel.* *rall.* *sempre rubato*

23

24

Não pretendíamos exaurir as infinitas possibilidades relacionadas às técnicas violonísticas empregadas nos *Dez Estudos*. Procedemos as escolhas de forma subserviente às propostas interpretativas apresentadas.

6. CONCLUSÃO

Apesar de escritos no final da década de 60, quando ainda efervescia o espírito vanguardista e experimentalista entre os compositores brasileiros, os *Dez Estudos para Violão* não exploram novidades técnicas e sonoras para o instrumento. A *tambora* do *Estudo V*, pouquíssimas passagens em *pizzicato* bem como alguns harmônicos naturais esgotam o que nomearíamos sonoridades não ordinárias, corroborando a descomprometida postura de Gnattali com a vanguarda. Concluimos que tal postura é explicada pela preferência na adoção de estratégias composicionais que buscam inspiração em estilos consagrados. Imitação e combinação são exemplos de estratégias bastante empregadas na concepção estilística dessa obra onde os diferentes estilos que serviram como fonte ao compositor foram utilizados por meio de uma apropriação pessoal.

A construção de sua linguagem particular, pelo menos no que se refere aos *Dez Estudos*, ratifica, além do seu descomprometimento com a vanguarda, as críticas sobre a permeabilidade ao *Jazz* a qual sua obra estava suscetível. Mesmo *Estudos* com características tipicamente regionalistas, como no caso dos *Estudos III, V e X*, continham aspectos desse estilo norte-americano, como encadeamentos harmônicos, construção de acordes com terças justapostas ou mesmo *blue notes*. Características do final do romantismo também estão difundidas pelos *Estudos*. O entendimento da obra de compositores relacionados a esses períodos, como George Gershwin (1898-1937), Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886) e Brahms (1833-1897), oferece diretrizes para a compreensão dos *Dez Estudos*.

Alguns maneirismos composicionais são identificados. Percebemos o emprego da síncope característica brasileira em *Estudos* ligados a estilos populares, e a utilização da tercina para indicar a finalização de uma frase ou período, sendo a tercina quase sempre

acompanhada de uma figura agógica implícita, geralmente um *rallentando*. Considerações sobre essas observações configuram uma aproximação à prática interpretativa da música brasileira.

Há indicações dinâmicas implícitas em todos os *Estudos* e uma carência total de observações quanto à exploração de timbres do violão, como, por exemplo, *sul tasto* e *sul ponticello*. Essa omissão de indicações parece ser um traço estilístico do compositor e oferece, conseqüentemente, grande liberdade para as decisões interpretativas.

Aspectos técnicos comuns à linguagem de outros instrumentos são importantes recursos composicionais empregados por Gnattali. Assim acontece com o *Estudo V*, que imita a viola caipira, com a simulação de efeitos pianísticos presente nos *Estudos I, IV e VI*, e com a utilização da *bariolage* no *Estudo X*.

Entendemos que a ordem na qual os *Estudos* são tocados não precisa obedecer rigorosamente à ordem numérica definida por Gnattali. Marcus Llerena (1994) os gravou com a seguinte seqüência: I; IV; III; II; V; VI; VIII; VII; X; e IX. Pensamos que a alternância de afinação entre os *Estudos* ímpares e pares⁵⁰ impossibilita uma performance pública na íntegra dessa coletânea de forma fluente. A ordem poderia ser reorganizada levando-se em conta esse aspecto ou então redefinida com base nas características estilísticas apontadas pelos *Estudos*. O importante é diminuir a freqüência de paradas para afinação do instrumento em um recital.

A afinação da sexta corda em ré, um tom abaixo do usual, carrega também a intrínseca característica de utilização de nota pedal no bordão, tal como nos são apresentados os *Estudos I, III, V e VII*, e trata-se de outro aspecto da linguagem particular do compositor. Essa utilização varia em importância motívica e pode fazer parte da

⁵⁰ Todos os *Estudos* pares têm a sexta corda afinada em mi. Dos *Estudos* ímpares, o único que não possui a sexta corda afinada em ré é o *Estudo IX*. O *Estudo V* muda também a afinação na primeira e quinta cordas.

estrutura rítmica de todo o *Estudo*, como no caso do primeiro, ou servir de acompanhamento de um trecho melódico, como no caso do *Estudo III*.

