

# MÚSICA

**O RESGATE DA SONATA PARA  
VIOLINO E PIANO DE RADAMÉS  
GNATTALI (1966): EDIÇÃO-  
PRÁTICA E UMA ANÁLISE PARA  
A PERFORMANCE**

**INAH KURRELS PENA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**JUNHO DE 2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

O RESGATE DA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI  
(1966): EDIÇÃO-PRÁTICA E UMA ANÁLISE PARA A PERFORMANCE

INAH KURRELS PENA

RIO DE JANEIRO, 2018

INAH KURRELS PENA

O resgate da Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali (1966): edição-prática e uma análise para a performance

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Lúcia Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

PP397 Pena, Inah Kurrels  
O resgate da Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali (1966): edição-prática e uma análise para a performance / Inah Kurrels Pena. -- Rio de Janeiro, 2018. 195 p.

Orientadora: Lúcia Barrenechea.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

1. Sonata para violino e piano. 2. Radamés Gnattali. 3. Resgate. 4. Análise para a performance. 5. Edição. I. Barrenechea, Lúcia , orient. II. Título.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

O RESGATE DA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI

(1966): EDIÇÃO-PRÁTICA E UMA ANÁLISE PARA A PERFORMANCE

por

INAH KURRELS PENA

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Lúcia Silva Barrenechea (orientadora)

Professora Doutora Mariana Isdebski Salles

Professor Doutor Humberto Amorim Neto

Conceito: APROVADA

JANEIRO DE 2018

*Aos meus pais, Joyce Kurrels e Sebastião Pena*

## AGRADECIMENTOS

À minha linda namorada Gretel Paganini, por todo o amor, carinho e compreensão, resistentes mesmo aos momentos de crise que perpassaram essa trajetória, assim como pelas conversas inspiradoras e trocas que contribuíram diretamente no texto dessa dissertação;

À minha mãe, Joyce Kurrels, pelas conversas que muitas vezes organizaram meus pensamentos e pela revisão acurada de partes do texto;

Ao meu pai, Sebastião Pena, e à minha irmã, Lara Kurrels, pelo apoio e ajuda concreta, cada qual à sua maneira;

À Lúcia Barrechenea, pela orientação sábia e pela paciência com as minhas crises e ausências;

À queridíssima pianista, Kátia Balloussier, com quem tive o prazer de gravar e tocar em performance as obras para violino e piano de Radamés Gnattali;

À Carla Rincón, pelas aulas de violino que fizeram parte desse processo de preparo para gravação e performance;

Ao professor e amigo Humberto Amorim, por cultivar dúvidas salutares e enriquecedoras entre os meus pensamentos;

Ao maestro Ernani Aguiar, que contribuiu com revelações fundamentais para essa pesquisa;

À Andréia Carizzi, por sua amizade verdadeira, conselhos sábios e companheirismo ao longo do curso de mestrado.

Ao amigo Rafael Bezerra, por ter me auxiliado na digitalização da partitura;

Ao amigo Daniel Albuquerque, pelo excelente trabalho de técnico de som;

Ao professor Carlos Almada e a Márcio Magalhães, que me deram o pontapé inicial;

Ao maestro André Cardoso, por incentivar que todos os funcionários da OSUFRJ se qualifiquem;

À Nelly Gnattali, que me concedeu o material para levar a pesquisa adiante.

*As coisas (...) propendem igualmente a se apagar e a perder os detalhes quando as pessoas as esquecem. É clássico, o exemplo de um umbral que perdurou enquanto um mendigo o visitava e que se perdeu de vista com sua morte. Às vezes, uns pássaros, um cavalo, têm salvado as ruínas de um anfiteatro.*

Jorge Luís Borges

PENA, Inah Kurrels. *O resgate da Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali (1966): edição-prática e uma análise para a performance*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo resgatar a *Sonata para violino e piano* de Radamés Gnattali (1966), obra essencialmente desconhecida pela maioria dos músicos e estudiosos da música brasileira. A princípio, para fins de contextualização, o trabalho remonta a trajetória do compositor e(m) seu tempo, assim como sua experiência e produção envolvendo o violino. Em seguida, reúne informações sobre a *Sonata*, tomando por base as referências na literatura, depoimentos de músicos e documentos que ajudaram a desenhar os caminhos e descaminhos da obra até os dias atuais. O segundo capítulo desta dissertação aborda o processo reflexivo que delineou o perfil metodológico da pesquisa. Tal reflexão perpassou pensadores da historiografia, da filosofia e estudiosos da performance musical, situando a compreensão de ‘obra musical’ como um objeto sonoro e subjetivo que engloba todas as suas instanciações e o entendimento de ‘resgate’ como gesto que salvaguarda a obra de um lugar de desmemória e a reintegra a uma cultura vivida no momento presente. Nesse contexto, o trabalho do performer e a performance adquirem suma importância para o resgate efetivo de uma obra musical. Essa percepção direcionou o estudo para uma abordagem da *Sonata*, na qual se consideram não só aspectos de fundo composicional, mas também nossas contribuições técnico-interpretativas oriundas do processo de preparo da obra para a performance. Tais contribuições foram igualmente registradas nos produtos artísticos que acompanham essa dissertação: a edição-prática e as duas gravações. Através desses materiais, a presente pesquisa pretende viabilizar o conhecimento da obra e atrair o interesse de outros performers que colaborem no sentido de reintegrá-la de fato ao repertório vivo da música de concerto brasileira.

Palavras-chave: Sonata para violino e piano. Radamés Gnattali. Resgate. Análise para a performance. Edição.

PENA, Inah Kurrels. *The rescue of Sonata for violin and piano by Radamés Gnattali (1966): practical-edition and performer's analysis*. 2017. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This research aims to rescue Radamés Gnattali's *Sonata for violin and piano* (1966), work essentially unknown by the majority of musicians and scholars dedicated to Brazilian music. At first, in order to set the context, this study traces the trajectory of the composer and/in his time, as well as his experience and production regarding the violin. In the second chapter, it gathers information about a *Sonata*, based on references in the literature, testimonies of musicians and documents that helped to draw the path of the work to the present day. The second chapter of this dissertation approaches the reflection process that outlined the methodological profile of this research. This reflection brought together historiography, philosophy and musical performance scholars, situating the understanding of 'musical work' as a sonorous and subjective object that encompasses all its instances and the understanding of 'rescue' as a gesture that safeguards a work from oblivion and reintegrate it into a culture lived in the present moment. In this context, the work of the performer and the performance acquire great importance for the effective rescue of a musical work. This perception led this study to an approach of the *Sonata*, in which it is considered not only compositional aspects, but also our technical-interpretative contributions, fruits from the process of preparing the work for a performance. These contributions are also registered in the artistic products that follow this dissertation: a practical-edition and two recordings. Through these materials, this research hopes to make possible the acquaintance of the work and to attract the interest of other performers, who would collaborate to the actual reintegration of the *Sonata* to the living repertoire of Brazilian concert music.

Keywords: Sonata for violin and piano. Radamés Gnattali. Rescue. Performer's analysis. Edition.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Primeira página do <i>fac-símile</i> da <i>Sonata</i> para violino e piano de Radamés Gnattali .....	51
Figura 2 - Foto do duo Howden – Parpinelli contida em programa de recital sobre a evolução da sonata para violino e piano .....	53
Figura 3 - Capa e verso do programa do recital de estreia da <i>Sonata</i> .....	56
Figura 4 - Conteúdo do programa do recital de estreia da <i>Sonata</i> .....	57
Figura 5 - O modelo espiral da tomada de decisões musicais .....	80
Figura 6 - Esquema de simetria espelhada de grupos de notas em ‘s1’ .....	95
Figura 7 - Registro de recital com a obra <i>Batuque</i> (1) .....	187
Figura 8 - Registro de recital com a obra <i>Batuque</i> (2) .....	188
Figura 9 - Registro de recital com a obra <i>Sonatina</i> (1) .....	188
Figura 10 - Registro de recital com a obra <i>Sonatina</i> (2) .....	189
Figura 11 - Registro de recital com a obra <i>Sonatina</i> (3) .....	189
Figura 12 - Listagem de obras contendo <i>Três Momentos para violino e piano</i> .....	190
Figura 13 - Recital do duo Howden - Parpinelli (1) .....	191
Figura 14 - Recital do duo Howden - Parpinelli (2) .....	191
Figura 15 - Recital do duo Howden - Parpinelli (3) .....	191
Figura 16 - Recital do duo Howden - Parpinelli (4) .....	192
Figura 17 - Recital do duo Howden - Parpinelli (5) .....	192
Figura 18 - Recital do duo Howden - Parpinelli (6) .....	192
Figura 19 - Recital do duo Howden - Parpinelli (7) .....	192
Figura 20 - Recital do duo Howden - Parpinelli (8) .....	193

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Obras para violino solo e orquestra.....	40
Quadro 2 - Obras para violino e piano solo e orquestra .....	40
Quadro 3 - Obras para quarteto de cordas .....	41
Quadro 4 - Obras para trio com piano .....	41
Quadro 5 - Obras para trio de cordas.....	42
Quadro 6 - Obras para quarteto com piano.....	42
Quadro 7 - Obras para quinteto com piano.....	42
Quadro 8 - Obras para formações diversas.....	42
Quadro 9 - Obras para violino e piano .....	45
Quadro 10 - Estrutura do primeiro movimento .....	85
Quadro 11 - Estrutura do segundo movimento.....	113
Quadro 12 - Estrutura do terceiro movimento.....	125



## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS (Ex.)

Ex. 1 - Introdução (c.1 - 8) .....	86
Ex. 2 - Motivo a e seu elemento gerador (respectivamente c.9 e c.1).....	89
Ex. 3 - Motivo b em contexto harmônico (c.3 - 4) .....	89
Ex. 4 - Motivo b (c.11 - 12).....	89
Ex. 5 - Organização dos temas em frase 'f1' (c.9 - 18.1).....	91
Ex. 6 - Frases f2 e f3 (c.17 - 32).....	92
Ex. 7 - Frase s1 (parcial, c.32 - 34).....	95
Ex. 8 - Escala simétrica gerada pela alternância dos intervalos de 2 <sup>a</sup> m e 2 <sup>a</sup> aum (c.90 - 91)....	98
Ex. 9 - Codeta final do primeiro movimento (c.92 - 95) .....	98
Ex. 10 - Introdução (c.1 - 3) .....	99
Ex. 11 - Introdução (c.6 - 8) .....	100
Ex. 12 - Duas possibilidades de arcada para tema A.....	100
Ex. 13 - Desenvolvimento, 's1' (c.33 - 35) .....	101
Ex. 14 - Arcadas do tema B em 'f1' (c.12 - 18.1) .....	102
Ex. 15 - Frase 'f3' (c.25 - 32.1).....	102
Ex. 16 - Opções de dedilhado e golpe de arco em passagem cromática .....	103
Ex. 17 - Passagem cromática em 's5' no Desenvolvimento .....	104
Ex. 18 - Dedilhados com extensão inferior (c.42- 45.3 e c.72-73).....	104
Ex. 19 - Acréscimo de ligaduras em passagens diversas (c.58, c.68 e c.70).....	105
Ex. 20 - Desmembrando ligaduras (c.47 - 49).....	105
Ex. 21 - Desmembrando ligadura (c. 36-37) .....	105
Ex. 22 - Glissandos grafados ou não (c.8 e c.62) .....	106
Ex. 23 - Acidente ou nota? (c.1 - 2).....	107
Ex. 24 - Dificuldades de compreensão (c.3).....	107
Ex. 25 - Indicação de andamento.....	108
Ex. 26 - Quais são as notas? (c.12 - 14) .....	108
Ex. 27 - Reexposição (c.76 - 77) .....	109
Ex. 28 - Resolução dada aos compassos 12 - 14 e 81 - 83 .....	109
Ex. 29 - Mesmo notação e mesma dúvida (c.86 - 88) .....	110
Ex. 30 - Apojatura ou oitava? (c.22 - 23) .....	110
Ex. 31 - Grafia do '8' (c.24) .....	110
Ex. 32 - Introdução do segundo movimento (c.1 - 5.1).....	114
Ex. 33 - Seção a (c.5 - 14.1) .....	115
Ex. 34 - Seção b (c.15 - 25) .....	117
Ex. 35 - Segmento c (c.27 - 30).....	118
Ex. 36 - Comparação entre desenhos melódicos de c e a1 .....	118
Ex. 37 - Segmento a3" (c.35 - 38) .....	119
Ex. 38 - Vibrato em a1+a2 (c.5 - 11).....	120
Ex. 39 - Arco retomado e 'suspiro musical' (c.7 e c.29).....	121
Ex. 40 - Trecho favorável à utilização de afinação expressiva (c.7.4 - 11).....	122
Ex. 41 - Dedilhado com extensão do terceiro dedo (c.7.4 - 9.1) .....	122
Ex. 42 - Dedilhados 'seguros' (c.19 - 20 e c.26 - 27).....	122
Ex. 43 - Harmônicos artificiais (c.39 - 40) .....	123
Ex. 44 - Indicação expressiva da parte do piano "sempre monótono e ligado"; .....	123
Ex. 45 - Semifrase do tema A em comparação com o tema folclórico Cai cai balão (c.4.2.2 - 9).....	127
Ex. 46 - Segunda semifrase do tema A (c.13 - 19).....	127

Ex. 47 - Divisor fraseológico (c.19 - 21) .....	128
Ex. 48 - Sonoridades modais na segunda frase do tema A (c.20 - 24) .....	129
Ex. 49 - Estrutura de cânone na transição para tema B (c.40 - 44).....	129
Ex. 50 - Primeira semifrase do tema B (c.45 - 52).....	130
Ex. 51 - Segunda semifrase do tema B (parcial, c.53 - 59.1).....	131
Ex. 52 - Os dois finais do tema B na Exposição (c.61.2 - 66 e c.67 - 73.1) .....	131
Ex. 53 - Frase 's2' (parcial, c.90.2.2 - 96).....	133
Ex. 54 - Codeta – parte do piano (c. 169 - 173).....	135
Ex. 55 - Parte principal do tema A.....	136
Ex. 56 - Exemplos de passagens com <i>detaché</i> (respectivamente c.13, c.53 e c.93).....	136
Ex. 57 - Escalas em semicolcheias (c.94 - 96.1).....	136
Ex. 58 - Dedilhado que favorece a execução das semicolcheias em posição fixa (c.49 - 54.1) .....	137
Ex. 59 - Padrão de acompanhamento em colcheias (c.21 - 24) .....	137
Ex. 60 - Codeta em cordas duplas (c.169 - 173) .....	138
Ex. 61 - Notação ‘abreviada’ I (c.37 - 39) .....	138
Ex. 62 - Notação ‘abreviada’ II (c.63 - 66).....	138
Ex. 63 - Dúvidas de dinâmicas (c.55 - 59).....	139
Ex. 64 - Articulações (c.4.2.2 - 8).....	140
Ex. 65 - Carência de articulações (c.23 - 27) .....	140
Ex. 66 - Duas formas de escrita (c.13 -14 e c.33 - 34).....	140
Ex. 67 - Ausência da ligadura (c.27 - 30) .....	140

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 GNATTALI, O VIOLINO E A SONATA PARA VIOLINO E PIANO	27
1.1 Radamés Gnattali e(m) seu tempo	27
1.1.1 Radamés Gnattali e o violino	39
1.1.2 Obras para violino e piano	44
1.2 Sonata para violino e piano: Coleta de dados	47
1.2.1 Referências	47
1.2.2 A partitura	48
1.2.3 Dedicatória	52
1.2.4 Primeira Audição	54
1.2.5 Atividades Recentes	58
2 REFLEXÕES E CAMINHOS METODOLÓGICOS	61
2.1 Duas percepções de ‘obra musical’	61
2.2 Duas alegorias para compreender o performer e a performance	67
2.3 O que pretende um trabalho de resgate?	69
2.4 Edição	73
2.5 ‘Imagem Artística’ e ‘Análise do Performer’	77
3 UMA ANÁLISE PARA A PERFORMANCE DA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI	83
3.1 Uma sonata neoclássica nacionalista	83
3.2 Lento – Allegro Moderato	85
3.2.1 Golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos	98
3.2.2 Questões Editoriais	106
3.3 Cantilena	111
3.3.1 Golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos	119
3.3.2 Questões editoriais	123
3.4 Alegre	125
3.4.1 Golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos	135
3.4.2 Questões editoriais	138
3.5 Performance e Gravação	141
CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS	147
APÊNDICE A – Partitura editada	155
APÊNDICE B – Parte cavada do violino (‘limpa’)	172
APÊNDICE C – Parte cavada do violino com sugestões interpretativas	178
APÊNDICE D – Gravação áudio (DVD – faixa 1)	183
APÊNDICE E – Gravação audiovisual do recital (DVD – faixa 2)	184
ANEXO A – Documentação sobre obras para violino e piano até então desconhecidas	185

ANEXO B – Documentação relativa à atividade do duo Howden- Parpinelli no Rio de Janeiro na década de 1960 _____	191
ANEXO C – Depoimento Ernani Aguiar concedido a esta pesquisadora por email _____	194
ANEXO D – Programa do recital realizado em 22 de junho de 2017 _____	195

## INTRODUÇÃO

O patrimônio musical brasileiro acha-se em uma constante dinâmica de expansão/contração, rememoração/esquecimento e cristalização/renovação. Expande, graças ao trabalho de pesquisa quase ‘arqueológico’, de recuperação de documentos e vestígios; contrai, porque as coisas se deterioram; recorda, pois traz os ecos do passado na memória; esquece, como consequência do decorrer do tempo; cristaliza, uma vez que consagra e reitera tradições e, por fim, se renova, através dos diferentes usos e leituras outras do seu todo ou de suas partes. O corpo patrimonial, composto de obras, documentos e registros diversos de manifestações musicais, está sempre em movimento contínuo e ganha novas formas e significados de acordo com o tempo que é vivido e com o grupo social que lhe destina atenção.

Especificamente quanto ao montante de partituras que compõe esse corpo, podemos localizá-lo disperso entre acervos particulares e bibliotecas públicas, como a do Arquivo Nacional e as situadas em universidades. Grande parte desse legado existe apenas na sua versão manuscrita e nem sempre está arquivada nas melhores condições de preservação, o que cria alguns empecilhos tanto para o acesso ao material, quanto para suas condições de manuseio e legibilidade. Apesar das situações adversas, a conservação dos manuscritos é, sem dúvida, algo de grande importância, pois estes se configuram como documentos históricos por excelência. Mas, por outro lado, tratando-se de obras musicais, essa iniciativa, de forma isolada, não garante o conhecimento das mesmas pelos intérpretes ou pelo público. Consequentemente, muitas acabam sendo desconsideradas como repertório e, assim, não chegam a se concretizar em sua forma de existência sonora, a nosso ver, a forma mais natural e legítima de uma obra musical. Resulta disso que parte expressiva do nosso patrimônio musical permanece ainda silenciada, ‘guardada em gavetas’.

No intuito de preencher essa lacuna, a pesquisa acadêmica vem incentivando trabalhos que promovem a redescoberta e sistematização de conhecimentos acerca de obras que o tempo e as circunstâncias obscureceram. Dessa forma, vem também contribuindo para trazer à luz a nossa própria trajetória musical e por possibilitar que obras brasileiras também se atualizem através de novas leituras e interpretações. Isso se aplica mesmo a produção de compositores de porte e visibilidade como Radamés Gnattali (1906-1988).

Apesar da quantidade significativa de obras de concerto do compositor destinadas aos instrumentos de cordas e arco, poucos foram os estudos e iniciativas que dedicaram devida atenção a esse repertório. Sendo assim, aproveitamos a oportunidade para mergulhar

um pouco nesse universo e nos deparamos com uma grata surpresa: a *Sonata para violino e piano* composta em 1966. A partitura em condições precárias e sem anotações de uso anterior, a ausência de registro fonográfico ou de evidências de performances e o desconhecimento da obra no meio musical que nos cercava indicavam se tratar de uma composição completamente esquecida e isso nos incitou ao trabalho de resgatá-la.

Dando início a essa pesquisa, duas ações nos pareceram evidentes: acercar-nos do criador e do universo que o rodeava, assim como colher o máximo de informações sobre a *Sonata*. Ambos os propósitos foram então considerados no primeiro capítulo desta dissertação.