Como foi observado na revisão bibliográfica, nosso objeto de pesquisa pertence à segunda das duas grandes fases da obra de Gnattali. Tal fase é caracterizada pela escrita simples e menos virtuosística, informação essa que corresponde ao conteúdo musical dos *Estudos*. Também podemos afirmar que as características estilísticas atribuídas ao compositor são perfeitamente aplicáveis aos seus *Dez Estudos*.

Sabemos que nosso trabalho não esgotou as possibilidades oferecidas pela obra. Sua riqueza musical proporciona ao intérprete diferentes tipos de abordagens e muitas pesquisas e gravações interessantes são possíveis. Esperamos que as associações estilísticas realizadas nesse esboço interpretativo proporcionem subsídios para futuras performances musicais dos *Dez Estudos para Violão* de Radamés Gnattali.

7. ANEXOS

7.1 Correspondências eletrônicas recebidas

Preferimos não fazer nenhuma alteração na formatação das correspondências eletrônicas recebidas.

7.1.1 Turíbio Santos

Prezado Ricieri, Radamés dedicou-me o Estudo I de surpresa. Fiquei muito honrado mas não o toquei.

Alguns anos depois ele telefonou-me perguntando porque não executava os 10 estudos e fui extremamente direto: eu achava que embora muito bem escritos para o instrumento e retratando afetosamente os homenageados eles não tinham o principal ingrediente: Radamés. Porque ele não compunha algo impregnado de sua escrita, um choro, um samba ou até uma bossa-nova ?

O meu amigo Radamés telefonou-me duas semanas depois: estava feita a Brasileira nº 13, dedicada a mim. Gravei-a para Erato Disques, estreei em Londres, Paris e no Rio.

Radamés ficou extremamente feliz. Pediu-me outra idéia. Atendi: Nordeste.

Foi feita a Pequena Suite, com as mesmas estréias. E o repertório do nosso violão ficou bem mais rico.

Um abraço, Turíbio Santos

PS.: Você está autorizado a divulgar este texto.

7.1.2 Sérgio Abreu

Prezado Ricieri,

Conheci pessoalmente o Radamés Gnattali, e com êle tive primeiro a oportunidade de trabalhar sua Sonatina para 2 violões e violoncelo, que toquei com meu irmão e o excelente violoncelista Iberê Gomes Grosso em primeira audição na Sala Cecília Meireles em 1967. Vários anos mais tarde (final da década de 70) também trabalhei com êle sua belíssima Sonatina para flauta e violão, em duo com o Norton Morozowicz.

No entanto as dedicatórias dos Estudos para violão foram pensadas por êle apenas como homenagens aos violonistas agraciados - ou pelo menos assim foi no nosso caso. Na época nem eu nem meu irmão tínhamos tido qualquer contato pessoal com o maestro e ficamos até muito surpresos, pois éramos adolescentes, quase crianças ainda. Portanto não houve qualquer tipo de influência, e certamente nenhuma colaboração de nossa parte.

Devo confessar que nunca tive a oportunidade de examinar esses Estudos com profundidade, mas me lembro de ter ouvido o primeiro deles em várias ocasiões, magistralmente tocado pelo Raphael Rabelo, uma delas numa reunião memorável em minha oficina. O longo convívio do Raphael com o Radamés resultou numa parceria perfeita e sempre me pareceram ideais as interpretações do Raphael das obras para violão do Radamés. Me lembro bem, além do 1º Estudo, da maneira como êle tocava a Brasileira e a Suite Retratos.

De qualquer maneira, o fato é que não me sinto capacitado a fazer qualquer comentário agora sobre esses Estudos, pois realmente só me lembro bem do primeiro, e ainda assim através da interpretação do Raphael. Creio que devo ter olhado essas partituras pela última vez há cerca de 40 anos!

Também acho difícil estabelecer paralelos entre os Estudos de Villa-Lobos, do Gnattali e do Mignone, já que essas 3 coleções de Estudos não têm quase nada em comum. Inegavelmente Villa-Lobos era quem tinha maior familiaridade e conhecimento do violão, que tocava de maneira bastante respeitável, mas o Gnattali também tinha bastante conhecimento do instrumento. Dos três compositores o Mignone era quem menos familiaridade tinha com o violão e em muitas ocasiões me falou que se sentia bastante desconfortável sempre que pensava em escrever para violão.

Conheci o Mignone desde criança - êle morava a meio quarteirão de distância da casa de meus avós e com 6 anos de idade eu havia começado a tocar piano e meu avô me levou a tocar para êle, tendo êle me recomendado estudar com uma assistente de sua esposa. Tanto êle como sua primeira esposa eram também grandes amigos de minha professora Monina Távora e, portanto, tive a oportunidade de o encontrar em inúmeras ocasiões, tendo êle assistido a vários recitais que dei com meu irmão. Eu tive o privilégio de o ouvir tocar os 12 Estudos ao piano logo que ficaram prontos. Até hoje lamento não ter tido a presença de espírito de levar um gravador para registrar a interpretação dele desses Estudos para a posteridade. Na longa conversa que tivemos na ocasião não me pareceu que êle sequer tenha se preocupado em examinar os Estudos de Villa-Lobos para violão. Êle era um excelente pianista e a influência mais óbvia foi a dos os Estudos de Chopin, ainda assim apenas como uma referência distante, havendo em seus Estudos uma mescla de ritmos e melodias de cunho claramente brasileiro com o romantismo europeu do séc. XIX, e também inserções de harmonias mais modernas porém sem abandonar nunca a tonalidade.

Mesmo que minha resposta talvez não lhe proporcione o tipo de informação que você provavelmente esperava, espero que ainda assim possa ser de alguma utilidade. Se o seu estudo se concentra na obra do Gnattali eu realmente recomendo você ouvir as gravações do Raphael Rabelo, ainda que, infelizmente, essas só dêem uma pálida amostra de como êle as tocava pessoalmente. Penso que êle se sentia bastante inibido sempre que entrava num estúdio de gravação.

Grande abraço,

Sergio

7.1.3 Barbosa Lima

Prezado Ricieri, O Estudo no. 7 de R. Gnattali foi dedicado a mim, porem nao houve nenhum contacto do autor comigo. Acredito que ele fez a dedicatória sabendo de minha carreira que ja naquela epoca era bem ativa tendo eu iniciado bem cedo. Conheci Radames mais de perto no inicio da decada de !980, uma vez ele foi convidado por Tom Jobim a apresentacao de uma gravacao minha com obras de Jobim e Gershwin, um evento no Clube de Engenharia no Rio de Janeiro (agosto de 1984), estando tambem presente Francisco Mignone. Respondendo a sua pergunta, vou repetir o que me disse Radames naquela ocasiao, em que agradeci a dedicatória do Estudo no. 7, dizendo-me entao que havia sido por grande admiracao ao talento e minha carreira que ele vinha seguindo a muito tempo. Espero que este comentario seja util a voce e lhe desejo todo exito. Cordialmente, C. Barbosa Lima.

7.1.4 Jodacil Damaceno

Respondendo suas questões:

1 – A importância dos 10 Estudos de Radamés, a meu ver, é o enriquecimento da literatura contemporânea brasileira para violão. Eu não os vejo propriamente como estudos e sim como uma canalização da performance do instrumentista brasileiro para sua música cuja temática está dentro de uma linha de brasilidade que lhe foi sempre peculiar.

2 – Poucos Estudos, seja de Radamés ou de Mignone, se pode comparar aos de Villa-

Lobos, porque este conhecia profundamente a problemática técnica do violão, melhor que ninguém. Seu conhecimento técnico do instrumento foi

adquirido nos mais tradicionais métodos como os de Carcassi, Giuliani. Sor e Aguado como ele mesmo afirmou em palestras no Instituto Nacional de Canto Orfeônico em 1957 (das quais tive o privilégio de estar presente). Assim como as leituras de obras de Bach e Mozart ao violão. Além disso não devemos nos esquecer que seus estudos foram feitos para Segovia que já era um grande violonista, possuindo naturalmente toda a técnica tradicional .

3- Não acredito que Radamés tenha consultado nenhum dos violonistas homenageados para compor seus estudos . Ele os dedicou aos violonistas de seu círculo de convívio ou de seu conhecimento.