A partir de uma revisão bibliográfica, recontamos a trajetória de vida de Radamés Gnattali, enfocando as experiências musicais que permearam sua formação e carreira, sempre que possível, estabelecendo um contraponto com o cenário sociocultural e o contexto ideológico da época. Em termos de contextualização, nos alongamos em especial na década de 60, período em que a *Sonata* foi composta. A importância de compreender o compositor e(m) seu tempo reside no fato de que o ato criador é necessariamente marcado por diversas influências técnicas e estéticas manifestadas em sua contemporaneidade<sup>1</sup>. Por isso, pretendemos, com esse tópico inicial, situar-nos quanto às possíveis fontes de materiais e estratégias composicionais que integram a linguagem do compositor para apoiar a nossa própria percepção e análise da obra. Dissertamos ainda brevemente sobre a ligação de Gnattali com o universo das cordas, particularmente com o violino e mapeamos a sua produção que contempla este instrumento, dando especial atenção ao conjunto de obras que compartilha a mesma formação instrumental da *Sonata*.

Em seguida, nos dedicamos à coleta de dados sobre a *Sonata*. Apesar de não nos falar diretamente do conteúdo da obra, essa busca, além de agregar informações musicológicas a esta pesquisa, nos ajudou a compreender a convergência de fatos que levaram ao seu esquecimento. Informamos as referências e ausências de menções à *Sonata* na literatura; descrevemos, a partir de um olhar crítico, o material que propiciou esta pesquisa – o *fac-símile* da partitura – e relatamos dados acerca da dedicatória, da primeira audição e das atividades recentes que se deram em torno da obra nos dois anos em que nos dedicamos a essa pesquisa.

---

<sup>1</sup> Baseia-se no conceito de 'Rezeptionspoetik' (DANUSER *apud* VIDAL, 2014). Ver: VIDAL, João Vicente. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. 2014. Tese (Doutorado em Música). IEA/USP.

Feito esse trabalho inicial, sentimos a necessidade de refletir sobre o nosso propósito de resgatar a obra. O que isso representaria de fato? Quais os objetivos cabíveis em um trabalho de resgate? Que perfil devem ter os produtos finais dessa pesquisa? Não houve como dizê-lo sem antes repensar o próprio termo ‘resgate’ e refletir sobre a natureza do nosso objeto de estudo, passando pela concepção de ‘obra musical’, a relação desta com seu texto e com o universo de suas performances. Permitimo-nos a digressão para tratar dessas questões, na medida em que elas residem nas camadas mais profundas dessa pesquisa e tangenciam a superfície ao implicar no nosso olhar para a *Sonata*.

Iniciamos então o segundo capítulo amparando-nos em pensadores dos campos de estudo da Musicologia e da Performance a fim de contrastar duas noções de ‘obra musical’: uma que a identifica representada na partitura e dotada de sentido exclusivamente por seu criador e outra que a toma por sua forma de existência essencialmente sonora e considera integrado em seu todo as suas múltiplas abordagens. Ainda que tratando de maneira genérica as ‘obras musicais’, essas diferenças se desdobraram em duas perspectivas possíveis para direcionarmos o nosso olhar para a *Sonata*: como objeto exclusivamente situado no passado ou como um objeto vivo e dinâmico, em contínuo desenvolvimento.

À luz desta última compreensão de ‘obra musical’, exploramos o redimensionamento da importância do performer e da própria performance em relação à obra e dissertamos brevemente sobre a dinâmica de trocas mútuas que permeia o processo de construção de significado, estabelecendo paralelos do performer com o ‘tradutor’ de Walter Benjamin e a ‘voz’ de Mikhail Bakhtin. Em seguida, costurando falas de pensadores de linha historiográfica e filosófica, definimos ‘resgate’ como gesto que aciona os gatilhos da percepção e da memória para salvaguardar a obra do esquecimento e reintegrá-la em uma cultura vivida no presente, o que, na prática, seria adicioná-la ao repertório de fato tocado em performance na atualidade.

A partir dessas reflexões, nos propomos a elaborar a edição-prática, a gravação, a performance da obra e a analisar a obra sob a nossa ótica de performer. Por isso, ainda no segundo capítulo, fizemos uma leitura do referencial teórico que embasou as decisões metodológicas relativas à edição – Figueiredo (2014) – e exploramos os conceitos de ‘imagem artística’ (NEUHAUS, 1973) e de ‘análise do performer’ (RINK, 2002) para respaldar academicamente os princípios sobre os quais se orienta o fazer interpretativo do performer.

Com essas diretrizes em mente, no capítulo final, dissertamos sobre o nosso próprio processo de formulação da interpretação e preparo para a performance, registrando os nossos *insights* a respeito de como significar e projetar a *Sonata*. Para tal, tratamos dos

movimentos individualmente e levamos em conta tanto conhecimentos acumulados ao longo da nossa própria trajetória musical enquanto violinista quanto referências de literatura sobre técnica violinística, como Galamian (1985), Salles (2004) e Dourado (2009). Muitas das considerações técnico-interpretativas por nós apontadas reverteram-se em intervenções deliberadas no texto da edição-prática. Essas foram discriminadas ao longo da nossa análise ou em notas de rodapé. Já outras questões editoriais relacionadas à compreensão do texto original foram tratadas separadamente em subtópico específico.

Em uma breve conclusão, elencamos os resultados dessa pesquisa e expressamos nossas expectativas de que tanto o produto acadêmico quanto os produtos artísticos produzidos por nós despertem a atenção e o interesse de outros performers e estudiosos da música brasileira.

Nos anexos, organizados conforme a ordem em que foram citados no texto, constam cópias de recortes de jornal, um depoimento e um programa de recital que comprovam ou ilustram algumas informações citadas no primeiro capítulo e, nos apêndices, estão contidos os produtos artísticos dessa pesquisa: o material editado da partitura e da parte cavada do violino (com e sem sugestões interpretativas), a gravação em áudio da obra e a filmagem da performance que encerrou esta pesquisa.



# 1 GNATTALI, O VIOLINO E A SONATA PARA VIOLINO E PIANO

## 1.1 Radamés Gnattali e(m) seu tempo<sup>2</sup>

Nascido em Porto Alegre em família de imigrantes italianos, fosse pelo nome, dado em homenagem ao personagem da ópera *Aída* de Verdi, ou pela data de nascimento, dia exato da comemoração dos 150 anos de nascimento de W.A.Mozart<sup>3</sup>, Radamés não fugiria ao destino de se tornar um grande músico. Sua formação musical se iniciou ainda no ambiente familiar dos Fossati-Gnattali, cujos fortes vínculos com a música se destacariam no incipiente meio musical porto alegreense do início do século XX. Ainda sobre as primeiras aventuras musicais do irmão, Aída Gnattali relembra uma história de família:

Papai sempre fazia ensaios em casa, com os amigos músicos. Mamãe contava que Radamés, com 3 ou 4 anos, corria pra pegar o seu violinozinho. Papai arrumava-lhe uma estante de música, colocava uma partitura qualquer e dizia: fique aí, bem quietinho, para não atrapalhar os adultos. Ele ficava lá, muito sério, imitando os gestos dos músicos, quando um virava a página, ele virava a dele também (GNATTALI, 2006).

O pai<sup>4</sup>, Alessandro Gnattali, foi, com certeza, um grande incentivador para que Radamés seguisse a carreira de músico, no entanto, foi a mãe<sup>5</sup>, Adélia Fossati, que iniciou o filho em seus estudos pianísticos. Radamés demonstrou tanta facilidade, que, pouco tempo depois, passou a tomar, em paralelo, aulas de violino com sua prima Olga Fossati<sup>6</sup>.

Seria, no entanto, ao piano que Radamés se revelaria, desde cedo, um exímio instrumentista, entrando diretamente no quinto dos nove anos de curso de piano do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, fato que atribuiu à qualidade das lições adquiridas com sua mãe. Radamés completou sua formação pianística

<sup>2</sup> Para informações biográficas foram utilizadas essencialmente as fontes: Barbosa e Devos (1985), Didier (1996), Gnattali (2006), MIS (1985).

<sup>3</sup> 27 de janeiro de 1906.

<sup>4</sup> Em entrevista ao Museu de Imagem e do Som (MIS,1985), Radamés conta que seu pai chegou a tocar piano, contrabaixo e fagote, terminando como respeitado maestro. Barbosa e Devos (1985) acrescenta que Alessandro Gnattali foi figura expressiva no meio musical de Porto Alegre e de grande participação política no que diz respeito à afirmação da profissão de músico e a criação da orquestra de Porto Alegre.

<sup>5</sup> Adélia Fossati Gnattali era dona de casa, pianista e foi a responsável por iniciar seus filhos aos estudos musicais. Possuía grande habilidade ao piano e intuição musical notável, segundo relatos de Radamés e Aída (MIS, 1985; DIDIER, 1996).

<sup>6</sup> Filha de Cezar Fossati, Olga foi a segunda mais importante violinista mulher de seu tempo. Começou seus estudos com o pai e, por volta dos dez anos de idade, recebeu bolsa de estudos para se aperfeiçoar com Cezar Thompson no Conservatório de Bruxelas. Retornou da Europa com o primeiro prêmio da classe. Foi a segunda violinista brasileira a gravar, o que ocorreu no Rio de Janeiro sob o selo da Casa Edison/ Odeon Record. A partir de 1928, lecionou no Conservatório de Pelotas, além de ter exercido intensa atividade como concertista e camerista (SALLES, 2007).

com Guilherme Fontainha<sup>7</sup>. O currículo do Conservatório se baseava no Instituto Nacional de Música<sup>8</sup> (I.N.M.) da capital e, portanto, refletia indiretamente o modelo dos conservatórios parisienses. À época, o projeto cultural dominante no Rio de Janeiro era ditado pelas elites burguesas, que, imbuídas por um ideal moderno de ‘progresso’, inspiravam-se na França como modelo de ‘civilização’. Esse fato repercutia na organização das instituições, nos currículos e no gosto musical cultuado nas programações dos teatros. Assim, em consonância com as preferências musicais das elites, Radamés se consolidou como pianista tocando essencialmente repertório de gosto clássico romântico.

Ainda que absorvido pelos estudos no conservatório, Radamés, desde sua adolescência em Porto Alegre, interessava-se pela música popular. Frequentemente se juntava aos amigos<sup>9</sup> em serestas e blocos de carnaval. Nessas ocasiões, não se prendia ao piano; aprendeu, então, a tocar violão e cavaquinho. Aos dezesseis anos, era também comum vê-lo animando fitas de cinema no Cine Colombo, onde executava ao piano compilações de canções francesas e italianas, além de operetas, valsas e polcas. Essas experiências lhe renderam uma valiosa habilidade para leitura à primeira vista e lhe proporcionaram uma grande convivência com estilos variados.

Finda a segunda década do século XX, contudo, novas ideias prometiam revirar o universo da cultura e da intelectualidade. Por essa época, já repercutiam em Porto Alegre os ecos do nascente movimento modernista que se expandia, sobretudo, a partir de São Paulo. Segundo Velloso (2000), até mesmo em cidades menores eclodiam manifestos que exaltavam o sentimento nacional, ainda que, muitas vezes, partissem de perspectivas distintas daquelas enunciadas pelos modernistas paulistas. Eventos como o fim da Primeira Grande Guerra e o Centenário da Independência do Brasil mobilizariam a intelectualidade brasileira, levando-a a questionar o projeto de modernidade europeu e a se engajar em um movimento de ‘redescoberta’ do Brasil e da brasilidade (LESSA, 2008; VELLOSO, 2000; MOTTA, 1992; CONTIER, 2015).

---

<sup>7</sup> Guilherme Fontainha (1887 – 1970), natural de Juiz de Fora – MG, estudou piano no Instituto Nacional de Música e especializou-se posteriormente na Europa. Na Alemanha, foi aluno do pianista português Vianna da Motta e de ex-alunos do pianista italiano Ferruccio Busoni. Já em Paris, Fontainha estudou com o pianista Ferdinand Motte Lacroix. Ainda na Europa, apresentou-se em vários recitais em Berlim, Turim e Lisboa. Em 1916, de volta ao Brasil, instalou-se na cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, onde nesse mesmo ano, assumiu as funções de professor de piano e diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre. Fontainha permaneceu em Porto Alegre de 1916 a 1924, quando retornou ao Rio de Janeiro como professor de piano do Instituto Nacional de Música, onde assumiu a diretoria em 1931 (HARTWIG; CARLINI, 2011).

<sup>8</sup> Foi fundado, em 1848, o Imperial Conservatório de Música/ Conservatório de Música do Rio de Janeiro; em 1890, com a proclamação da República, passa a se chamar Instituto Nacional de Música; em 1937, Escola Nacional de Música e, em 1965, Escola de Música da UFRJ.

<sup>9</sup> Irmãos Luiz e Sotero Cosme, Júlio Grau e outros colegas formavam junto a Radamés o bloco de carnaval: *os Exagerados* (BARBOSA; DEVOS, 1985).

No que se refere à música, aparte a genialidade de Heitor Villa Lobos (1887 - 1959), que seguia um caminho próprio, a busca sistemática pela polifonia da nação se realizou a partir do respaldo intelectual de Mário de Andrade (1893-1945) e Renato de Almeida (1895-1991), advogados do folclore como fundamento para a construção da brasilidade e, portanto, ponto de referência para compositores quanto à reflexão temática (CONTIER, 2015; LAMARÃO, 2008).

Por sua vez, em 1924, aos dezoito anos, demonstrando enorme talento técnico e expressivo ao piano, Radamés alimentava o sonho de ser concertista. No início do século XX, o Rio de Janeiro, por ser capital federal, e São Paulo, por seu poder político-econômico, concentravam a maior parte do movimento cultural do país e seus palcos constituíam o trampolim necessário a qualquer um que almejasse uma carreira artística. Sendo assim, às vésperas da conclusão do curso de piano no Conservatório de Porto Alegre, com o apoio de seu professor, Radamés foi apresentado à plateia carioca em recital no, então, Instituto Nacional de Música.

Essa ocasião lhe proporcionou a oportunidade de passear pelas novas áreas da capital, redesenhadas ao gosto da *belle époque*, mas também de ouvir Ernesto Nazareth (1863-1934) tocando na sala de espera do Cine Odeon. Ainda que seus poucos recursos o tivessem impedido de adentrar ao local do concerto, não escapou ao seu ouvido atento o refinamento técnico e musical do pianista<sup>10</sup>. Na verdade, os tangos brasileiros de Nazareth já lhe eram familiares graças às partituras impressas, mas fora aquela a primeira vez que tivera a chance de ouvir pessoalmente a música que, na década de 1920, era considerada a ‘mais pura alma carioca’ (ALMEIDA, 1942) e, até mesmo, a verdadeira ‘alma brasileira’, segundo Villa-Lobos (PONTES, 2012). Com efeito, naqueles tempos, em Porto Alegre, só se tocava tango argentino e não havia disco ou vitrola, conforme relato do próprio Radamés (MIS, 1985).

De volta a Porto Alegre, Radamés concluiu sua formação, arrebatando ainda o maior prêmio do Conservatório - prêmio Araújo Viana. Nos anos que se seguiram, entre 1925 e 1931, Radamés direcionou seus esforços para realizar o sonho de ser concertista e aguardava a oportunidade de bolsa para aperfeiçoar-se na Europa. Apresentou-se nas principais salas de sua cidade natal, na Sociedade Quarteto Paulista em São Paulo (a convite de Mário de Andrade), chegando até ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1929. Nessas

---

<sup>10</sup> Em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS, 1985), Radamés fez questão de distingui-lo dos chamados pianeiros do Rio de Janeiro, ressaltando a influência de Chopin nas suas composições e contando que, em outras oportunidades, veio a tocar muito para ele. A própria recordação desse evento, já nos últimos anos de vida, sugere sua importância para Radamés.

ocasiões, ficaram confirmados, através dos ecos da crítica especializada, a sensibilidade musical e virtuosismo técnico de Radamés.

No entanto, sua versatilidade o conduziu ainda a outras práticas musicais. Dessa mesma época, datam também as atividades do Quarteto Henrique Oswald, formado por Radamés e seus amigos de adolescência, os irmãos violinistas, Luiz e Sotero Cosme, além de Carlos Kromer, ao violoncelo (depois substituído pelo italiano Arduino Rogliano). Nessa ocasião, Radamés fez uso da sua formação violinística para tocar viola.

Com esse quarteto fizemos muitos concertos em Porto Alegre, Caxias, São Leopoldo. Tocávamos Beethoven, Mozart, Mendelssohn e Dunah, entre outros. Era muito bom o quarteto. Ensaiávamos todo dia, na casa de um e de outro. Eu gostava daquilo (BARBOSA; DEVOS, 1985, p.23).

Além de esparsas apresentações do quarteto, outras atividades que lhe proporcionavam alguma renda variavam entre aulas particulares de piano, cachês em orquestra como violista<sup>11</sup> e, mais tarde, entre idas e vindas da capital, tocar em cassinos, cinemas, no Teatro Lírico e na Rádio Clube do Brasil. Entre as diversas vivências musicais, brotou o interesse pela composição. Sua irmã, Aída, conta que: “[...] ele já compunha, mesmo que timidamente, desde os 18 anos. [...] Começou a se interessar pela composição bem cedo, mas não mostrava nada a ninguém” (*apud* CANAUD, 2013, p.207-208).

Em 17 de setembro de 1930, em recital no Teatro São Pedro de Porto Alegre, Radamés revelou ao público uma nova faceta: a de compositor. Executou pequenas peças de sua autoria. Estas eram “miniaturas inspiradas, de profunda musicalidade e feitura elegante em que o pianista cedia o posto ao compositor” (GARRITANO *apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p.25). A partir de então, adicionar suas próprias obras em seus recitais tornou-se um hábito e, um ano após a revelação desse seu novo ofício, Radamés Gnattali já era reconhecido e homenageado como compositor em sua cidade natal.

Aprendendo de forma bastante intuitiva a composição, Radamés encontrou no seu extenso repertório pianístico - que contemplava grandes mestres do passado como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Robert Schumann (1810-1856), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Edward Grieg (1843-1907), seus contemporâneos, Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) e, ainda, os brasileiros Villa-Lobos e Nazareth, dos quais as partituras lhe chegavam às mãos pelo pai -

---

<sup>11</sup> Há registros de sua participação em orquestra no Teatro São Pedro em Porto Alegre por volta de 1926/27, em orquestra contratada para acompanhar uma companhia russa de ópera em São Paulo (episódio em que acabou também como assistente de maestro devido à sua ótima leitura à primeira vista e habilidade ao piano) e, segundo Didier (1996), como violista contratado da Orquestra Sinfônica Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, por volta de 1933.

importantes matrizes para sua música, tanto no que diz respeito à questão formal quanto à compreensão do uso dos instrumentos tradicionais na música erudita (DIDIER, 1996).

No entanto, consonante ao contexto cultural de sua época, não surpreende que, apesar de sua ascendência italiana e da formação erudita pautada no repertório tradicional de música europeia, as primeiras peças do compositor Gnattali já anunciassem uma orientação estética nacionalista, o que se observa não só pelos títulos que dava às suas peças, que invariavelmente carregavam o adjetivo ‘*brasileira*’ ou referências diretas a ritmos ou gêneros nacionais<sup>12</sup>, mas também pelo aproveitamento de temas folclóricos e populares. Em pouco tempo, o nome Radamés Gnattali passou a figurar no cenário musical nacional como um jovem talento brasileiro da composição, tendo suas composições tocadas ao lado de peças dos já então consagrados Luciano Gallet (1893-1931), Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernandes (1897-1948).

Apesar do talento promissor ao piano, a tão sonhada bolsa de estudos lhe foi negada pelo governo gaúcho. Como última esperança de seguir a carreira na música erudita, no ano de 1931, preparava-se, então, para o concurso de *lente catedrático*<sup>13</sup> do Instituto Nacional de Música. Porém, com a nomeação taxativa de dez outras pessoas para os cargos disponíveis, Getúlio Vargas (1882-1954) acabou por enterrar o sonho do jovem concertista.