Quanto ao que se refere a inspiração, só creio, se houve, foi em Garoto ou Pixinguinha com umas pinceladas de música mineira , nordestina e de Jazz . E com relação ao meu estudo foi uma surpresa. Meu convívio com Radamés se deu um, infelizmente, um pouco a distancia . Poucas foram as oportunidades que tive em estar em sua companhia. Me lembro de ter sido apresentado a ele nos corredores da Rádio Nacional por um amigo comum, o violonista Nelson Pilo. Depois estive em sua casa com Hermínio Bello de Carvalho.

Em 1968 eu fazia parte da equipe de recitalista e produtores da rádio MEC , época em que cruzávamos freqüentemente. Num daqueles dias ele me disse com aquele jeito tímido que lhe era peculiar : "a manhã me procure lá na orquestra que irei trazer um estudo que fiz para você ", foi quando me presenteou com os 10 Estudos.

Jodacil Damaceno

Rio de Janeiro, 6 de novembro de 2005

7.2 Carta de Alexandre Piló (digitalizada)

Caro Ricieri:

Aquí vão alguns comentários relativos às questões que me foram enviadas por você. Espero que possam contribuir de alguma forma para o bom êxito de sua pesquisa sobre os "Dez Estudos Para Violão", compostos pelo grande e inesquecível músico patricio, Radamés Gnatalli. Vamos lá:

. Resposta à questão nº 1

"Radamés Gnatalli é a última figura importante da música contemporânea brasileira. Seu nome é reconhecido em todo o mundo, ao lado dos mais ilustres maestros da moderna música mundial". (Genésio Nogueira, em "Sua Majestade, o Violão", página 203).

A importância dos "Dez Estudos" de Radamés Gnatalli dentro do repertório violonístico brasileiro, está justamente na sua linguagem, que se aproxima muito do tipo de música que se costuma fazer atualmente, o que tem levado mais e mais violonistas a se interessarem pelas obras do saudoso mestre: o falecido Rafael Rabello gravou um LP com estudos, Barbosa Lima gravou nos EUA a peça "Retratos", etc.

. Resposta à questão nº 2

"Indiscutivelmente, Heitor Villa Lobos ocupa um lugar privilegiado, não só entre os compositores brasileiros, mas também a nível internacional. Sua vasta obra apresenta uma concepção revolucionária, utilizando procedimentos de execução de uma forma ainda não empregada por seus contemporâneos.

... Na década de 1940, o violão converte também compositores não violonistas, como Lorenzo Fernandes, Camargo Guarniere e Guerra Peixe, com obras significativas, mas em número reduzido, Francisco Mignone, Radamés Gnatalli e Teodoro Nogueira estão entre os que dedicaram uma parte expressiva de sua obra ao violão, que aparece, inclusive, em seus trabalhos de câmara e concertos com orquestra". (Mauro Penna).

Portanto, "em termos de aquisição de habilidades técnicas", os "Estudos" de H. Villa Lobos são mais favoráveis, oportunos ou satisfatórios que os de Gnattali e Mignone.

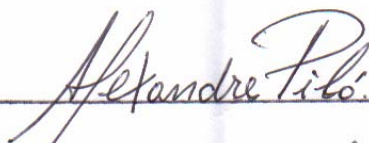
. Resposta à questão nº 3

Meu pai não foi consultado pelo compositor para a elaboração do Estudo Nº 4, a ele (Nelson Piló) dedicado. Quando em 1967 os "Dez Estudos" foram publicados, meu pai já havia deixado para o violão vasta produção como arranjador: "Seus trabalhos, tanto de música popular quanto de música erudita, foram publicados por várias editoras brasileiras. Alguns de seus arranjos para obras de Ernesto Nazareth e Catullo da Paixão Cearense, publicados em cinco volumes pela "Casa Arthur Napoleão", foram gravados por importantes violonistas". (Ivan Paschoito).

E foi justamente o mérito desses trabalhos que motivou Radamés a dedicar-lhe o Estudo de nº 4.

Um grande abraço.

Sabará, MG, 26 de agosto de 2005.



Alexandre Piló

7.3 Programa do recital na EMUS-UFBA (07/07/2005)

PROGRAMA

Radamés Gnattali (1906-1988)	Dez estudos para violão IV (dedicado a Nelson Piló) II (Waltel Blanco) VI (Geraldo Vespag) VIII (Darcy Vilaverde) X (In memorian de Garoto) IX (Eduardo Abreu) VII (Barbosa Lima) V (Sérgio Abreu) III (Jodacil Damaceno) I (Turíbio Santos)
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	BWV 998 Prelúdio Fuga

8. REFERÊNCIAS

ABREU, Sérgio. (*sergioabreu@pobox.com*) mensagem pessoal recebida por (*riciviolao@terra.com.br*) em 06 de setembro de 2005.