O ano de 1932 marcou um novo rumo na vida e na carreira de Radamés. Casou-se e se fixou definitivamente no Rio de Janeiro, onde a intensidade da vida cultural e as múltiplas possibilidades de trabalho o fascinaram desde sua primeira visita. Sobre esse período, Didier (1996) salienta que Radamés veio também a frequentar a casa do pintor Cândido Portinari (1903-1962), reduto de modernistas cariocas. Lá fez amizades com Manuel Bandeira (1886-1968), José Lins do Rego (1901-1957), Murilo Mendes (1901-1975) e Jorge de Lima (1893-1953), sendo este último a quem dedicou seu primeiro quarteto de cordas. Dessa época, Radamés guardaria viva memória das grandes dificuldades financeiras por que passou e que o obrigaram a redirecionar os trilhos de sua carreira para o campo da música popular.

A crescente oferta de trabalho nesse ramo no Rio de Janeiro foi a saída econômica para muitos músicos eruditos na primeira metade do século XX. Para entender a proporção que a música popular tomou no cenário cultural é necessário tecer a sua associação com os avanços tecnológicos que paulatinamente chegavam a capital federal. O disco e o rádio, bem

---

<sup>12</sup> Exemplos: *Batuque* (1926), *Seresta* para quarteto de cordas (1931), *Rapsódia Brasileira* (1931), a série de *Fantasia Brasileira*, *Brasilianas* e *Concertos cariocas*, etc.

<sup>13</sup> Cargo equivalente a professor titular: categoria mais elevada da carreira docente universitária.

como o cinema sonoro e, posteriormente, a televisão foram os responsáveis por novos espaços de atuação profissional dos músicos e, de certa forma, vieram a redirecionar a história da música popular brasileira ao possibilitar que esta adentrasse no circuito comercial e comunicacional. Se o disco constituía o vetor mercadológico da indústria fonográfica, o rádio se transformaria no maior veículo da cultura de massa (NAPOLITANO, 2007).

As atividades de Radamés nesse mercado de trabalho foram múltiplas. Trabalhou como pianista, mas também como pianeiro<sup>14</sup>, arranjador e regente. Tocava nas orquestras de jazz, em rádios, gravadoras, *dancing*, operetas, entre outros. Vários personagens desse meio tornaram-se grandes amigos seus, além de se constituírem em influências musicais. Aos poucos a sua música ganharia um novo colorido com traços marcantes dos gêneros populares urbanos. Para Radamés, foi através desse contato com os músicos populares cariocas que pôde aprender o que era música brasileira. Esse aprendizado trouxe elementos marcantes ao seu estilo como compositor.

Como quando cheguei aqui fiquei sem a Escola, tive que trabalhar em orquestra de baile, de jazz e comecei a conhecer a turma toda: Pixinguinha, os pianeiros... Ali comecei a desenvolver dentro de mim a música brasileira que estava, na época, no Rio de Janeiro. Mesmo em São Paulo, no Rio Grande do Sul ninguém fazia música brasileira, porque o ambiente, o negócio era aqui (DIDIER, 1996, p.73).

Na casa de música<sup>15</sup> Viera Machado, ao trabalhar com os pianeiros, Radamés transcrevia para partituras o que eles tocavam com satisfatória fidelidade. Daí, eles começaram a fazer seu nome enquanto arranjador. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (1985), reportada também por Didier (1996), Radamés descreveria a particularidade da prática dos pianeiros na utilização do pedal para dar ritmo, na batucada com pé e na quebra do acorde na mão esquerda *a la* ragtime (toca o baixo na cabeça do tempo e a região média do acorde no contratempo, assim, a mão direita fica livre para improvisos). Canaud (2013) aponta no *swing* resultante dessa prática a influência dos pianeiros em Radamés.

Os “pianeiros” cariocas tiveram uma grande importância nesse aprendizado de Radamés. Eles, que sempre estavam nas casas de música à procura de trabalho para

<sup>14</sup> “Pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais (ranchos, sociedades dançantes e etc.) e lojas de música. O termo ‘pianeiro’ muitas vezes era pejorativo (vindo dos meios eruditos), pois muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem técnica (nem sempre aquela ensinada nos conservatórios). Os ‘pianeiros’ cumpriam um papel social importante, pois, além de animar a maioria das festas sociais da época, também ditavam, de certa maneira, os sucessos musicais daquele tempo. Isso porque os ‘pianeiros’ eram contratados para tocar as novas músicas editadas nas casas especializadas em venda de partituras, onde os fregueses iam buscar as novidades musicais” (CRAVO ALBIN, 2012-2018, *online*).

<sup>15</sup> “As casas de partituras e de artigos musicais surgiram para suprir os músicos de partituras e instrumentos e proporcionavam apresentações aos seus clientes, editavam peças musicais, vendiam e alugavam pianos e outros instrumentos, editavam métodos e músicas populares. Essas casas foram centros para apresentação de pianistas que se profissionalizavam como demonstradores, fazendo propaganda para vender as partituras editadas pelas lojas” (BLOES, 2006, p.68).

tocar ou para editar suas composições populares, tinham um toque e *swing* característicos da música popular urbana carioca, que Radamés logo decifrava (CANAUD, 2013, p.54).

O contato com Pixinguinha (1897-1973) foi também marcante para a proximidade de Radamés com os gêneros da música popular carioca. Pixinguinha integrara o proeminente conjunto de música popular, *Oito Batutas*<sup>16</sup>, que com seu repertório de choros, maxixes, canções sertanejas, batuques e cateretê, conquistou a classe média e elites cariocas, chegando a representar a música popular brasileira no exterior. Enquanto compositor, Pixinguinha contribuiu diretamente para que o choro encontrasse sua forma definitiva. Sobre o aprendizado adquirido a partir de sua relação com Pixinguinha, o próprio Radamés declarou:

Conheci Pixinguinha na década de 20, tocando no Dancing Eldorado na Praça Tiradentes. Era uma pequena orquestra de jazz, como muitas na época. (...) Eles faziam uma sessão de choro e eu ali aprendendo. Nessa época quase não se tocava música brasileira, o negócio era tango e foxtrote. (...) Pixinguinha era genial e foi o melhor flautista e melhor compositor de choro que eu já vi (...) (DIDIER, 1996, p.80).

Radamés trabalhou também para as gravadoras RCA Victor, Columbia e Odeon. Na primeira, começou como pianista colaborador e, posteriormente, dividiu o título de maestro-arranjador com Pixinguinha. Nas gravadoras, predominavam no repertório o foxtrote e gêneros brasileiros como a marcha e o samba em seus vários formatos. Pelo seu domínio das cordas, Radamés se encarregava dos arranjos românticos, enquanto Pixinguinha, com sua experiência de banda, dos arranjos carnavalescos. Segundo Didier (1996), essa dupla foi responsável por quase a totalidade de arranjos para os artistas importantes da época, protagonizando o encontro e desenvolvimento da música popular brasileira na indústria do disco.

A experiência nas gravadoras aproximou Radamés ainda de outro universo, o da música popular americana, o jazz. Seu primeiro contato foi através da discoteca disponível em casa de Fontainha, onde esteve hospedado. Assim, ouvindo, aprendeu a tirar partido do sax (MIS, 1985). Aperfeiçoaria ainda a escrita a partir do estudo de arranjos de jazz feitos por colegas que tiveram essa formação específica nos EUA. Rapidamente dominou esse tipo de orquestração adquirindo fluência nessa nova linguagem. Nas gravadoras havia também uma demanda de composição dos arranjos à maneira dos americanos, isto é, com orquestra

---

<sup>16</sup> “Grupo instrumental criado em 1919 por Donga e Pixinguinha atendendo a pedido de Isaac Frankel que queria um grupo para se apresentar na sala de espera do cinema Palais, que andava vazia desde a epidemia de gripe espanhola do ano anterior [...]” (CRAVO ALBIN, 2012-2018, *online*).

completa (inclusive com quatro saxofones). Segundo Napolitano (2005), essa demanda das fórmulas americanizadas vinha ao encontro de uma visão mercadológica com fins de suprir a ‘aspiração modernizante da classe média’.

Nos arranjos de Radamés, sob inspiração da Era do Swing, o samba, em sua longa trajetória de transformações desde 1917, veio a encontrar sua forma modernizada (NAPOLITANO, 2007). A consagração desse formato híbrido explode com o sucesso alcançado por ‘Aquarela do Brasil’, de Ary Barroso<sup>17</sup>, cujo arranjo de Radamés Gnattali, articulava samba, jazz, clima sinfônico e *bel canto* em uma só canção, dessa forma, refletindo a fusão da tradição com a modernidade (NAPOLITANO, 2007).

A essa mistura se deve o estigma de americanizado que lhe perseguiria por toda a carreira. Radamés confessa a influência, justificando tratar-se o jazz da música popular mais evoluída do mundo. No entanto, acerca do tema, defendia-se dizendo:

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 já vira jazz. Jazz é uma música que pode ser tocada por qualquer instrumento. Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe (DIDIER, 1996, p.52).

E reiterava: “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).

A título de desconstrução da alegação de ‘americanizado’ como uma unanimidade, ou seja, para mostrar que tal opinião não era necessariamente compartilhada por todo seu grupo social, Breide (2006, p.20) recupera o depoimento do maestro Nelson Nilo Hack (1921-2013) que, por sua vez, indica o papel de Radamés na preservação da música nacional. Para ele, uma maior sofisticação dos arranjos e orquestrações favorecia para que ela não fosse completa e definitivamente absorvida pela música americana.

Os coloridos jazzísticos das composições de Radamés extravasaram os limites da música popular, podendo ser também notados em muitas de suas obras de concerto. Sob a ótica dos nacionalistas puristas, essa permeabilidade da música popular urbana em relação aos gêneros estrangeiros acabava por corromper a sua essência inerente de brasilidade e por afastar a música de seu ‘lugar social’ (junto à sua origem nas classes sociais mais baixas) com um fim mercadológico. Nesse sentido, conforme se modificava a música urbana, mais esta era

---

<sup>17</sup>Ary Barroso (1903-1964) trabalhou como pianista desde os doze anos e após se mudar para o Rio de Janeiro, tocava em trilhas de cinema mudo. Na década de 30, ganhou o concurso de música carnavalesca da Casa Edison e passou a trabalhar em rádios como pianista, locutor e humorista, onde criou diversos programas. Com os anos, tornou-se autor de centenas de composições de estilos variados, como choro, xote, marcha e samba. (UOL EDUCAÇÃO, 2017; ACERVO ESTADÃO, 2017).



rejeitada como fonte de inspiração para a música nacional entre os defensores do nacionalismo.

Para os estudiosos do folclore (que muitas vezes pertenciam ao campo erudito, como Mário de Andrade no Brasil e Bela Bartók na Hungria), a música popular urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética que, na visão dos folcloristas, só a música ‘camponesa’ ou ‘semi-rural’ poderia ter. Conforme os críticos mais rigorosos, a música urbana comercial não servia nem mesmo como base para uma pesquisa musical que fundamentasse uma obra erudita, na medida em que nascia corrompida pelas modas internacionais sem rosto, impostas por um gosto vulgar e sem identidade (NAPOLITANO, 2005, p.11).

Distanciando-se desse pensamento, Radamés trilhou uma estrada própria no nacionalismo musical, sem se ligar ao doutrinário nacionalista intelectualizado.

A carreira de Radamés se consolidou no setor radiofônico. A tecnologia do rádio chegou ao Brasil ainda nos anos de 1920, porém a programação era reduzida, limitando-se apenas a emissões jornalísticas e a uns poucos concertos eruditos. Com a gradual abertura de novas emissoras, o rádio foi abrindo espaço também para a música popular, já em plena ascensão e desenvolvimento graças à indústria fonográfica. Em 1936, é fundada a Rádio Nacional, cuja programação se ocupava principalmente do entretenimento popular através de programas musicais, rádio-novelas e, também, notícias. Encampada pelo Estado em 1940, em apenas um ano, as transmissões da Rádio Nacional alcançaram todas as regiões do país (NAPOLITANO, 2007). Desta forma, a Rádio Nacional se converteria definitivamente em instrumento da cultura de massa com a função de inculcar o sentimento de pertencimento nacional mesmo nos cidadãos mais distantes da capital.

As construções simbólicas em torno da questão do nacional ganharam, na década de 1930, alcance político-institucional, desenvolvendo-se como um projeto de governo que buscava, na intelectualidade brasileira, o apoio de que necessitava para levar a termo uma ação educativa e formativa da população em torno dos valores nacionais. Tais diretrizes se difundiram por todos os campos da cultura, porém, encontraram no rádio, como também no cinema e na música, seu principal meio de difusão. Na década de 1940, a Rádio Nacional viria a se consolidar como um aparato instrumental no cumprimento desses propósitos, conquistando ouvintes em todo território nacional.

Destacando-se enquanto arranjador nas gravadoras, Radamés foi contratado desde a inauguração da Rádio Nacional. Lá, encabeçou algumas renovações na música popular brasileira. As peculiaridades da orquestra, que não tinham o mesmo aparato percussivo das

gravadoras, fizeram com que Radamés, a conselho de Luciano Perrone<sup>18</sup>, renovasse os arranjos do samba colocando o ritmo nas cordas. Da mesma forma, ao assumir a direção musical do programa *Um milhão de melodias*, em 1943, Radamés sentiu a necessidade de incrementar a orquestra com sonoridades mais brasileiras, unindo à base jazzística constituída de piano, bateria, contrabaixo e instrumento de sopro, o regional brasileiro, onde se reuniam dois violões, cavaquinho e acordeom. A Orquestra Brasileira de Radamés foi legitimada como a verdadeira sonoridade verde e amarela (ANÍSIO *apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p.54).

Assim, podemos dizer que, em sua carreira na Rádio, Radamés se torna, ele mesmo, um agente na construção da identidade nacional. Realizava por um caminho que não tinha previsto, o sonho que tinha idealizado ao solar o seu Concerto nº1 para piano, sob a regência de Villa Lobos, no Teatro Municipal em 1935: “[...] era fazer o que Albéniz tinha feito pela música espanhola: *criar um idioma nacional*, criar uma escola nativa de música para piano e divulgar para o mundo.” (DIDIER, 1996, p.17, grifo nosso).

Corroborando esse pensamento, Barbosa e Devos (1985) acrescentam que, mesmo rotulado como ‘americanizado’, Gnattali tinha como uma de suas preocupações centrais a valorização da cultura brasileira.

As ideias sempre revolucionárias de Radamés Gnattali, a sua preocupação constante com a cultura brasileira, reforçadas pela visão do músico instrumentista, consistiam em dar a música popular do Brasil um caráter nacionalista, na época só encontrado nos conjuntos típicos, sem qualquer preocupação cultural. Tudo o mais era a música americana, que satisfazia plenamente a todos os bons músicos que desejavam mostrar as suas virtuosidades como instrumentistas. Radamés o que fez? Canalizou a performance do instrumentista brasileiro para a execução da música brasileira. Mas não foi compreendido por muita gente, e a classificação de ‘jazzista’ que recebeu desde os seus primeiros trabalhos permaneceu indiscriminadamente, sobretudo para aqueles que realmente não entendiam de música (BARBOSA; DEVOS, 1985, p.54-55).

A primeira metade da década de 1940, período no qual, na qualidade de diretor musical, Gnattali introduz mudanças na Rádio Nacional, coincide com aquele em que ele se estabelece como figura decisiva no cenário musical nacional. No meio erudito, o compositor também foi reconhecido por suas contribuições, sendo eleito membro fundador da Academia Brasileira de Música. Alguns historiadores da música brasileira, Béhague (1979), Neves (1981) e Mariz (2005), concordam quanto ao fato de que, nesse período, tenham igualmente se passado mudanças na obra de concerto do compositor.

---

<sup>18</sup> Luciano Perrone (1908-2001) estudou canto lírico quando criança e mais tarde trocou pela bateria, tornando-se um dos primeiros bateristas populares no Brasil a dominar a teoria musical. Conheceu Radamés Gnattali em 1929 no Cassino das Fontes. Os dois trabalharam juntos na Radio Nacional (CRAVO ALBIN, 2012-2018).

Posto isso, Mariz (2005) e Neves (1981) propõem uma divisão da obra erudita de Radamés em duas fases: a primeira, marcada por folclorismo direto, virtuosismos de escrita e influência do jazz (Mariz menciona ainda resquícios do estilo de Grieg) e, a segunda, iniciada em meados da década de 1940, assinalada pela internalização do folclore, escrita menos virtuosística, melhor orquestração e progressiva libertação da música norte-americana. Em contrapartida, acerca da segunda fase do compositor, Béhague (1979) nota, na produção da década de 1950, um afastamento do nacionalismo musical, a preferência pelos modelos neorromânticos e neoclássicos e um estilo associado ao jazz sinfônico. Já na década de 1960, o autor sinaliza um retorno do compositor às tradições folclóricas e populares, porém com um uso mais subjetivo e expressão por “meios mais reservados e simples” (BEHÁGUE, 1979, p.302). Esse é o período em que se insere o objeto de estudo desta pesquisa – a *Sonata para violino e piano*.

Olhemos, então, para o Gnattali e o contexto específico da década de 1960. Nos primeiros anos da década, a carreira de Radamés chega ao ápice. Vai à Europa em duas turnês representando a música brasileira. A primeira em nome da música popular, juntamente com o Sexteto Radamés e convidados<sup>19</sup>, na III Caravana de Música Brasileira<sup>20</sup>; na segunda, enquanto músico erudito, interpretando principalmente música de câmara de compositores nacionais ao lado do violoncelista Iberê Gomes Grosso<sup>21</sup>. Sobre uma dessas ocasiões, Radamés narra um episódio que nos fala tanto de seu estilo composicional à época quanto retrata as oposições do contexto artístico-musical.

Na década de 60, quando a música de vanguarda estava no auge, uma repórter me entrevistou em Israel. Disse a ela que a minha tendência era pra música de Bach, Beethoven, Schumann, Bártok, Stravinsky.  
– Ah, então o senhor é um romântico, ela disse.

<sup>19</sup> Os convidados eram Edu da Gaita (1916 - 1982) e Joracy Camargo. O primeiro, Eduardo Nadruz, filho de imigrantes árabes, tocava harmônica de boca e, em 1958, solou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acompanhado pela Orquestra Sinfônica Brasileira, o concerto para harmônica de boca e orquestra de Radamés Gnattali, sob a regência do autor. No mesmo ano, ganhou o prêmio de música erudita pela Prefeitura do Rio de Janeiro (EDU DA GAITA, 2017). O segundo era jornalista, cronista, teatrólogo e compositor. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Artistas de Teatro e representou o Brasil em congressos internacionais ao lado de autores e compositores diversos entre 1935 a 1966. Foi eleito membro da ABL em 1967 e deixou vasta produção entre revistas teatrais, comédias, dramas, literatura infantil, canções, peças históricas para o rádio e argumentos de filmes (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2017).

<sup>20</sup> Organizada pelo deputado Humberto Teixeira.

<sup>21</sup> Iberê Gomes Grosso (1905-1983) foi um importante violoncelista brasileiro. Formou-se no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e completou seus estudos em Paris, na École Normale de Musique, com Diran Alexanian (1881-1954) e Pablo Casals (1876-1973). Foi membro fundador e primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica Brasileira, funcionário da Rádio Nacional, camerista, solista e professor, sendo considerado o responsável pela criação de uma escola de violoncelos no Rio de Janeiro (BARBOSA, 2005).

– Ótimo, sou mesmo. Respeito o pessoal da vanguarda, mas estou mais com o som dos instrumentos do que com os sons aleatórios” (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p.74 – 75).

Os compositores citados como influências por Radamés (à exceção de Schumann) indicam sua opção por uma orientação estética neoclássica, que foi notada por Behágue (1979) já a partir da produção da década de 50. O neoclássico, que teve em Stravinsky uma figura emblemática, tinha por características resgatar a simetria das formas, a clareza dos processos temáticos clássicos (vistos na obra de Beethoven) e o contraponto do barroco (presente nas obras de Bach) aliados ainda a linguagens pós-tonais características do século XX. No caso de Bartók e de Gnattali, esse estilo era também associado à orientação nacionalista<sup>22</sup>. O comentário da repórter categorizando Gnattali como ‘romântico’ não representa, portanto, uma verdade sobre o estilo do compositor, mas demonstra uma crítica subjacente: ‘retrógrado’. Essa visão reflete todo um cenário conjuntural da década de 1960, quando a oposição de ideologias provocava um clima de tensão e posturas extremadas.

No Brasil, além da efervescência política, gerada pelas tensões entre esquerda e direita e o conseqüente golpe militar de 1964, as artes também sofreram mudanças estéticas fundamentais. Havia um conflito entre abrir-se para o mundo ou voltar-se para dentro. O próprio conceito de beleza estava sendo revisto em todas as artes. Com a música, tanto popular quanto a de concerto, não foi diferente.

Antagonizando a música nacionalista calcada no material folclórico e popular, o experimentalismo retomava uma postura vanguardista, pregando o rompimento completo com a tradição, só que agora em nome de um posicionamento estético puramente “neo-objetivo”, no qual “a obra de arte se afastará de todos os condicionamentos exteriores, de todas as justificativas e explicações que não correspondam ao próprio objeto artístico” (NEVES, 1981, p. 146). No âmbito popular, uma nova geração de artistas propunha-se a renovar o tom da música brasileira. As melodias exuberantes das décadas de 1940 e 1950 não eram mais bem vindas pela geração bossa nova. Radamés, antes o modernizador do samba, virou “velha guarda”, ainda que fosse reconhecido como precursor do novo gênero musical, em especial pelo trato harmônico sofisticado característico em seus arranjos e obras.

---

<sup>22</sup> Tratando da postura neoclássica nacionalista de Bartok, de Falla e dos compositores latino-americanos, dentre os quais se incluem os brasileiros, Neves afirma que: “O neoclassicismo não representava para eles um valor absoluto mas simples forma de organização do pensamento musical desenvolvido sobre a premissa da necessária aproximação da tradição popular, com a finalidade de dar às suas obras maiores ligações raciais com seus respectivos povos, facilitando, pelo emprego de estruturas conhecidas pelo público, a assimilação dessa música” (NEVES, 1981, p.111).

Apesar das profundas mudanças político-culturais que conheceu a década de 1960 e do momento particular de vida e carreira, Radamés manteve-se sempre em atividade e fiel a sua orientação estética nacionalista. Em meados da década, vivendo momentos difíceis em sua vida pessoal, com a morte de sua primeira esposa, Radamés ainda passou por outra transição profissional. Com o declínio do rádio perante a ascensão da televisão, se aposentou na Rádio Nacional e foi trabalhar na TV Excelsior como regente e principal arranjador, transferindo-se pouco tempo depois, com as mesmas funções, para a então recém-criada TV Globo. Envolto nesse contexto, em 1966, Radamés compôs a *Sonata para violino e piano*, uma de suas muitas obras que não alcançaram merecido destaque na época, mas que esse trabalho pretende resgatar.

Em 1983, foi agraciado com o Prêmio Shell na categoria Música Erudita e poucos anos após, em 1988, faleceu, tendo deixado, para a música brasileira, uma grande contribuição, que se faz notória, não só por ser obra farta e numerosa, mas por ter sido inovadora a seu tempo e por ter concretizado um hibridismo particular entre as origens folclóricas, o popular-urbano moderno e a técnica composicional erudita.

### **1.1.1 Radamés Gnattali e o violino**

Na família materna de Radamés, a educação musical era particularmente uma forte tradição. As mulheres tocavam exclusivamente piano e os homens, piano e algum instrumento de cordas. Radamés não escapou a essa regra, sendo educado simultaneamente ao piano e ao violino, como já mencionamos anteriormente.

Os oito anos de estudo de violino sob a orientação de sua prima, Olga Fossati, somados aos dois de experiência em quarteto de cordas, quando trocou o violino pela viola, proporcionaram-lhe um conhecimento profundo sobre o universo das cordas. “Cordas, eu conheço bem.” – dizia ele (MIS, 1985). Esse comentário subentende o seu domínio sobre as potencialidades idiomáticas desses instrumentos, ou seja, o entendimento e boa aplicação das possibilidades musicais ditadas pela ‘geografia’ dos instrumentos e seus meios de execução. Isso implica em características relacionadas a timbre, registro, articulação, afinação e expressão.

Inclusive, a esse conhecimento das cordas, Radamés atribuía sua habilidade com a escrita orquestral, pela qual foi especialmente reconhecido e considerado inovador. Conforme suas próprias palavras: “o grupo de cordas é a base da sinfônica. Quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra” (BARBOSA; DEVOS, 1985, p.24). No entanto, tal

conhecimento se transpôs também na sua produção de obras solo e camerísticas dedicadas especificamente a tais instrumentos.

Considerando a produção completa de música de concerto de Gnattali, observa-se que inúmeras foram as obras compostas que contemplam o violino enquanto instrumento principal ou de destaque. Segundo catálogo digital de Barbosa e Devos (1985), como instrumento solista, constam: três concertos para violino e orquestra sinfônica; um para violino e orquestra de cordas; um para violino, piano e orquestra de cordas; um para violino, piano e quarteto de cordas; três peças para violino e orquestra e uma para violino, piano e orquestra (Quadro 1 e 2)<sup>23</sup>.

Quadro 1 - Obras para violino solo e orquestra

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
1934	Poema nº1	-
1947	Concerto nº1	I - (sem título) II - (sem título) III - (sem título)
1959	Poema nº2	-
1961	Concerto nº2	I - Allegro moderato II - Saudoso III - Com espírito
1967	Concerto para violino e orquestra de cordas	I - Allegro moderato marcado II - Canção e choro III - Ritmado
1969	Concerto nº3	I - Allegro moderato II - Adagio III - Movido
19--	Monotonia e Movimento (violino e orquestra de cordas)	-

Quadro 2 - Obras para violino e piano solo e orquestra

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
1933	Concerto para violino, piano e quarteto de cordas	I – Decidido II – Calmo III - Andando
1947	Concerto para violino e piano com orquestra de cordas	?
1949	Variações sobre uma série de sons	-

<sup>23</sup> Todos os quadros numerados de 1 a 8 têm como fontes os catálogos contidos em Barbosa e Devos (1985) e Gnattali (2006).

Para formações camerísticas, há ainda uma extensa obra para quarteto de cordas (Quadro 3), peças para trio de cordas e com piano (Quadro 4 e 5), quarteto com piano (Quadro 6) ou quinteto com piano (Quadro 7), dentre outras para formações variadas (Quadro 8).

Quadro 3 - Obras para quarteto de cordas

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
1930	Seresta nº1	-
1932	Seresta nº2	-
1936	Lenda e Choro	-
1939	Cantilena	-
1939	Valsa	-
1939	Quarteto nº1	I - Movido II (sem título) III - Vivo IV - Allegro
1940	Quarteto Popular	I - Movido II - Lento - Prestíssimo - Lento III - Allegro moderato
1943	Quarteto nº2	I - Allegro moderato II - Moderato – Tema e Variações III - Allegro
1946	Quatro quadros de Jan Zach	I - Poeta brasileiro II - Santo do nosso século III - Paisagem IV - Feira
1963	Quarteto nº3	I - Mercado II (sem título) III (sem título) IV - Mercado
1964	Concerto para quarteto de cordas e orquestra	I - Allegro II - Adagio III - Intermezzo (quarteto solo) IV - Vivo
1968-69	Quarteto nº4	I - Movido II - Lento III - Allegro moderato

Quadro 4 - Obras para trio com piano

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
1932	Trio nº1	?
1937	Conto (Lenda nº2)	-
1940	Trio Miniatura	I - Allegro II - Lento

		III - Vivo
1967	Trio n°2	?
1984	Trio n°3	?

Quadro 5 - Obras para trio de cordas

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
1983	Divertimento a três	I - Allegreto comodo II - Acalanto III - Ritmado
19--	Flor da Noite	-

Quadro 6 - Obras para quarteto com piano

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
19--	Flor da noite	-
1971	Concerto para violino, viola, violoncelo e piano com orquestra de sopros	I - Allegro II - Suavemente III - Allegro (homenagem a Vivaldi)
1971	Musiquinha para "bis"	
1973	Quarteto para violino, viola, violoncelo e piano	I - Allegro II - Tema com variações III - Xangô

Quadro 7 - Obras para quinteto com piano

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>MOVIMENTOS</b>
1928	Reminiscência	-
1931	Pequena Suíte	-
1941	Divertimento	-
1958	Quatro Noturnos	-
1966	Brasiliana 11	I - Brinquedo II - Acalanto III - Gaita IV - Moleque travesso V - Rosinha VI - Dança

Quadro 8 - Obras para formações diversas

<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>FORMAÇÃO INSTRUMENTAL</b>
1959	Valsa, Samba-Canção e Choro	violino, dois violões, pandeiro e orquestra de cordas
1971	Introdução e Choro	violino e violão
?	Inquieto	violino solo
?	Reminiscência	violino, flauta, fagote e piano



Todas essas composições estão distribuídas ao longo de sua carreira, de forma que podemos afirmar que, apesar de o piano ter sido seu principal instrumento, o violino também perpassou toda a curva de formação e produção musical de Gnattali.

Em relação às obras de câmara situadas na primeira fase do compositor – antes de 1945 – muitas foram utilizadas para preencher espaços de programação nos primórdios da era do Rádio e foram executadas, ao lado do repertório tradicional europeu, em frequentes recitais de câmara que o compositor apresentava junto a colegas altamente conceituados no meio musical da época. Em ambos os casos, duas formações de trio com piano se destacam, especialmente entre as décadas de 1930 e 1940, o chamado “trio Francisco Braga”, constituído por Gnattali, Iberê Gomes Grosso e Romeu Ghipsman<sup>24</sup> e “trio de Ouro” da Rádio MEC, formado pelos dois primeiros e Anselmo Zlatopolsky<sup>25</sup>. A essa base se somavam outros músicos para formações maiores. Posteriormente, a parceria com Iberê Gomes Grosso (violoncelo) sobressai dentre outras.

Sempre rodeado por um time de grandes intérpretes tanto nas parcerias camerísticas quanto à frente da orquestra da Rádio Nacional, Radamés compôs grande parte das peças solo para instrumentos de cordas, dedicando-as aos amigos e colegas, os quais ele admirava pelo virtuosismo, musicalidade e brasilidade. Barbosa e Devos (1985, p.65) reforçam que “o irresistível fascínio pelos bons instrumentistas foi sempre uma característica do maestro Radamés Gnattali, que conviveu ao longo de sua vida com a mais fina flor dos interpretes brasileiros”, e, em seguida, a autora cita o compositor: “Eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo era para Iberê tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito para música brasileira” (p.65).

Dentre os violinistas homenageados por Radamés, podemos enumerar alguns nomes. Em um primeiro momento de produção: Oscar Borgerth<sup>26</sup>, Anselmo Zlatopolsky,

---

<sup>24</sup> Nascido em Ekaterinolw na Rússia ucraniana, Romeu Ghipsman iniciou seus estudos em Petrogrado com o célebre professor Auer. Terminando o curso, seguiu carreira de concertista, realizando turnês na Europa. Em 1922 veio ao Brasil. Realizou vários concertos em Pernambuco, mas acabou por se fixar no Rio de Janeiro. A partir de 1932, foi *spalla* da Orquestra Filarmônica do Rio, onde também solou os concertos de Tchaikowsky e Brahms (ROMEUGHIPSMAN NAS “ONDAS MUSICAIS”. *O radical*. Rio de Janeiro, 05 jul. 1942. p.8). Trabalhou também como regente na Rádio Nacional. Era o violinista favorito de Gnattali, segundo depoimento do compositor em entrevista (MIS, 1985).

<sup>25</sup> “Anselmo Zlatopolsky, violinista nascido na Rússia, que veio “em tenra idade para o Brasil, onde mais tarde obteve sua naturalização” tornando-se *spalla* do Quarteto Haydn, que Mário de Andrade criou quando fundou o Departamento de Cultura de S. Paulo” (VINHOLES, 2014). Radamés dedicou-lhe o Poema nº2 para violino e orquestra e Zlatopolsky gravou seu primeiro concerto de violino junto à Orquestra Sinfônica Brasileira (GNATTALI, 2006).

<sup>26</sup> Oscar Borgerth (1906 – 1992) foi aluno de Orlando Frederico. Aos 18 anos, conquistou o primeiro prêmio da Escola Nacional de Música. Foi para a Europa aperfeiçoar-se com Vasa Prihoda. No Brasil, formou o Quarteto Borgerth e ainda várias outras formações camerísticas. Foi *spalla* da Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da OSB. Em 1944, ingressou na Escola Nacional de Música como professor de violino. Foi um

Romeu Ghipsman e Célio Nogueira<sup>27</sup>, aos quais se somariam, na geração seguinte, o nome de Giancarlo Pareschi<sup>28</sup>. Gravações importantes, inscritas no período de vida do compositor, incluem os violinistas acima citados e ainda os violinistas Santino Parpinelli<sup>29</sup> e João Daltro<sup>30</sup>.

Em resposta a tantas homenagens e parcerias, Radamés é considerado um dos compositores que mais teve suas obras tocadas ainda em vida. Mas, vale ressaltar que o acréscimo das obras do compositor na programação musical de tais intérpretes reflete não só uma relação de amizade, mas o cenário cultural da época, onde era de grande interesse e, de certa forma, considerado função social dos músicos brasileiros, tocar a música brasileira, principalmente de cunho nacionalista.

### 1.1.2 Obras para violino e piano

Especificamente para a formação dual de violino e piano são listados, no catálogo de obras disponível em Gnattali (2006), seis títulos. No entanto, através dos jornais de época disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, localizamos ainda referências a quatro outras obras de paradeiro desconhecido, que, provavelmente, se perderam no tempo ou estão esquecidas em acervos pessoais.

Esse conjunto de obras está listado no Quadro 9, e, destacados em cinza, estão os registros das peças recém-descobertas. Os recortes de jornais que documentam a existência destas constam no Anexo A.

---

importante intérprete de música brasileira, tendo recebido muitas dedicatórias. É provavelmente o violinista brasileiro que mais se destacou no exterior (SALLES, 2007). Radamés dedicou-lhe seu primeiro e terceiro concerto para violino solo (GNATTALI, 2006).

<sup>27</sup> Célio Nogueira iniciou seus estudos aos dez anos de idade, em 1918, com o professor Mario Caminha. Posteriormente passou à classe da professora Paulina d'Ambrósio, terminando o curso no Instituto Nacional de Música, em 1923, aos quinze anos, com medalha de ouro. Em 1925, foi premiado em concurso, recebendo bolsa de estudos de dois anos na Europa. (CONCURSO DE VIOLINO PARA PRÊMIO DE VIAGEM, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1925. *Correio Musical*, p.5). Em 1926, partiu então para a Bélgica, onde tomou aulas com o violinista Eugène Ysaye. (RECITAL CÉLIO NOGUEIRA, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set. 1928. p.14). Segundo Gnattali (2006), o 1º Poema para violino e piano/orquestra de Gnattali foi dedicado a Célio Nogueira.

<sup>28</sup> Giancarlo Pareschi (1925-2016) nasceu e estudou violino em Ferrara, Itália. Imigrou para o Brasil, em 1953 e tornou-se *spalla* da orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Declaração pessoal da filha, Antonella Pareschi, à pesquisadora). Radamés dedicou-lhe o concerto para violino e orquestra de cordas. Talvez a obra para violino de Gnattali de maior projeção na atualidade. Não encontramos maiores informações.

<sup>29</sup> Informações biográficas serão tratadas no texto adiante por sua relação com a *Sonata* que estamos estudando.

<sup>30</sup> Nascido em 1939, João Daltro teve sua formação violinística acompanhada por Santino Parpinelli, a quem veio a substituir no Quarteto da Escola Nacional de Música anos mais. Foi *spalla* da Orquestra Sinfônica Brasileira por longo período. Tem uma importante gravação da *Ária da Suite Antiga* (Declaração pessoal do violinista à pesquisadora).

Quadro 9 - Obras para violino e piano

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1928	Violino	-
1934	Poema	-
1938	Flôr da Noite	-
1966	Sonata	I - Lento– Allegro Moderato II - Cantilena III - Alegre
1972	Ária da Suíte Antiga	-
19--	Uma Rosa para Pixinguinha	-
?	Canto do Violino	-
?	Batuque	-
?	Sonatina	I – Allegro II – Andante III – Vivo (Tocatta)
1942	Três Movimentos para violino e piano	?

As seis peças inscritas no catálogo podem ter suas partituras acessadas mediante solicitação à família do compositor. A disponibilidade do material e a coincidência de formação instrumental levaram-nos a incluir as outras cinco peças – além da *Sonata* – no programa do recital que encerrou a nossa trajetória do mestrado. Tais obras também constam no registro audiovisual disponível no Apêndice E que acompanha esta dissertação <sup>31</sup>.

Situando essas cinco peças brevemente antes de pormenorizar os dados relativos à *Sonata*, podemos dizer que quatro delas – *Violino*, *Flor da Noite*, *Ária* e *Uma Rosa para Pixinguinha* – são peças de curta duração, variando entre dois e quatro minutos, escritas em pequena forma binária *aa'* ou ternária – *aba'*.

*Violino* foi composta ainda em Porto Alegre e figura entre as primeiras composições de Gnattali. A parte manuscrita apresenta uma dedicatória a Silvio Grandis<sup>32</sup>. O título da peça sugere que o próprio instrumento tenha sido sua fonte de inspiração. É uma peça em textura homofônica, de caráter essencialmente romântico. Há certa dramaticidade na seção intermediária e padrões de acompanhamento que remetem a gêneros populares urbanos como a seresta<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> O trabalho de edição de tais peças está em andamento visando futuro lançamento do álbum de obras para violino e piano de Radamés Gnattali.

<sup>32</sup> Houve certa dificuldade em compreender a caligrafia do compositor, de forma que não temos certeza desse nome. A busca de violinistas em Porto Alegre com os nomes presumidos não acrescentou informações.

<sup>33</sup> “Música noturna de caráter popular, essencialmente realizada ao relento” (ANDRADE *apud* ZORZAL, 2005, p. 45). O verbete em Marcondes (*apud* ZORZAL, 2005, p.45) acrescenta que “influenciadas pelas valsas, as modinhas têm então realçado seu tom de lamento na voz dos boêmios mestiços, capadócios, cantadores de serenatas, por isso chamados serenatistas e serenateiros. Assim, quando no século XX, a serenata passa por

A *Flor da Noite* é talvez a mais famosa das peças para violino e piano de Radamés. Foi dedicada a Romeu Ghipsman. Apresenta a influência da linguagem impressionista e jazzística no compositor, o que se revela no trato harmônico sofisticado, cheio de tensões e notas acrescentadas. Alguns aspectos expressivos, como os *glissandos* sugeridos pelo compositor, assim como estratégias de desenvolvimento do tema, que tem desenhos típicos de improviso, dão um colorido jazzístico para a peça. No entanto, como Radamés sempre afirmava, sua música era toda baseada em temas populares e folclóricos brasileiros (DIDIER, 1996). No caso da Flor da Noite, o tema é inspirado no pregão de uma vendedora de pipocas da Bahia trazido por Dorival Caymmi (GNATTALI, 2006). Didier (1996, p.12) afirma que “o branco do milho da pipoca era a ‘flor da noite’ ”.

As outras duas pequenas peças que contemplam essa formação instrumental, segundo as informações disponíveis em catálogos, são transcrições. A *Ária da Suíte Antiga* para violino e piano, dedicada ao casal de violinistas Nathercia e João Pinheiro da Silva Filho<sup>34</sup>, trata-se de uma transcrição do terceiro movimento da *Suíte Antiga* para orquestra de cordas. A peça realiza-se em uma pequena forma ternária e textura essencialmente homofônica. A linha melódica de tom romântico guarda certo caráter seresteiro e se assenta sobre uma harmonização simples e tradicional. Atualmente, nota-se que essa peça vem se consolidando no repertório dos violinistas brasileiros, o que pode ser atestado em programas de recitais de performers de renome e através da disponibilidade de vídeos no canal *YouTube*, o que, sem dúvida, favorece a disseminação da peça nos dias de hoje.