ALCÁZAR, Miguel (Ed.). *A Obra Completa para Guitarra de Manuel M. Ponce de Acuerdo a los Manuscritos Originales*. Cidade do México: Ediciones Étoile, 2000.

ALCÁZAR, Miguel (Ed.). *The Segovia-Ponce Letters*. Translated by Peter Segal. Ohio: Editions Orphée, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 9ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

APPLEBY, David. *The music of Brasil*. Austin: University of Texas Press, 1983.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA LIMA, Antônio Carlos. (*cblima@hotmail.com*) mensagem pessoal recebida por (*riciviolao@terra.com.br*) em 02 de novembro de 2005.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARRENECHEA, L. S. e GERLING, C. C. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. In *Série Estudos 5*, Cristina C. Gerling (Organizadora). Porto Alegre: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2000.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in América Latina: an Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1990.
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. Quadro disponível em: <<http://www.ejazz.com.br/ojazz/historico.asp>> acessado em: 08 de novembro de 2005.
- BEZERRA, V. A. Disponível em: <<http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=62>> acessado em: 11 de novembro de 2005.
- CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. In *Per Musi*. v.2. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz*. Trad. Samuel Penna Reis. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.
- CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. 2ª ed. Brasília: Viola Corrêa, 2000.
- DAMACENO, Jodacil. (jodacil@ig.com.br) mensagem pessoal recebida por (ricivioloao@terra.com.br) em 06 de novembro de 2005.
- DIDIER, Aluisio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Technique, Mechanism, Learning: An Investigation Into Becoming a Guitarist*. Ohio: Guitar Heritage, 2001.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.
- GNATTALI, Radamés. *Dez Estudos para Violão*. Califórnia: Brazilliance Music Publishing, 1968. Violão.
- GNATTALI, Radamés. *Dez Estudos para Violão*. Heidelberg: Chanterelle, 1988. Violão.

- HARRISON, Max. Jazz. In *The New Grove*, Stanley Sadie (editor). Volume 9, pp 561. London: Macmillan, 1980.
- LARUE, Jan. *Análisis del Estilo Musical*. Tradução de Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1989.
- LLERENA, Marcus. *Première. Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Velas Produções Artísticas, 1994. Faixas 4 a 13. CD.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- MARCONDES, Marcos Antônio (organizador). Seresta. In *Enciclopédia de Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. 3ª ed. São Paulo: Arte Editora, 2000.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2000. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MARIZ, Vasco. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MARTINS, José Eduardo. *O som pianístico de Claude Debussy*. São paulo: Novas Metas, 1982.
- MEIRINHOS, Eduardo. Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA, 1997.
- MEYER, Leonard. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Tradução de Michel Angstadt. Madrid: Piramide, 2000.
- MEYER, Leonard and COOPER, Grosvenor. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

- NICHOLS, Roger. Debussy, (Achille) Claude. In *The New Grove*, Stanley Sadie (editor). Volume 5, pp 292. London: Macmillam, 1980.
- PASCALL, R. J. Style. In *The New Grove*, Stanley Sadie (editor). Volume 18, pp 316. London: Macmillam, 1980.
- PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 1996.
- PILÓ, Alexandre. Carta datilografada postada em Sabará MG em 29 de agosto de 2005.
- ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: EdUsp, 2000.
- SANTOS, Turíbio. (turibio@openlink.com.br) mensagem pessoal recebida por (riciviolao@terra.com.br) em 05 de setembro de 2005.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- STANLEY, Glenn. Historiography. In *The New Grove*. Oxford University Press, 2003. 1 CD-ROM.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um Tema em Debate*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TORNEZE, Rui. *Cancioneiro de Viola Caipira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- TUCKER, Mark. Jazz. In *The New Grove*. Oxford University Press, 2003. 1 CD-ROM.

ULLOA, Mário. Articulação musical e técnica instrumental: sugestões para aprimorar o desempenho instrumental no violão. In *Ictus*, Pablo Sotuyo (editor). Salvador: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2004.