A peça *Uma Rosa para Pixinguinha* evidencia o seu propósito no título. Trata-se de uma homenagem a Alfredo da Rocha Vianna Filho, Pixinguinha, e apresenta uma série de intertextualidades com uma de suas famosas canções, *Rosa*. A peça transcorre como um improviso sobre o tema original preservando características melódicas e o caráter de valsa.

Em comparação com as peças anteriores, o *Poema* é uma obra mais elaborada e de maior duração - em torno de doze minutos. Foi dedicada a Célio Nogueira. Dentre as peças para a mesma formação, essa é a que mais explora recursos técnico-violinísticos. Tem acentuado caráter romântico, textura densa, escrita virtuosística para o piano e faz uso de melodias e padrões rítmicos brasileiros, configurando-se em uma típica obra da primeira fase

---

evolução semântica a seresta [...] os cantores com voz apropriada ao sentimentalismo de serenatas ou serestas transformam-se, finalmente, em seresteiros”.

<sup>34</sup> Nathercia Teixeira foi aluna de Oscar Borgerth na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), mesma instituição na qual veio, posteriormente, a lecionar violino. João Pinheiro da Silva foi seu segundo marido, também violinista, aluno de Paulina d’Ambrósio. Trabalhou com a arregimentação de orquestras na TV Globo. O casal tinha uma longa amizade com Radamés Gnattali, que datava desde os tempos da orquestra da Radio Nacional (depoimento pessoal de Nathercia Teixeira a essa pesquisadora em 07 de fevereiro de 2017).

de Gnattali. No ano seguinte de sua composição, a peça foi orquestrada pelo próprio compositor. Nessa nova formação para violino e orquestra, obteve grande projeção entre intérpretes, críticos e historiadores da música brasileira da época, sendo referenciada na literatura sobre a música brasileira.

## 1.2 Sonata para violino e piano: Coleta de dados

### 1.2.1 Referências

A referência mais antiga à *Sonata para violino e piano* de Radamés Gnattali aparece no livro *Música Contemporânea Brasileira*, de José Maria Neves (1981). Ao traçar um panorama sobre o cenário musical brasileiro do século XX, o autor descreve poucos dados biográficos e enumera certo número de obras representativas de Gnattali. Nessa ocasião, encontramos o seguinte:

Da primeira fase de nacionalismo direto, pode-se destacar obras como a ‘Rapsódia Brasileira’ para piano, as ‘Valsas’ para piano, a ‘*Sonata para violino e piano*’, o ‘Trio em DóM’, o ‘Quarteto Popular’, os dois ‘primeiros concertos para piano e orquestra’, ‘Concerto para violino, piano e quarteto’ e o primeiro ‘Poema para violino e orquestra’ (NEVES, 1981, p.72, grifo nosso).

Neves enquadra a *Sonata* entre as peças de primeira fase do compositor, no entanto, de acordo com a periodização mais aceita das fases composicionais de Radamés Gnattali (devidamente explicitado no item 1.1), o ano de composição da *Sonata* – 1966 - indica já uma produção de segunda fase. Além disso, as outras peças enumeradas pelo autor são datadas em sua maioria na década de 1930, o que nos leva a crer que tenha havido uma corruptela no texto ou um equívoco de informação. Possivelmente, o autor se referia à *Sonata para violoncelo e piano* composta em 1934. Essa sim, peça que ganhou destaque na produção do compositor e que possui evidências que tenha sido executada desde o ano de sua composição pelo duo Gnattali-Gomes Grosso.

O próximo indicativo significativo faz-se na ausência de referência à *Sonata* na monografia premiada *Radamés Gnattali, o eterno experimentador* de Barbosa e Devos (1985). O trabalho pretendeu escrever uma biografia do compositor e, em um segundo momento, catalogar a sua produção de concerto e popular. A falta desse título no catálogo aponta para o seu esquecimento.

Ao traçar um panorama das sonatas brasileiras para violino e piano, o autor André Cavazzoti categoriza uma produção de 61 sonatas para essa formação instrumental de 33

compositores nacionais. Nesse trabalho, o autor questiona a existência da *Sonata* a partir de outra referência a ela feita na literatura:

“Na *International Encyclopedia of Violin and Keyboard Sonatas and Composer’s Biographies*, há referências às sonatas para violino e piano de Carlos Gomes (1836 – 1896) e Radamés Gnattali (1906-1981), **ambas inexistentes**. Há a possibilidade de esses dois erros se deverem a referências equivocadas à Sonata para Cordas (Burrigo de Pau) de Carlos Gomes e à Sonata para viola e piano (1969) de Radamés Gnattali” (CAVAZOTTI e BORÉM, 2001, p.31, grifo nosso).

Supomos que a enciclopédia consultada pelo autor tenha se baseado em NEVES (1981) para referir-se a existência de uma *Sonata de violino e piano* de Gnattali. No entanto, a observação crítica de Cavazotti é mais um fator que corrobora o desconhecimento da *Sonata*.

Por último, devemos citar a iniciativa de Roberto e Nelly Gnattali<sup>35</sup>, que, com patrocínio da Petrobrás, empreenderam um projeto em homenagem ao centenário de nascimento do compositor, com o objetivo de (re)catalogar suas obras, utilizando um método mais moderno, digitalizar as partituras, reunir fotos, autobiografia, depoimentos de colegas, entre outras informações e disponibilizá-las no site: [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Neste trabalho, que data de 2006, a *Sonata* foi devidamente catalogada e teve seu manuscrito fotografado para fins de preservação. A ficha catalográfica informa os dados presentes também na partitura: título, ano de composição, dedicatória, número de páginas e nome dos movimentos. Investigando tais informações, tentamos conhecer uma pouco mais da trajetória da *Sonata* e do motivo que levou ao seu esquecimento.

### 1.2.2 A partitura

A partitura da *Sonata* para violino e piano consiste no manuscrito autógrafo que sobreviveu ao tempo sem maiores danos ou acidentes que corrompessem a sua integridade enquanto texto, isto é, não apresenta grandes rasgos, rasuras, rabiscos ou sequer manchas de tamanho significativo que apagassem toda uma parte ou seção. Aparentemente, tal partitura nunca foi utilizada em estudo ou performance da obra, constando nela apenas texto original sem intervenções corretivas ou anotações de caráter técnico-interpretativo. Apesar da existência desse material, foi a versão *fac-símile* a disponibilizada pela família e, portanto, esta consiste na fonte principal que embasa esse trabalho. Esta edição é composta por imagens digitalizadas das onze páginas de tamanho 32x23cm manuscritas a lápis pelo compositor.

---

<sup>35</sup> Respectivamente sobrinho e viúva do compositor.

Como edição *fac-símile*, esse material tem um caráter puramente musicológico, promovendo um contato direto do leitor com a escrita de Gnattali. Devemos ressaltar que alguns autores defendem esse tipo de edição, alegando que:

[...] só ela mantém por todos os séculos o seu valor inalterado, devido à sua evidente autenticidade [...] podendo ser observada, através dos tempos, sempre com novos olhos e sob novas perspectivas, mantendo, não obstante, perene a vontade gráfica do autor e do impressor (NEGREIROS *apud* FIGUEIREDO, 2014, p.61).

Henle diz que a notação do compositor “transmite ao executante, também no aspecto ótico, uma impressão plástica da viva dinâmica interna de sua música” (FIGUEIREDO, 2014, p.60-61). Haar vê na edição *fac-similar* a possibilidade de abordagens subjetivas a partir da “aparência da notação”, da “música enquanto objeto visual”, já que, segundo o autor, aspectos da caligrafia e do tipo de impressão nos informam também sobre aspectos culturais (*apud* FIGUEIREDO, 2014, p.60).

Sem negar o valor das edições *fac-similares*, devemos perceber a que tipo de concepção de obra musical e a que visão das práticas musicais, tais discursos estão vinculados. Isso será tratado mais adiante no próximo capítulo. Por enquanto, devemos apontar, a partir de um olhar crítico, as condições do material que serviu de base para esta pesquisa.

No caso da *Sonata* que estamos estudando, como a sua digitalização foi feita passados quarenta anos da data de composição, a partitura esteve sujeita a diversos agentes de deterioração. Aparte o envelhecimento natural do papel que provocou o amarelamento das páginas, o acondicionamento do material em locais com luminosidade, temperatura e umidade desfavoráveis propiciou o clareamento do grafite, de maneira que, em várias passagens, a notação aparece pouco definida, aparentando um borrão. Além disso, a ação de agentes biológicos causou manchas principalmente na primeira página, a mais sujeita à exposição na ausência de capa. As manchas aparecem majoritariamente em forma de pequenos pontos arredondados que, na versão *fac-símile*, adquirem uma coloração muito similar a do grafite. Dessa forma, se confundem, por vezes, com a própria notação musical, dificultando bastante a leitura. Esse é um dos inconvenientes das edições *fac-símile* apontados por Figueiredo (2014):

Dependendo das técnicas utilizadas na reprodução do manuscrito, sinais importantes quase imperceptíveis no original, podem acabar omitidos, e sinais sem qualquer importância, tais como manchas, insetos mortos ou tinta de um lado do papel que tenha penetrado no outro, acabam entrando no texto, criando, muitas vezes, interpretações erradas. Tais lacunas do original se tornam um desafio para o leitor (FIGUEIREDO, 2014, p.59).

Esses entraves se somam a dificuldade de decifrar a própria caligrafia musical do compositor, nem sempre muito precisa – talvez por conta da rapidez e fluência de escrita que lhe eram naturais. Em diversos relatos, amigos, familiares e colegas destacam tal agilidade em compor. Aída Gnattali conta: “Ele tinha uma prática muito grande. Escrevia música como se fosse uma carta.” (CANAUD, 2013, 207). Henrique Cazes<sup>36</sup> e Nathercia Teixeira<sup>37</sup> confirmam dizendo que Radamés podia compor um arranjo em poucos minutos.

O *fac-símile* da primeira página da *Sonata* (Fig.1) exemplifica as condições do material<sup>38</sup>. Mas, por ora, vale frisar que tal material não se destina à prática. Todos os empecilhos à leitura repelem o interesse de intérpretes, já que tornam todo o processo de aprendizagem e de ensaios muito mais trabalhoso e demorado. Partir desse material somaria ao complexo trabalho de cada performer da obra, o trabalho de decodificação minuciosa da caligrafia e, dependendo do número de erros e imprecisões, também o trabalho de revisor. Não se trata só do tempo e disposição despendidos, mas também das consequências práticas. Por exemplo: imaginem ter que retificar por escrito todas as imprecisões do texto na própria partitura *fac-símile* impressa, ou seja, somar às manchas já presentes, diversas notações corretivas de ritmo, altura, acidente e, ainda, as notações interpretativas, de caráter expressivo e técnico do instrumento. Seria caótico.

---

<sup>36</sup> Henrique Cazes (n. 1959) é cavaquinista, compositor, arranjador e professor da UFRJ. Integrou a Camerata Carioca junto a Radamés Gnattali na década de 1980. Foi grande amigo do compositor e consiste em um dos grandes nomes do choro na atualidade (CAZES, Henrique, 2017).

<sup>37</sup> Ambos em relatos pessoais a esta pesquisadora: Cazes em dezembro de 2014 e Teixeira em março de 2017.

<sup>38</sup> O material *fac-símile* não será disponibilizado na íntegra na seção de anexos, preservando os direitos da família do compositor sobre o mesmo.



Figura 1 - Primeira página do fac-símile da Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, the title "Sonata" is written in the center, with "Violino e Piano" to its right and "Radamés Gnattali" to its right, with "1966" written below the name. The score is written for Violin and Piano. The Violin part is on a single staff, and the Piano part is on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 6/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Lento". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). There are two circled letters, "A" and "B", in the lower part of the score, likely indicating specific sections or measures. The handwriting is in ink and shows signs of being a working draft or a facsimile of a handwritten manuscript.

Fonte: Acervo particular da família Gnattali

### 1.2.3 Dedicatória

Na partitura autógrafa da *Sonata*, no canto superior esquerdo da primeira página, podemos identificar uma dedicatória direcionada ao britânico Colin Holman Howden (Fig. 1). Através de documentos de imigração e registros jornalísticos, foi possível reunir algumas informações de sua vida e atividade no Brasil.

Nascido em 10 de outubro de 1925, em Londres, Colin Howden imigrou para o Brasil no ano de 1958 e naturalizou-se brasileiro em janeiro de 1968. Segundo reportagem do jornal *Correio da Manhã* (1961)<sup>39</sup>, quando jovem, Colin Howden também compunha e chegou a ter uma *Sonata para oboé e piano* de sua composição tocada em audição pública, em um concerto filarmônico em Belfast, na Irlanda. À época, tinha 19 anos e servia à marinha real inglesa. Após a guerra, passou a ter aulas de piano e deu seu primeiro recital aos 22 anos. No ano seguinte, ganhou uma bolsa de estudos para o *Royal Academy of Music*, onde estudou composição, harmonia e contraponto. Licenciou-se ainda como performer na *Royal Academy* em 1951, tornando-se, em seguida, pianista associado desta mesma instituição. Morou e trabalhou na Inglaterra, França e Canadá e se especializou em história da música italiana na *Università per Stranieri de Perugia*.

No Brasil, há registros de sua atividade como musicólogo e pianista. Desde sua chegada em 1959, trabalhou como encarregado de assuntos musicais da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SBCI), organizando concertos diversos e palestras sobre compositores ingleses como John Field (1782-1837), Henry Purcell (1659-1695), William Byrd (1543-1623), John Dowland (1563-1626), Benjamin Britten (1913-1976), entre outros. Howden também foi responsável por promover concursos em 1963 e 1964 que premiavam os ganhadores com bolsas de estudo para a *Royal Academy of Music* de Londres. De maneira geral, durante a década de 1960, sua atividade contribuiu para adensar a vida cultural do Rio de Janeiro.

De início, achamos no mínimo curioso que Radamés Gnattali, sendo pianista de formação, tivesse dedicado a um colega também pianista uma sonata para violino e piano. Este fato nos sugere que o compositor tivesse em mente o duo Howden – Parpinelli, do qual, através de jornais, pudemos mapear uma relativa atividade entre 1964 e 1967 (Anexo B). Em 1965, inclusive, consta uma série de recitais do duo explorando a temática: a evolução da

---

<sup>39</sup> CONFERÊNCIAS SÔBRE HISTÓRIA DA MÚSICA NA GRÃ-BRETANHA, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 mar. 1961. Segundo Caderno, p.3.

sonata para violino e piano. Isso mostra também o envolvimento profundo do duo com o gênero da obra que lhes foi dedicada.

Figura 2 - Foto do duo Howden – Parpinelli contida em programa de recital sobre a evolução da sonata para violino e piano<sup>40</sup>



Fonte: Acervo particular de Ernani Aguiar

Na década de 1960, Santino Parpinelli (1912 -1991) era já violinista consagrado, professor da Escola Nacional de Música e camerista de intensa e importante atividade no cenário musical brasileiro. Natural de São Paulo, Parpinelli era descendente de italianos músicos. Mudou-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde cursou violino na classe da professora Paulina d'Ambrósio<sup>41</sup> na Escola Nacional de Música. Em 1952, formou o Quarteto

<sup>40</sup> Na foto, a caracterização à caneta em Santino Parpinelli foi feita pelo próprio violinista, que era também formado em Desenho Artístico, segundo depoimento de Ernani Aguiar.

<sup>41</sup> Também Paulina d'Ambrósio cedo mostrou incomum aptidão ao violino. Aos 15 anos partiu para a Europa para estudar no Conservatório Real de Bruxelas, na Bélgica, centro internacional do instrumento e difusor da escola franco-belga. Retornou ao Brasil em 1907, e logo voltou sua atenção para o ensino, ingressando na Escola Nacional de Música, onde lecionou por 42 anos. Manteve, embora em segundo plano, carreira como intérprete, participando da Semana de Arte Moderna, em que interpretou, entre outros autores, Villa-Lobos - que a

Pró-Música, que posteriormente mudaria de nome para Quarteto Rádio MEC, depois, Quarteto da Escola Nacional de Música, e a partir de 1968, Quarteto Brasileiro da UFRJ (NASCIMENTO, 2005). Esse quarteto teve grande papel na divulgação de obras nacionais no Brasil e no exterior, sendo, inclusive, responsável por gravar em duas oportunidades o *Quarteto Popular* de Radamés Gnattali.

Apesar do comprometimento de Parpinelli com a música brasileira, o repertório do duo Howden-Parpinelli consistia basicamente de autores consagrados como Mozart, Beethoven e Brahms. Por vezes, o duo apresentou composições inglesas em função da sua participação em eventos da SBCI. No entanto, não há registros de nenhuma performance do duo contendo música de autores brasileiros.

Em relação ao contato de Howden com o compositor Gnattali, é impossível precisar a data, porém, vale ressaltar que no mesmo ano de composição da *Sonata*, 1966, ocorreu um evento no cenário musical carioca denominado *Intermúsica*, que pode ter motivado a proximidade entre os dois e então a decorrente dedicatória. Afinal, sabe-se, através de relatos de amigos e colegas de Gnattali, que algumas de suas dedicatórias muitas vezes eram fruto de encontros circunstanciais, como foi o caso do concerto de harpa e da peça *Canadiana*<sup>42</sup>.

O evento *Intermúsica* consistia na associação dos organismos Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Instituto Cultural Brasil-Alemanha e Associação de Cultura Franco-Brasileira, em favor de uma agenda de manifestações musicais mensais. Howden era um dos organizadores principais, representando a SBCI. O duo Radamés Gnattali -Iberê Gomes Grosso, por sua vez, se apresentou em 25 de outubro de 1966 (Diário de Notícias, 1966<sup>43</sup>). Claro que sem um depoimento explícito do compositor sobre sua motivação, toda afirmação sobre a dedicatória recai em campo especulativo, no entanto, cremos que nos caiba apontar os dados, já que foram verificadas as coincidências de data e a possibilidade de entrecruzamento dos personagens em questão.

#### 1.2.4 Primeira Audição

---

considerava sua violinista predileta e a quem afetuosamente chamava de "general de meu exército". (FRESCA, 2009).

<sup>42</sup>Segundo Henrique Cazes, em relato pessoal concedido a esta pesquisadora em dezembro de 2014, a dedicatória do concerto de harpa a Gianni Fumagalli se deveu ao período de estada do harpista em propriedade de Gnattali. O mesmo gravou este concerto acompanhado a Orquestra Sinfônica Brasileira (Festa 6514 087 LP). Já a dedicatória da *Canadiana* (1943) deveu-se ao contato de Gnattali com um casal, onde a mulher era uma grande ativista canadense, embora o esposo tenha ganhado a dedicatória. Esse sequer era músico ou canadense. Era pintor e tcheco.

<sup>43</sup> MÚSICA DE CÂMARA NA SOCIEDADE INTERMÚSICA. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 25 out. 1966. Segunda Seção, Música, p.3.

Não há registros de que a *Sonata* tenha sido executada pelo duo Howden-Parpinelli. Por isso, em um momento inicial da pesquisa, acreditávamos se tratar ainda de uma obra inédita. Entretanto, a partir da convergência de muitos acasos, chegamos ao maestro Ernani Aguiar<sup>44</sup>, que, em meio a uma conversa informal<sup>45</sup>, nos revelou ter sido o responsável pela primeira audição da *Sonata*. Seu depoimento – posteriormente formalizado (Anexo C) – foi, para nós, fonte elucidativa no que concerne à trajetória da obra e de sua respectiva partitura.

Aguiar concorda com a hipótese de que a obra teria sido composta pensando no duo Howden-Parpinelli e que o duo não chegou a executar a obra em performance. Conta ainda que a partitura esteve, por anos, no acervo pessoal de Santino Parpinelli. E, daí, supomos o motivo pelo qual a obra acabou sendo omitida na primeira iniciativa de catalogação das obras de Gnattali.

Segundo Aguiar, seu professor Parpinelli lhe cedeu a partitura da *Sonata* por volta de 1985. À época, Ernani cursava mestrado em violino na UFRJ, onde devia cumprir a exigência de apresentar recitais. A peça viria a atender esse propósito. O músico conta que, por acaso, ao encontrar informalmente Radamés, lhe comunicou a intenção de tocar a *Sonata* e o compositor retrucou demonstrando não ter grande afeição pela obra<sup>46</sup>. Por motivos pessoais, Aguiar abandonou o curso, só retomando-o anos depois. Finalmente, em 09 de maio de 1991, se concretizou a primeira performance da *Sonata* no Auditório Gustavo Dutra, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, com Ernani Aguiar, ao violino, acompanhado por sua mãe, Mariazinha Aguiar<sup>47</sup>, ao piano. O programa do recital segue abaixo (Fig.3 e 4). Nessa ocasião, foi utilizada uma cópia da partitura feita por sua mãe, mas que não pôde ser localizada. Posteriormente, a partitura original foi repassada a Nelson de Macedo<sup>48</sup>, que se encarregou de devolvê-la à família.

---

<sup>44</sup> Nascido em 1950, em Petrópolis, estudou violino e viola com Paulina d’Ambrósio e Santino Parpinelli. Estudou também composição com Guerra-Peixe e regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca. Foi bolsista do Mozarteum na Argentina e aperfeiçoou-se na Itália, em violino e regência no Conservatório Luigi Cherubini. Hoje é professor de regência na UFRJ e membro da Academia Brasileira de Música (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2017).

<sup>45</sup> Em 05 de dezembro de 2014.

<sup>46</sup> “*Aquela sonata é uma merda!*” – disse Radamés segundo Aguiar.

<sup>47</sup> Segundo Ernani, Mariazinha Aguiar (1922 – 2012) estudou canto e piano, sendo inclusive condecorada com medalhas de ouro e prata por banca de professores da Escola Nacional Música. Coursou licenciatura no Conservatório de Canto Orfeônico e deu aulas de canto e piano a vida toda. Apesar de excepcional talento, optou por não seguir carreira como solista, porém acompanhou seu filho em diversos recitais.

<sup>48</sup> Nascido em 1931, na Bahia, Nelson de Macedo está radicado no Rio de Janeiro desde 1953, para onde veio com a intenção de estudar composição com Paulo Silva e aperfeiçoar-se no violino com a professora Paulina



Figura 3 - Capa e verso do programa do recital de estreia da *Sonata*



Fonte: Acervo particular de Ernani Aguiar

Figura 4 - Conteúdo do programa do recital de estreia da *Sonata*

<p style="text-align: center;"><i>Ernani Aguiar</i> Violino</p> <p style="text-align: center;"><i>Mariazinha Chaves Aguiar</i> Piano</p> <p style="text-align: center;">Recital em homenagem ao Maestro Nelson Nilo Hack</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Quinta-feira, 20h 30min Auditório Gustavo Dutra Entrada franca Promoção Decanato de Extensão</p>	<p style="text-align: center;"><b>PROGRAMA</b></p> <hr/> <p>1 L. van Beethoven</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sonata em Ré Maior Op. 12 N° 1</li> <li>Allegro con Brio</li> <li>Tema com variações</li> <li>Rondó-Allegro</li> </ul> <hr/> <p>2 D. Kabalevski</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Improvisação Op. 21 N° 1</li> </ul> <hr/> <p>3 R. Gnatalli</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sonata (1966)</li> <li>Lento-Allegro Moderato</li> <li>Cantilena</li> <li>Alegre</li> <li>- Estréia Mundial -</li> </ul> <hr/> <p>B. Martinu</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudo Rítmico N° 6</li> </ul> <hr/> <p>5 C. Guerra-Peixe</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Três Peças</li> <li>Galope</li> <li>Reza de Defunto</li> <li>Toque Gêge</li> </ul> <hr/> <p>6 B. Bartók</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Seis Danças Rumanas</li> </ul>
--	---

Fonte: Acervo particular de Ernani Aguiar.

### 1.2.5 Atividades Recentes

Em virtude de fatos recentes ocorridos em relação ao conjunto de obras para violino e piano de Gnattali, julgamos necessário fazer um relato que pode trazer mais rigor ao processo de investigação conduzido até o momento.

Esta pesquisa, que visa o resgate da *Sonata* para violino e piano de Radamés Gnattali, foi iniciada no segundo semestre de 2015 junto ao PPGM da UNIRIO. Desde então, transcorreram alguns episódios que trouxeram visibilidade à *Sonata* no meio acadêmico e musical em âmbito nacional e internacional. Dentre eles se destaca a nossa própria atividade e a atuação do duo Braam-Rabello, a serem descritas abaixo.

De nossa parte, por estarmos inseridos em um programa de pós-graduação, foi primeiramente nesse meio que resolvemos expandir o conhecimento da obra, apresentando trabalhos a ela relacionados em colóquios de abrangência local, como: 15º Colóquio do PPGM da UFRJ, com a apresentação do artigo *Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali: considerações analíticas sobre o primeiro movimento*, em 20 de dezembro de 2016; XXIII Colóquio do PPGM da UNIRIO, com a apresentação do trabalho *O resgate da Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali: reflexões e opções metodológicas*, em 10 de outubro de 2017 e, ainda, em evento internacional que resultou da parceria entre a ABRAPEM e o Pólo de Aveiro do INET-md para a elaboração do PERFORMA'17 ou 5º Congresso da ABRAPEM, realizado na Universidade Federal de São João del-Rei. Nessa ocasião, apresentamos um Recital-Conferência intitulado *Idiomatismo na Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali*, em 8 de junho de 2017. A discussão sobre o idiomatismo do violino na peça foi seguida de sua execução na íntegra com o acompanhamento do pianista Paulo Borges<sup>49</sup>.

Além disso, tocamos as obras *Sonata* e o *Poema* para violino e piano no evento *ViolinFest*, organizado pela violinista Carla Rincón<sup>50</sup>, em recital compartilhado na Academia Brasileira de Música em 22 de junho de 2017, com acompanhamento da pianista Kátia Baloussier<sup>51</sup>, como consta no programa disponibilizado no Anexo D.

---

<sup>49</sup> Aluno da classe de piano da Universidade Federal de São João Del Rei.

<sup>50</sup> Natural da Venezuela, a violinista Carla Rincón é primeiro violino do Quarteto Radamés Gnattali, com o qual faz importante trabalho de divulgação da música brasileira e da música contemporânea. Dedicou-se também ao ensino, possuindo uma extensa classe de alunos. (QUARTETO RADAMÉS GNATTALI, 2017).

<sup>51</sup> Kátia Balloussier iniciou seus estudos musicais com Ivone Badmann, passando posteriormente a trabalhar sob a orientação de Myrian Dauelsberg e Telmo Côrtes. Graduiu-se pela Escola de Música da UFRJ, cursando também o Mestrado em Piano na mesma instituição. É detentora de sete primeiros prêmios, em Concursos Nacionais de Piano, destacando-se o 1º lugar no concurso Arnaldo Estrella, em 1982, em Juiz de Fora. Há vários



Apesar do caráter inédito da nossa proposta no início da realização dessa pesquisa, a *Sonata* nunca pertenceu unicamente a nós. Como obra, fruto de expressão artística, ela esteve sempre sujeita a múltiplos gestos. Sendo assim, talvez por ‘conspiração dos astros’ ou por obra do acaso, em paralelo à nossa pesquisa, verificou-se outra iniciativa de recuperação das obras de Radamés Gnattali para violino e piano, incluindo, obviamente, a *Sonata*.

Trata-se do trabalho do duo Braam-Rabello, composto pelo pianista brasileiro radicado na Holanda, Luís Rabello<sup>52</sup>, e a violinista holandesa Floor Braam<sup>53</sup>, ambos renomados instrumentistas que começaram sua colaboração em 2016<sup>54</sup>. Em dezembro do mesmo ano, o duo foi ganhador do edital *Fomento do Rio* com a proposta de gravar a integral da obra de Gnattali para essa formação instrumental. No entanto, segundo relato de Ederson Urias<sup>55</sup>, produtor musical que redigiu o projeto, o CD ainda não foi concluído devido ao não pagamento do montante financeiro prometido pela Prefeitura do Rio de Janeiro. A produção foi assim transferida para a Holanda e possivelmente, em breve, teremos esse material disponibilizado no mercado. A gravação do duo das peças *Ária*, *Flor da Noite* e *Poema* já pode ser ouvida ao lado das *10 Valsas para piano* de Gnattali executadas por Luís Rabello, todas divulgadas *online* (SOUNDCLOUD, 2017).

Além disso, o duo vem acrescentando essas obras no seu repertório de recitais. Em agosto de 2017, o duo apresentou as obras *Poema*, *Ária*, *Sonata e Violino*, ao lado de sonatas de W.A. Mozart e J. Brahms, no auditório Radamés Gnattali da Casa do Choro no Rio de Janeiro (dia 22), no Theatro Municipal de Niterói (dia 23) e na série *Allegro Vivace* realizada no Auditório do *Mater Dei* Santo Agostinho em Belo Horizonte (dia 29) (RODRIGUES, 2017).

Apesar do valioso trabalho que tem sido feito, devemos, no entanto, ressaltar um equívoco em relação à estreia das obras. Na descrição do evento da Casa de Choro na rede social *Facebook* consta:

---

anos desenvolve intenso trabalho como camerista ao lado de renomados artistas nacionais e estrangeiros. É pianista concursada da UNIRIO (MULTIMÚSICA, 2008 - 2017).

<sup>52</sup> Vale destacar que Luís Rabello é sobrinho do famoso violonista Rafael Rabello, por sua vez grande amigo e parceiro profissional de Radamés Gnattali. Os laços de amizade se estenderam às famílias e gerações seguintes. Além disso, Rabello também demonstra grande interesse em divulgar a obra do compositor, já tendo gravado anteriormente um CD inteiramente dedicado às obras para piano de Gnattali.

<sup>53</sup> Floor Braam é uma violinista holandesa formada no *Royal College of Music* em Londres. Aperfeiçoou-se no *Codarts Conservatory* em Roterdã. Atualmente é membro da Orquestra de Camara Zakhar Bron. (RODRIGUES, 2017).

<sup>54</sup> Segundo informativo presente na descrição do evento (FACEBOOK, 2017).

<sup>55</sup> Relato concedido por correio eletrônico à Lúcia Barrenechea em 16 out. 2017.

O duo fez estreias mundiais de manuscritos recém-descobertos do compositor gaúcho e traz no repertório da sua turnê brasileira outros tesouros de Radamés Gnattali (1906-1988), **ainda inéditos em terras brasileiras**. A **estreia** da ‘Sonata para violino e piano e Radamés Gnattali’ acontecerá no Auditório Radamés Gnattali da Casa do Choro, conseguem pensar num lugar melhor? (FACEBOOK, 2017, grifo nosso).

E, em declaração à imprensa, Luís Rabello menciona:

Estamos celebrando um momento histórico para a música nacional brasileira. Iremos **estrear** mundialmente algumas obras do compositor gaúcho Radamés Gnattali, falecido em 1988, dentre elas: ‘**Poema**’, ‘Violino’ e ‘**Sonata para violino e piano**’ (RABELLO *apud* FREITAS, O Fluminense, 18 ago. 2017).

Ao menos em relação à *Sonata* e ao *Poema*, com certeza podemos garantir que não se trata da estreia, visto os precedentes nossos e da performance de Ernani e Mariazinha Aguiar da *Sonata* (já narrados nesta pesquisa) e, quanto ao *Poema*, vistas as informações que podemos localizar tanto na literatura quanto em jornais de época. Segundo Barbosa e Devos (1985), o *Poema* foi estreado por Romeu Ghipsman em agosto do mesmo ano de sua composição, na Escola Nacional de Música. Ainda localizamos registro de outra performance da peça pelo mesmo violinista, transmitida via estação radiofônica em 1942 (Jornal do Brasil, 1942<sup>56</sup>). Em sua versão orquestrada, a obra ganhou ainda maior projeção entre intérpretes, críticos e historiadores da música brasileira da época, sempre sendo lembrada entre as referências à obra de Gnattali. Nessa versão, há registros que tenha sido tocada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo violinista Célio Nogueira, a quem foi dedicada (BARBOSA; DEVOS, 1985), e ainda por Oscar Borgerth, em 1938 (AZEVEDO, 1956).

A nosso ver, de maneira nenhuma essa constatação do engano em relação às estreias diminui em importância o trabalho do duo, que tal como o nosso, atua no sentido de resgatar obras de compositor tão importante para a música de concerto brasileira. Infelizmente, a divulgação massiva no Brasil do projeto por eles empreendido se deu apenas a partir dos recitais citados, ou seja, quando já estávamos em vias de concluir esta pesquisa. O conhecimento tardio desse trabalho inviabilizou uma atuação colaborativa de ambas as partes.

---

<sup>56</sup> ROMEU GHIPSMAN, O CONSAGRADO VIOLINISTA NO PROGRAMA AS ONDAS MUSICAIS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1942. p.12.

## 2 REFLEXÕES E CAMINHOS METODOLÓGICOS

*O que se sabe é esmagadoramente determinado pela maneira que é conhecido* (COESSENS, 2014, p.17 – grifo da autora).

Recapitulando em poucas palavras a trajetória da *Sonata para violino e piano* de Gnattali: conforme foi possível constatar em um processo inicial de coleta de dados, a partitura esteve por muitos anos em acervo pessoal de músicos e a obra foi executada em público uma única vez em circuito inabitual da música de concerto. Por conseguinte, a *Sonata* escapou à primeira catalogação das obras de Gnattali e chegou a ser apontada como inexistente por alguns estudos posteriores. Em 2006, a família do compositor organizou um projeto com a proposta de reunir fotos, depoimentos, entrevistas e elaborar um novo catálogo de obras do compositor, do qual decorreu também o registro catalográfico da *Sonata* e elaboração da edição *fac-símile* da partitura manuscrita.

Decerto que tal iniciativa teve valor inestimável como início de um trabalho de resgate da obra, uma vez que propiciou que o conhecimento de sua existência fosse de acesso democrático. Mas, por outro lado, na prática, averigua-se ainda o amplo desconhecimento da obra pela grande maioria dos intérpretes e estudiosos da música brasileira e, conseqüentemente, a sua ausência no repertório tocado em apresentações musicais. Essa dúplici realidade, onde a obra existe, mas, ao mesmo tempo, ainda não foi desvelada, nos aponta para um fato: ainda há trabalho a se fazer no que diz respeito ao resgate efetivo da *Sonata*, o que motiva a presente pesquisa.

O propósito de ‘resgatar uma obra musical’ requer, no entanto, duas reflexões basilares, fundamentais para direcionar a abordagem e os métodos de pesquisa adotados. A primeira inscreve-se no domínio do objeto -‘obra musical’- e suas particularidades, enquanto a segunda, na abrangência do verbo -‘resgatar’- e das possibilidades vinculadas a este ato.

### 2.1 Duas percepções de ‘obra musical’

Ao se falar em ‘obra musical’, é necessário contrapor dois modelos paradigmáticos: o que enxerga a obra a partir de uma ótica autoral e documental/textual (modelo adotado pela musicologia tradicional) e o que percebe a obra musical em sua forma

de existência essencialmente sonora e manifestada enquanto fenômeno<sup>57</sup>. Essa oposição de modelos traz à pauta de discussão algumas questões correlatas: a relação com a partitura e a compreensão que se tem do trabalho do performer e do momento da performance.

O primeiro modelo adota uma concepção platônica de obra, onde esta é entendida como uma “entidade abstrata e perene que é refletida na notação musical”<sup>58</sup> (COOK, 2013, p.11, tradução nossa). Cook (2013) remonta a trajetória histórica dessa tradição de pensamento na música ocidental, datando como momento inicial os primeiros anos da Idade Média, período em que a música vai se distanciando da sua relação fundamental com a memória e a tradição oral para ser codificada através da escrita musical. Neste contexto, a partitura daí decorrente passa a ser entendida como registro documental ‘autônomo’ e como uma representação da obra musical em sua completude, conforme pontua Cook (2013) através das palavras de Bojan Bujić.

Como Bojan Bujić (1993: 134) diz, ‘todo o subsequente curso da notação ocidental representa um movimento da memória para o estado em que o documento escrito pode se sustentar por si, como se estivesse representando a obra como tal e oferecendo ao performer indicações claras de como recriá-la em sons musicais’ (COOK, 2013, p.11, tradução nossa)<sup>59</sup>.

Dufourt descreve essa trajetória da música, iniciada na memória e na fala e repassada ao papel em forma escrita, como um movimento de “crescente domínio dos olhos sobre os ouvidos”, o que redefiniu não só o meio de transmissão da música, mas, de maneira geral, o desenvolvimento das sociedades ocidentais (*apud* FIGUEIREDO, 2014, p.13).

No século XVI, deu-se outra mudança, advinda do surgimento da figura do gênio como um autor inspirado pelo divino e da ideia de originalidade: o produto artístico passou a figurar como produto de uma criação original, singular e individual, isto é, como obra do autor. Essa ideia de obra veio a se fortalecer no período do Romantismo, com a tradição do “*opus*” à imagem das sinfonias de Beethoven<sup>60</sup>, e se perpetuou ao longo da primeira metade do século XX, suscitando abordagens teóricas e formalistas sobre música, fundamentadas apenas na intencionalidade do autor e no ato composicional. Em ambos os contextos,

<sup>57</sup> Tal como é compreendido dentro da filosofia, ou seja, forma de constituir o mundo como nós o experimentamos.

<sup>58</sup> “Music is (...) conceived platonically, as an abstract and enduring entity that is reflected in notation (...)” (COOK, 2013, p.11).

<sup>59</sup> “As Bojan Bujić (1993: 134) says, ‘the whole subsequent course of Western notation represents a move away from memory towards the state in which a written document can stand on its own, as it were, representing the work as such and offering to the performer clear indications how to recreate it in musical sounds’ ” (COOK, 2013, p.11).

<sup>60</sup> Vale frisar que essa ideia não era única no período Romântico. O paradigma de obra, pautada nas contribuições do performer e da performance, encontrou o seu lugar junto a figura do *virtuoses*, representado principalmente pelos compositores pianistas como Chopin e Liszt (COOK, 2006).

humanista e modernista, o elemento divino foi substituído por uma concepção estética autônoma, o que representou, segundo Cook (2003, p.11), “dar uma nova cara a um modelo antigo”<sup>61</sup>.

Assim se constituíram os dois pilares em que se enraizou o pensamento musicológico tradicional em música: o autor e o texto. Sobre eles se erigiram respectivamente os discursos de fidelidade à obra (do autor) – *Werktreue* – e à partitura – *Texttreue*. Como consequência, Cook aponta que:

[...] a orientação tradicional da musicologia pautada na reconstrução e disseminação de textos de autoridade refletiu uma preocupação básica com as obras dos seus compositores, compreendendo-as como mensagens a serem transmitidas do compositor ao público, tão fielmente quanto possível (COOK, 2006, p.7).

Ao se estabelecer esse eixo comunicacional direto entre o compositor e o público, surge como consequência uma visão do trabalho do performer e da performance em si como uma atividade e um momento, ambos de caráter meramente acessório na construção de sentido da obra. Tanto o performer quanto o ouvinte são supostamente submetidos a uma compreensão da obra que seria imanente e anterior ao processo de performance.

Esse pensamento encontrou vários adeptos entre os músicos e teóricos da corrente modernista do início do século XX e teve entre seus representantes mais populares, as figuras de Schoenberg, Stravinsky e Schenker. Seus discursos ecoavam as mais radicais opiniões de desprezo em relação ao performer, vendo-o como “totalmente desnecessário, exceto para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHOENBERG *apud* COOK, 2006, p.5). Schenker, em seu tratado inacabado *A Arte da Performance*, trata também todas as variabilidades da performance como ‘impurezas’ frente a sacralidade da obra.

Basicamente, a composição não requer uma performance para existir. Precisamente como um som imaginado se manifesta real para a mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte é, desta maneira, supérflua. Uma vez que a performance ocorra, é necessário ter consciência que novos elementos são agregados à obra de arte completa: a natureza do instrumento que está sendo tocado; as propriedades do teatro, a sala, a plateia; o estado de humor do performer, técnica, etcetera. Se a composição precisa ser sagrada, mantida tal como era antes da performance, ela não pode ser comprometida por esses elementos (os quais, afinal de contas, são inteiramente estranhos à ela) (SCHENKER *apud* DOMENICI, 2012, p.70).

Sob essa orientação, surgiu uma ética da performance pautada nos termos ‘autoridade’, ‘dever’ e ‘fidelidade’, fosse ao texto ou ao compositor. O intérprete teria seu trabalho resumido a tornar compreensíveis o conteúdo e o sentido imanentes da obra, servindo na melhor das hipóteses como mediador, e, na pior, como corruptor. Seu papel passou então a

<sup>61</sup> “[...] gave a modernist gloss to an older conception” (COOK, 2013, p.11).

ser concebido a partir de um *paradigma de reprodução*, no qual se faz uma apologia à interpretação literal do texto (COOK, 2013).

No entanto, já à época, tais desígnios do intérprete causavam polêmica. Prenunciando a crítica contemporânea, o crítico musical alemão Paul Bekker, em 1922, aponta que tal objetividade era inexecutável e se prestava à mecanização das práticas musicais e à subversão dos conceitos de qualidade da performance artística.

O objetivo do artista reproduzidor [...] de se colocar totalmente a serviço do compositor, apenas seguindo suas direções para dar uma aparência verdadeira ou reproduzir a intenção do criador. Isso soa atraente e virtuoso, mas é na realidade irrealizável. [...] A presunção monstruosa que reside detrás do conceito de correção objetiva, reprodução fiel das notas [...]. Essa falsa objetividade significa, na verdade, a diminuição dos valores decisivos da personalidade em favor de um ideal imaginado de objetividade, da mecanização dos métodos e objetivos da arte performática, a subversão dos conceitos de qualidade, o avanço da mediocridade, a insinuação de uma imoralidade artística e a suspeita do extraordinário (BEKKER *apud* COOK, 2013, p.20, tradução nossa)<sup>62</sup>.

O ideal de objetividade manifestado nos discursos modernistas pode ser, no entanto, compreendido historicamente à luz da “era da reprodutibilidade técnica”<sup>63</sup> e da busca pela perfeição da máquina, em crescente desenvolvimento desde a segunda Revolução Industrial.

O paradigma tradicional que se instituiu sob a égide da obra musical de caráter platônico criou, no entanto, um universo dual e dicotômico, onde ocorre o descolamento entre teoria e prática, composição e performance, mente e corporalidade, notação e oralidade (DOMENICI, 2012). Cabe, no entanto, estabelecer um contraponto ao ‘ideal’ pretendido pelo pensamento tradicional, problematizando alguns dos seus princípios explicitados a partir da dimensão das possibilidades e das práticas, repensando, assim, a noção de obra musical ou, ao menos, a sua sacralidade. Nesse sentido, adotamos uma perspectiva que coloca em xeque a concepção de obra musical como algo fechado.

Não se trata, porém, de assumir, na presente pesquisa, caminhos extremos que pretendam explodir o paradigma tradicional completamente, invertendo todas as relações nele

---

<sup>62</sup> The goal of today’s reproducing artist (...) to place himself fully at the service of the composer, only following his directions in order to give a true likeness or rather reproduction of the will of the creator. This sounds both attractive and virtuous, but is in reality unrealizable. (...)

(...) the monstrous presumptuousness that lies behind the concept of an objectively correct, note-faithful reproduction (...) This sham objectivity meant in fact the diminishing of decisive values of personality in favor of an imaginary ideal of objectivity, the mechanization of the methods and goals of performing art, the subversion of concepts of quality, the advancement of mediocrity, the insinuation of artistic immorality and a suspicion of the extraordinary (BEKKER *apud* COOK, 2013, p.20).

<sup>63</sup> Termo foi utilizado por Walter Benjamin para designar o momento em que o aumento das tecnologias mudou as relações de valores nos setores artísticos e culturais. Por exemplo, na música, diferentes suportes de gravação, o rádio e o cinema não só modificaram os padrões de consumo, mas tornaram possível a reprodução mecânica de composições e de interpretações. Daí se erigiu a teoria materialista e objetiva da arte conforme foi exposto.

inscritas, tal como ocorreria se negássemos totalmente o autor em favor do leitor como propõe Barthes ao falar da literatura: “o nascimento do leitor se dá a custo da morte do autor”<sup>64</sup> (BARTHES *apud* COOK, 2013, p.24, tradução nossa); ou se trocássemos o paradigma da “performance de”<sup>65</sup> para ser plenamente “música enquanto performance” – ou seja, se tratássemos da percepção do processo (performance) em detrimento ao produto (obra), como defende COOK (2006; 2013).

Tais atitudes, bastante pertinentes em estudos sobre as culturas musicais contemporâneas, do jazz, do rock ou *remix*, por exemplo, não se justificariam dentro dos limites da considerada Música Erudita Ocidental, como afirma Cook (2006), uma vez que o conceito de obra lhe é fundamental. Como o próprio autor menciona: “Não importa o quanto você está concentrado em Rattle, é quase impossível ignorar o fato de que está sendo ouvida a *Nona Sinfonia* de Mahler (ou, se você não souber o que está ouvindo, é quase impossível não ficar imaginando o que é)” (COOK, 2006, p.9).

Mesmo sem seguir o caminho revolucionário de negação total do paradigma anterior, mesmo sem ‘matar’ o autor e diluir a obra em puro processo, o olhar que dispensamos à ‘obra musical’ e, conseqüentemente, à partitura e ao trabalho do performer pode ser reconstruído sob um novo prisma, distinguindo-se dos paradigmas tradicionais já narrados.

Podemos começar questionando as contradições implícitas na noção de obra musical enquanto texto, ou seja, as limitações da notação enquanto representação absoluta de uma obra.

Apesar da eficiência da notação em grafar o máximo de informações de forma bastante sintética e de sua importância por perpetuar esse texto ao longo do tempo como um arquivo de memória exteriorizada, diversas incongruências e discontinuidades são obviamente deflagradas na constituição de um objeto escrito a partir de outro, sonoro. Em sua natureza eles têm propriedades completamente distintas e, por isso, muito se modifica na transição entre os campos sensoriais que os percebem – audição x visão. A notação de uma obra musical requer um processo de codificação de sons em signos e de metrificação das alturas e dos ritmos, que, em realidade, são incapazes de transmitir o concreto sonoro e a temporalidade dos eventos em todas as suas qualidades e nuances. Ela acarreta, portanto,

---

<sup>64</sup> “(...) the birth of the reader must be at the cost of the death of the author” (BARTHES *apud* COOK, 2013, p.24).

<sup>65</sup> Cook (2006) aponta que quando pensamos sob o paradigma de “performance de uma obra determinada”, pensamos conseqüentemente em uma performance subordinada à obra e separada da obra do ponto de vista ontológico.

infinitas lacunas, de forma que se faz impossível a representação absoluta de um sensível sonoro pelo grafismo do texto.

Diversos autores, entre músicos, teóricos e filósofos, refletiram sobre a questão textual das obras musicais, discordando da relação de identidade partitura- obra, e assumindo a obra em sua forma de existência essencialmente sonora. Por exemplo: para Siohan “o signo musical, o elemento gráfico, não é música, nem mesmo seu reflexo, mas unicamente um auxiliar para a memória. Não há música a não ser no estado de manifestação sonora” (*apud* FIGUEIREDO, 2014, p.14). Segundo Roman Ingarden, um signo jamais será igual ao objeto que ele designa e, por isso, a partitura, como conjunto particular de signos, é diferente da obra musical designada por ela (ZANGHERI, 2016). O mesmo autor “parte da premissa de que, na partitura, a obra não é determinada senão de maneira esquemática, carregada de pontos de indeterminação” (*apud* FIGUEIREDO, 2014, p.14). Dentro dessa mesma conotação esquemática, Cook (2006) aponta ainda a sua e outras terminologias metafóricas que determinam a partitura, como objeto incompleto e, portanto, não autônomo e não absoluto quanto à representação da obra musical.

[...] o termo ‘texto’ (com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do estruturalismo) é talvez menos útil [para compreender a partitura] que uma palavra mais caracteristicamente teatral: ‘script’ [...] Paul Valéry comparou uma peça musical a uma receita (GOEHR, 1996, p.11), R. G. Collingwood viu a partitura como um ‘esquema precário’ de instruções para a performance (KIVY, 1995, p.264), ao passo que Goldovitch (1998, p.82) se refere a obras grafadas como ‘modelos, rascunhos, esquemas, ou guias que, quando consultamos dentro dos limites da aprovação convencional, dão chance à música de acontecer ou funcionar’ (COOK, 2006, p.12).

O olhar mais aberto em relação à partitura desconstrói a doutrina baseada no *Texttreue*, ao passo que o *Werktreue* pode ser revisto no embate com a fenomenologia, que define obra musical por “um objeto intencional puro, no sentido específico que a fenomenologia confere a este termo – ou seja, um objeto subjetivo cuja identidade nos é doada por meio de várias perspectivas” (ZANGHERI, 2016, p.174). Segundo Reis (2011, *online*), “a noção de intencionalidade supera o paradigma dicotômico sujeito-objeto, reafirmando-os, (...), como os dois termos em uma estreita relação de mútuo reenvio”.

A partir dessa abordagem, é possível inferir que a obra musical deixa de existir em uma relação vertical, anterior e superior às suas interpretações e performances, passando englobar em seu todo, em sua unidade, todas as suas instanciações, ou seja, todas as leituras, recriações e atualizações que partem do seu universo polissêmico.

Nessa ótica, não é, portanto, preciso negar a existência de uma origem ou um original da obra proveniente de um ato criador, mas simplesmente percebê-los “menos como



momentos de uma anterioridade absoluta do que como instante historicamente situado e que aponta para o passado apenas como momento construído a partir do presente” (LAGES, 1998, p.64). Isto é, termos a consciência de que qualquer percepção que tenhamos de uma obra concebida no passado, seja através da leitura da partitura ou da audição de um registro fonográfico, é um construto interpretativo que vigora no momento presente, que compreende a objetividade do objeto e a subjetividade dos sujeitos envolvidos desde a concepção à recepção da obra.

Por conseguinte, essa nova percepção de obra musical redimensiona a importância do ouvinte, do performer e do momento da performance. Esses dois últimos trataremos a seguir.

## **2.2 Duas alegorias para compreender o performer e a performance**

Uma alegoria utilizada comumente para representar o novo lugar e nova função atribuída ao performer é a imagem do ‘tradutor’, tal como situada no pensamento de Walter Benjamin. Nesse contexto, a dimensão da perda, trazida pela consciência da impossibilidade de compreender e reproduzir fiel e literalmente um original abstrato, platônico e distante no tempo, é aceita como fato constitutivo da subjetividade do intérprete. Essa compreensão é o que o liberta de uma cobrança opressora e permite que seu papel seja relido em seu potencial ‘transcriador’ e atualizador da obra. O ‘performer – tradutor’ se torna, então, agente na construção de sentido da obra, atuando, segundo Benjamin, “entre um processo alegórico e um processo mágico ou mimético de produção de significados” (*apud* LAGES, 1998, p.66) que engloba tanto a convenção de símbolos, a tradição interpretativa e técnico-instrumental transmitida pela oralidade, quanto a sua individualidade e respectiva historicidade.

Seguindo essa lógica de pensamento, a performance poderia então ser vista à imagem da tradução e, conseqüentemente, entendida, como esta, enquanto gesto hermenêutico ou como “espaços contínuos de transformação”, através dos quais a obra se atualiza e prossegue em desenvolvimento, “e não [como] regiões abstratas de igualdade e de similaridade” (*apud* LAGES, 1998, p.67).

Tanto quanto a imagem do ‘tradutor’ de Benjamin, a metáfora da ‘voz’ presente nas reflexões sobre linguagem de Bakhtin oferece um caminho para se pensar a contribuição do performer em relação à obra. Explorando essa alegoria do pensamento bakhtiniano, Domenici (2012) afirma que:

[...] a voz é o que identifica o falante em seu aspecto corpóreo, ideológico e afetivo [...] a voz como metáfora do ser, ancora-se na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, sua história. A voz é a evidência de uma existência inalienável do mundo. Contudo, o poder da voz só existe na alteridade [...] só se consoma na resposta que ela incita de um outro (DOMENICI, 2012, p. 66).

A voz do performer expressa, portanto, seu tempo, sua história e sua tradição, sendo resultante de uma ‘polifonia de vozes’, contrastantes ou não, que é dada na sua própria constituição social enquanto ser vivente no mundo. Enfatiza-se, assim, a dimensão social que transpassa a construção de sentido de qualquer ‘enunciado’, tanto na produção quanto na recepção, seja de um discurso ou, no caso, de uma obra. Partindo desse pensamento, depreende-se que a relação entre o performer e a obra acontece em uma dinâmica dialógica de trocas mútuas entre intérprete, compositor e objeto do enunciado.

Quando Bakhtin fala em ‘voz’, ele traz também o seu complemento indispensável, o ‘ouvido’. Ele refere-se a toda uma cultura de oralidade/auralidade que faz parte da nossa maneira de compreender o mundo. Mas, sua forma de perceber essa bagagem é através da sua manifestação no universo acústico e material, “reestabelecendo assim a ligação corpo-voz” (DAHLET in: BRAIT,1997, p.250) no que ele denomina ‘entonação’. A entonação é fundamental para o processo de significar (DAHLET in: BRAIT,1997).

Como bem traduz Domenici:

Na música, a entonação é o aspecto sonoro do enunciado musical, não podendo ser separada da intenção expressiva da voz/corpo que a produz. A entonação carrega a história, a afetividade e a ideologia de um corpo situado.  
(...). Tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem considerar a entonação é o equivalente a encapsular o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala (DOMENICI, 2012, p. 83).

A performance musical é a equivalência para a entonação de Bakhtin. É o momento espaço/tempo em que a obra – ou enunciado -, já carregada em si das vozes do compositor e de sua época, ou de uma tradição de performances, se interpenetra com outras vozes manifestadas na voz do performer. Desse encontro emerge o sentido da obra, que é, contraditoriamente, passageiro e duradouro, visto que está situado no *hic et nunc* em que se realiza a performance e jamais será repetido da mesma maneira, mas que também fica registrado na memória acústica e coletiva através da experiência proporcionada. Como explicam Clark e Holquist, a entonação “une o aspecto reproduzível [da linguagem] à situação social irreproduzível naquilo que é dito (...) [a entonação] confere a vida do momentum histórico e a singularidade a tudo que é linguisticamente estável” (*apud* DOMENICI, 2012, p.85).

Os apontamentos de Benjamin e Bakhtin nos projetam para a importância que o performer, como agente transformador, e a performance, como resultado acústico que compreende em si o encontro/confronto de vozes dado em uma dimensão social-temporal, assumem tanto na forma como a obra é propagada, quanto na percepção e conhecimento que se tem sobre ela. Por isso, os saberes que partem dessa práxis não devem ser negligenciados no ato de compreender uma obra.

### 2.3 O que pretende um trabalho de resgate?

Segundo o Dicionário Morfológico da Língua Portuguesa (1984), o termo ‘resgatar’ tem sua raiz etimológica no termo ibero-romano *re-excaptare*, portanto, originalmente denota ‘tomar algo novamente para si’. Atualmente, além desse significado, o termo é também compreendido pelo ato de “libertar algo de uma situação de risco, do esquecimento, do extravio” (BORGHOFF *apud* BORÉM; CAVAZOTTI, 2007). Ambas as acepções do termo se fundem na nossa pesquisa, já que esta, ao tomar por objeto de estudo a *Sonata* para violino e piano de Radamés Gnattali, pretende reintegrá-la a uma cultura vivenciada no presente e salvá-la de um lugar de silenciamento e desmemória.

Como vimos anteriormente, apesar do registro nominal catalográfico e da partitura que, respectivamente, anunciam e confirmam sua existência, a obra reside ainda em condição de obscuridade. Isso ocorre porque a preservação da partitura manuscrita enquanto unidade documental escrita e arquivo exteriorizado de memória tem a vantagem de perpetuar o texto de forma cristalizada no tempo, mas, por outro lado, além de não representar a obra em sua totalidade e vitalidade sonora, não tem os meios próprios de rememoração e atualização como teriam no curso da oralidade e da memória natural própria do córtex cerebral humano. A partitura, mesmo enquanto lugar funcional de memória<sup>66</sup>, carregado de um valor simbólico, é um objeto que, como fonte escrita, sua “animação requer a introdução no campo operatório, visual e manual, do investigador”, como coloca Leroi-Gourhan (*apud* LE GOFF, 2003, p.461). Portanto, somente adquire vivacidade através das leituras dos sujeitos que lhe tomam por objeto.

Encerrar o trabalho de resgate da *Sonata* na recuperação da partitura significaria adotar a visão platônica de obra musical tão comum ao discurso da musicologia tradicional e,

---

<sup>66</sup> Lugares de memória são os espaços onde a memória se cristaliza, que servem como uma nova forma de apreender a memória que não nos é natural. São constituídos de restos em um jogo entre memória e história (NORA, 1993).

por consequência, incorrer em uma série de descompassos e dualidades entre discurso e realidade vivenciada. Propomos então recuperar a obra em sua concretude sonora, potência musical, de forma que ela possa ser experienciada esteticamente, assim, convertendo-se em objeto estético de uma cultura do presente.

Compreende-se por objeto estético aquele que se realiza pela percepção “do receptor que o contempla, o explicita e o atualiza” (CAVALCANTE, 2012, p.154). O receptor, por sua vez, não seria um espectador que apenas testemunha e consagra uma obra, mas, além disso, à sua maneira, é o próprio executante que a realiza (WERLE, 2015). Sendo assim, o objeto estético encontra-se “ligado duplamente à subjetividade: à subjetividade do espectador, da qual solicita a percepção para a sua epifania<sup>67</sup>; à subjetividade do criador, da qual solicitou a atividade para a sua criação e que nele se exprime.” (DUFRENNE *apud* WERLE, 2015, p.459).

É a partir dessa mesma ótica que o filósofo alemão Martin Heidegger se coloca em relação às obras de arte: “assim como uma obra não pode ser sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que o salvaguardam” (HEIDEGGER *apud* WERLE, 2015, p.460). Para Heidegger, uma obra de arte em sua objetividade, só teria então a florada sua essência artística quando percebida pela atenção considerada de algum sujeito, ou seja, enquanto objeto estético. Naturalmente, considerando obras musicais também como frutos de expressão artística, podemos aplicar-lhes as mesmas considerações do filósofo. O resgate, ao pretender a retomada da obra como objeto estético é, então, por assim dizer, um convite à percepção da obra e de seu valor artístico pelo mundo.

Por outro lado, o resgate tem também um sentido histórico, na medida em que se constata que houve uma ruptura na linha contínua de memória que conduziria a obra aos dias de hoje em forma de tradição manifestada em gestos e atos.<sup>68</sup> Para a obra, tal ruptura se configura como um período de latência, de sua ausência como parte de uma memória coletiva, de esquecimento, ao passo que, para nós, enquanto pesquisadores, cabe desfazer os caminhos do apagamento da memória, redesenhar a trilha que liga o momento de concepção da obra ao momento presente e reconstruir através de vestígios uma tradição perdida.

---

<sup>67</sup> Epifania é “revelação manifestada a partir de algo inesperado; percepção intuitiva”.

<sup>68</sup> Segundo Nora (1993), “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais [...] a história é uma representação do passado [...] só conhece o relativo” enquanto a memória “é a vida, sempre carregada por grupos vividos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações [...] [a memória] é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, [...] se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto [...]” (NORA, 1993, p.9).

Esse ofício pode gerar um sentimento de impotência, uma melancolia benjaminiana<sup>69</sup>, uma vez que está sujeito a certos reveses: a incompletude, a inexatidão e o equívoco; e, por isso, nos prendermos a uma dimensão demasiadamente passada do nosso objeto de estudo, pode ter certo efeito paralisador. No entanto, esse sentimento traz também uma sabedoria na sua ‘ruminação’ (LAGES, 1998), traz um movimento reflexivo que nos situa sobre as nossas reais possibilidades, nos dá a dimensão da perda e a consciência da incapacidade de reviver a maneira original. É justamente isso que nos conta Ricouer sobre o fazer histórico:

A história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que o seu sentido se mantém confuso, misturado... A história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente *événementielle*<sup>70</sup> e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexato. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador. Justifica todas as suas incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato... A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tomar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica. [...] Estas dificuldades não são vícios do método, são equívocos bem fundamentados (RICOUER *apud* LE GOFF, 2003, p.22).

Refletindo também sobre a história e como ela se constrói num arranjo dinâmico entre esquecimento e memória, Nietzsche também tece considerações que contextualizam a visão que queremos vincular ao nosso trabalho de resgate.

Segundo Nietzsche (2003, p.9 -10), “a todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo que é orgânico liga-se não apenas a luz, mas também a obscuridade. (...) é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento”. No entanto, para o autor, o que determina a medida do que deve ou não ser esquecido, por um homem, um povo ou uma cultura, é uma *força plástica*. Esta força, Nietzsche (2003, p.10) define como algo que cresce “singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas e reestabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma as formas partidas”. Na plasticidade, reside, então, a capacidade de moldar o passado, suas representações, o olhar sobre seus documentos e monumentos em prol de uma “nova e poderosa corrente de vida, do vir a ser de uma nova cultura (...)” (NIETZSCHE, 2003 p.17); e nega-se, por outro lado, a busca da verdade sobre o objeto ou do conhecimento puro e absoluto, que consistem em um “saber no qual a atividade adormece” (NIETZSCHE, 2003, p.5).

---

<sup>69</sup> A melancolia é um conceito central no pensamento de Walter Benjamin e diz respeito a um sentimento nostálgico, mas que serve de impulso à reflexão crítica.

<sup>70</sup> Diz respeito à história factual.

Essa dimensão orgânica da vida, da forma como coloca Nietzsche, traz em si a transformação do passado, não como uma corruptela, mas como uma condição de possibilidade dele resistir ao esquecimento, dele se agregar a uma nova cultura vivida no momento presente.

Isso também é lembrado por Le Goff quando avalia que novas tecnologias, novos métodos ou, até mesmo, meros acasos ou coincidências revelam continuamente novos materiais e documentos indicativos do que se passou e se produziu em outros momentos históricos e que tais evidências de um passado ganham um novo sopro de vida através das leituras contemporâneas.

(...) os arquivos do passado continuam incessantemente a enriquecer-se. Novas leituras de documentos, frutos de um presente que nascerá no futuro, devem também assegurar ao passado uma sobrevivência – ou melhor, uma vida –, que deixa de ser ‘definitivamente passado’ (LE GOFF, 2003, p. 19).

Dito isso, percebemos que a conotação histórica de resgate não necessariamente congela a obra como objeto do passado, pelo contrário, admite a obra como um construto vivo e dinâmico, sujeito a releituras e reconstruções a partir dos olhares contemporâneos. Essa postura concorda com a concepção adotada de obra como objeto intencional que já mencionamos anteriormente e, ao mesmo tempo, liberta o nosso olhar de pesquisador da busca opressora por verdades absolutas.

Através dos caminhos da experiência estética, da concepção historiográfica contemporânea e de suas perspectivas fenomenológicas implícitas, percebemos que obras de todos os tempos podem coexistir sincronicamente sendo simultaneamente históricas, atuais, ou mesmo, atemporais, e que todas as interações com elas são, não só, autênticas, mas se configuram como meios de ativar os gatilhos da percepção e da memória, responsáveis por efetivar a reintegração da obra na cultura atual e, portanto, pelo seu resgate.

\*\*\*

Essa discussão sobre obra e resgate finalmente nos leva a uma conclusão que intuitivamente é óbvia, mas que sentimos necessidade de alcançar conceitualmente: a performance e o performer têm suma importância para o efetivo resgate de uma obra musical. Afinal, são indispensáveis para a sua concretização no universo acústico, revelam uma percepção atualizada da obra, que coordena a arte do compositor e a do performer, e proporcionam a experiência estética da mesma pela coletividade.

No entanto, essa conclusão não deixa de ser uma ‘faca de dois gumes’, pois que a performance é efêmera e tem suas restrições de alcance. Como vimos, a *Sonata para violino e*

*piano* de Gnattali teve sua primeira audição realizada e nem por isso escapou ao esquecimento nos vinte e seis anos que se seguiram até os dias de hoje, quando vem sendo considerada pelo nossa pesquisa e pelo trabalho do duo Braam-Rabello. Não são, portanto, performances pontuais que podem dar uma obra como resgatada e sim gestos múltiplos, que enraízem a obra dentro de um repertório recorrentemente tocado, revisado, reinterpretado, em contínuo desenvolvimento.

Dessas reflexões deriva a definição do perfil dos produtos finais dessa pesquisa. Optamos por elaborar materiais que pudessem propagar a *Sonata* no meio musical, abrangendo tanto quem produz e/ou consome música de concerto, isto é, tanto outros performers quanto ouvintes e estudiosos interessados. Esses materiais são: a edição-prática da partitura (Apêndices A, B, C), duas gravações (Apêndices D e E) e o terceiro capítulo dessa dissertação, que registra o nosso processo reflexivo pertinente ao preparo da *Sonata* para performance.

Seguem, então, os referenciais teóricos que fundamentaram a confecção da edição e da análise realizada no terceiro capítulo.

## **2.4 Edição**

Para embasar a edição da partitura nos fundamentamos no arcabouço teórico estabelecido por Carlos Alberto Figueiredo (2014) a respeito das práticas e tipologias editoriais.

Figueiredo (2014) salienta que, nos dias atuais, devido à disseminação dos *softwares* de música, o termo ‘editar’ obteve um largo uso dissociado da sua essência. Para o autor, uma edição difere-se fundamentalmente de uma cópia, por ser fruto de atividade reflexiva enredada em um processo de pesquisa e adotar postura crítica em torno das fontes, enquanto a segunda é resultante de uma realidade prática, imediata e momentânea.

Além do ato mecânico de transcrição dos signos de um texto, o editor de uma partitura, deve levar em consideração também os seus significados, ou seja, os conteúdos musicais transmitidos pelos signos quando situados em um contexto e em um sistema de convenção específico. Nesse processo se estabelece um confronto dos sistemas linguísticos do compositor (através do texto) e do editor, que traduz o confronto de suas respectivas historicidades ou culturas. Dentro dessa perspectiva, a prática editorial se constitui um fazer interpretativo por excelência. O produto resultante, portanto, não consiste em um texto definitivo e sim em uma versão, uma possibilidade.

A edição de um texto pressupõe uma postura crítica do editor, embasada principalmente no conhecimento estilístico em seus vários níveis. Meyer, por exemplo, estratifica estilo da seguinte forma: ‘dialeto’ refere-se às estratégias de compositores de um mesmo lugar e mesma época; ‘idioma’ refere-se ao comportamento particular de um compositor; ‘estilo intraopus’ refere-se à reprodução dos elementos e estratégias composicionais em uma mesma obra (FIGUEIREDO, 2014).

Para determinar quais lições<sup>71</sup> de um texto podem ser classificadas em que tipo (corretas, variantes e erradas) é necessário [...] partir do conhecimento do estilo em que a obra abordada está inserida, e, principalmente, da coerência interna da própria obra (FIGUEIREDO, 2014, p.96).

No nosso caso, carecem ainda estudos que sistematizem o *estilo Radamés Gnattali* a partir do seu montante de obras. Mesmo assim, traçamos no primeiro capítulo um panorama biográfico do compositor, enfocando aspectos da vida profissional e da produção composicional de Gnattali e, ainda, situando-o de acordo com as ideologias culturais correntes àquela época, com o objetivo de captar a sua orientação estética e mapear as pessoas e os gêneros musicais que o influenciaram. Assim, vislumbrando o universo particular da sua linguagem, buscamos evitar escolhas e correções, que inapropriadamente desfigurassem a sua identidade na obra.

Especialmente no caso de Gnattali, as dúvidas advindas do processo editorial permanecem, por vezes, sem uma resposta fácil. Algumas lições são de difícil avaliação por estarem no limiar do estilo da obra, sem, no entanto, serem conflitantes entre si (FIGUEIREDO, 2014). A mesma dificuldade foi também apontada por Lima em seu trabalho de edição das obras de violão do compositor.

A linguagem musical de Gnattali não permite identificar imediatamente uma nota ou um acorde errado; dependendo do contexto, a diferença se encaixa e torna-se familiar por repetição. Conhecendo sua personalidade através de relatos e entrevistas, é bem provável que ele não se importasse com as diferenças de notas na edição. O próprio Radamés era o primeiro a tocar diferente do que estava escrito, basta ouvir sua gravação do Concertino n. 2 com Raphel Rabello e comparar com a partitura (...) (LIMA, 2017, p.8).

De fato, é corrente a informação de que Radamés não se importasse com alterações eventuais de notas. Sua harmonia rica e dissonante admite muitas possibilidades melódicas que soam agradáveis em diversos contextos. Mas, além disso, podemos ainda especular que essa liberdade e desapego em relação ao texto tenham de alguma forma a ver com sua ligação com o jazz e a música popular brasileira, práticas onde a improvisação e

---

<sup>71</sup> O conceito de lição é bem abrangente. Pode-se defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto (FIGUEIREDO, 2014, p.17).



composição colaborativa são mais habituais. Há também os que dizem se tratar apenas da falta de paciência do maestro em repetir tudo novamente, o que alongaria as horas de estúdio e gravação. Preferia, algumas vezes, modificar sua própria partitura<sup>72</sup>.

Para o delineamento do perfil metodológico a ser adotado no texto da edição, Figueiredo estipula seis perguntas para conduzir a escolha entre os sete tipos de edição também por ele definidos. Estes são: edição facsimilar, edição diplomática, edição crítica, edição *Urtext*, edição prática, edição genética e edição aberta.

- Quantas e que tipos de fontes serão utilizados?
- O que está fixado na fonte?
- Deve-se investigar e registrar a intenção da escrita do compositor?
- Deve-se investigar e registrar a intenção sonora do compositor subjacente ao que está fixado na fonte?
- De que maneira poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje?
- Qual a destinação da edição? (FIGUEIREDO, 2014, p.48-52).

Como não se teve acesso a outras edições da *Sonata*, nem sequer rascunhos da obra, partes cavadas ou gravações, partiremos unicamente da versão facsimilar do manuscrito autógrafo, que já foi devidamente descrito anteriormente quanto aos seus aspectos físicos. Devemos ainda definir que esta edição se destina em especial à prática, pois, dessa forma, converge com a motivação dessa pesquisa em produzir um material destinado a intérpretes que possam desempenhá-la em performances, auxiliando na divulgação da obra.

As edições consideradas práticas tradicionalmente buscam registrar a realização sonora da peça do ponto de vista pessoal do editor. Trazem, assim, sinais interpretativos de dinâmica, agógica, fraseado, arcadas e dedilhados com o objetivo de conduzir o executante. Dentre suas vantagens, esse tipo de edição se presta a documentar a história da recepção da obra, revelando a perspectiva contemporânea sobre a mesma, assim como sobre estilos de execução, ressalta Grier.

Grier aponta para o fato de que a importância desse tipo de edição está exatamente em transmitir um tipo de tradição oral dos estilos de execução, já que ‘grandes intérpretes estudam com grandes professores, que transmitem adiante *insights* sobre o significado dessas obras vindos da geração anterior’. Essas edições passam a ser documentos da história da recepção da obra (FIGUEIREDO, 2014, p.67).

Como disse o autor, os *insights* de grandes intérpretes, às vezes, definem toda uma tradição interpretativa da obra que se perpetua pelas gerações seguintes. Muitas edições práticas registram tais contribuições, uma vez que são elaboradas por performers ou, ao menos, com o seu acompanhamento. Nós, músicos práticos, sabemos empiricamente o valor

---

<sup>72</sup> Classificamos essa informação enquanto ‘cultura popular’, na medida em que foi relatado em diversas conversas informais com amigos do compositor, assim como de intérpretes e estudiosos de sua obra.

de um dedilhado excepcionalmente musical ou de uma arcada funcional, por exemplo. Esses aspectos que concernem exclusivamente aos meios de execução, em geral, ignorados no estudo apenas teórico da obra, implicam diretamente na maneira como a obra é entoada em performance e nos contam sobre a concepção estética dos executantes e da visão que esses mesmos tem da concepção estética do compositor.

Aos olhos da musicologia tradicional, o modelo de edição prática apresenta alguns inconvenientes de fundo metodológico. O fato de se basear ‘na verdade de qualquer fonte’, adotando critérios ecléticos para a construção de seu texto, pode induzir a manutenção de muitos erros e não esclarece quais foram, com efeito, as intervenções do editor em relação ao texto original (FIGUEIREDO, 2014, p.66). Por esse motivo, no meio acadêmico, as edições práticas carregam um estigma de não muito confiáveis.

Se, por um lado, houve de fato um período em que as edições eram realizadas de maneira leviana e, na pressa de levar a obra ao palco, reproduziam-se muitos erros, por outro, percebemos nesse descrédito lançado às edições práticas um ranço do paradigma tradicional manifestando-se também em relação às práticas editoriais, uma reprodução do discurso de autoridade que coloca a intenção textual ou sonora do compositor acima da contribuição do intérprete.

Por mais que o pensamento contemporâneo esteja desmontando esse paradigma, não podemos negar que o poder desse discurso tem ainda grande alcance e se percebe enraizado dentro das instituições de pesquisa e ensino da música. Consequentemente, tais pensamentos revelam-se também no meio musical, onde há ainda todo um grupo de performers que prefere as edições consideradas ‘fiéis’ à escrita do compositor.

Verifica-se, assim, a ocorrência de dois tipos de demanda de edições voltadas para a prática: a que prefere um texto diplomático com o mínimo de intervenções corretivas ao modo das edições *Urtext* e a que valoriza sugestões ligadas a uma tradição interpretativa da obra – edição prática. Buscamos resolver o impasse entre a confiabilidade do material e a necessidade prática, optando por integrar as duas demandas, como sugere Castagna (2008, p.11): “é preciso [...] admitir a possibilidade de soluções intermediárias, uma vez que nem sempre é possível optar-se por uma edição exclusivamente prática ou acadêmica”. No nosso caso, não se trata de uma condição de possibilidade e sim, do objetivo de produzir material textual que possa atrair ambas as categorias de intérpretes para a obra. A confiabilidade acadêmica é viabilizada pela qualidade musicológica da nossa fonte – o *fac-símile* do manuscrito – e pelos critérios analíticos que permearam a confecção da edição.

Como material final, disponibilizamos uma versão da partitura completa contendo o mínimo de intervenções (Apêndice A) e duas versões da parte de violino (Apêndices B e C): a primeira, ‘limpa’, contendo apenas o texto da forma como o deciframos no manuscrito original e a segunda, registrando as nossas escolhas de arcadas, dedilhados e outros fatores expressivos. Como resultado, temos então uma edição híbrida (se fossemos seguir a risca as classificações de Figueiredo, 2014), mas que, no entanto, resolvemos chamar de *edição prática*, já que esta é a sua finalidade e já que o texto não será acompanhado do aparato crítico<sup>73</sup> que apresenta a correção das lições uma a uma.

Aspectos editoriais que mereçam destaque serão pormenorizados ao longo do terceiro capítulo, mas, de maneira geral, podemos esclarecer alguns critérios utilizados para a edição das lições substanciais<sup>74</sup> e acidentais<sup>75</sup> do texto original. As lições imprecisas do texto foram deduzidas pelo conhecimento que se tem do estilo composicional de Gnattali e por análise interna da obra, considerando padrões motivicos e recorrência de agrupamentos rítmicos, melódicos e harmônicos; as lições grafadas com clareza, porventura, consideradas erradas pelo nosso julgamento, foram discriminadas em nota de rodapé; as articulações propostas pelo compositor foram reproduzidas em trechos semelhantes quanto ao desenho rítmico-melódico, à exceção de quando houvesse outra informação conflitante expressa pelo compositor; as indicações de meio de execução, ou seja, arcadas, dedilhados e acréscimos de lições de caráter expressivo como dinâmicas e agógicas sugeridas por esta editora constam apenas na segunda versão da parte de violino; em relação à divisão e distribuição das vozes na parte de piano priorizamos manter a escrita original de Gnattali, considerando que o compositor era exímio pianista. Tudo isso se realizou dentro das possibilidades do *software* de digitalização *Finale 2014*.

## 2.5 ‘Imagem Artística’ e ‘Análise do Performer’

Como já discutimos anteriormente, da incompletude do texto e do universo polissêmico dos signos expressos na partitura, surge a necessidade da ‘voz’ do performer para

---

<sup>73</sup> Aparato crítico é a seção sistemática que registra as variantes, os erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e que criam necessidade de intervenções editoriais (FIGUEIREDO, 2014).

<sup>74</sup> Lições substanciais são aquelas imprescindíveis para o sentido do texto. Na música, são as que designam a linha melódica ou apenas uma nota, um grupamento rítmico ou apenas uma figura de duração, um acorde, ou seja, hastes, formato de notas, claves, etc (FIGUEIREDO, 2014).

<sup>75</sup> Lições acidentais são aquelas que estão sujeitas a variações na execução dos intérpretes: dinâmicas, sinais de agógica, articulações, timbre (FIGUEIREDO, 2014).

conferir ordem e sentido à obra. Essa obra ‘transcriada’ se concretiza de fato no momento em que a obra é realizada no universo acústico, isto é, na performance.

No entanto, entre o texto e a performance de uma obra, há todo um processo reflexivo relativo à práxis do performer, que compreende a formulação da interpretação e os meios de projetá-la. Como diz Cone (*apud* RINK, 2002, p.36, tradução nossa), “toda interpretação [...] representa, não uma aproximação de um ideal, mas uma escolha: quais relações implícitas nessa peça serão enfatizadas ou explicitadas”<sup>76</sup>. Esse processo decisório integra conhecimentos múltiplos, musicais e extramusicais, como explica Domenici (2012-b):

[...] a prática da performance é inclusiva e integradora. Quando construímos uma interpretação, não desconsideramos a oralidade, da mesma maneira que a nossa imaginação não segrega os aspectos musicais dos extramusicais, e o nosso corpo não diferencia conhecimentos tácitos e explícitos (DOMENICI, 2012-b, p.169).

#### E Doğantan-Dack:

A perspectiva de um artista em particular [...] envolverá muitos tipos diferentes de suposições, informações, imagens e associações, que contribuirão de forma única para a formação de suas interpretações de performance e assinatura de performance [...] os diferentes tipos e modos de conhecimento [...] não formam necessariamente uma hierarquia de importância (*apud* COOK, 2013, p.49)<sup>77</sup>.

Isto é, aspectos que variam desde a tradição interpretativa transmitida essencialmente pela oralidade até o gosto estético, cultura, formação e experiências pessoais do performer influem no resultado criativo e interpretativo.

A consciência da multiplicidade de fatores envolvidos na elaboração da performance torna a práxis do performer um processo complexo que dificilmente pode ser abarcado na íntegra por um único método. Mas, para embasar os princípios metodológicos que guiaram nossas considerações técnico-interpretativas da *Sonata* no terceiro capítulo desta dissertação, buscamos explorar os conceitos de ‘imagem artística’ e de ‘análise do performer’.

‘Imagem artística’ é um conceito do pianista e pedagogo Heinrich Neuhaus (1888-1964) para determinar a poética musical de uma determinada composição, ou seja, o seu conteúdo expressivo. Para o autor, esse seria o ponto de partida para abordar qualquer obra em qualquer estágio de aprendizado, visto que ajuda a criar objetivos expressivos mentais que irão orientar o estudo, o desenvolvimento técnico e, por fim, a própria performance.

<sup>76</sup> “[...] every valid interpretation [...] represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be explicit?” (CONE *apud* RINK, 2002, p.36).

<sup>77</sup> “Doğantan-Dack ‘s claim that ‘a particular performer’s perspective [...] will involve many different kinds of assumptions, information, images and associations, which will contribute in unique ways to the formation of her performance interpretations, and performance signature’ (2008: 303). And she adds: ‘the different kinds and modes of knowledge [...] do not necessarily form a hierarchy of importance’ ” (COOK, 2013, p.49).

Segundo Neuhaus (1973), essa imagem seria conjurada pela imaginação, emoção, ouvido interno, senso estético e entendimento intelectual do intérprete, e, sem ela, a corporificação (*embodiment*) da expressão no som não aconteceria. Na prática, trabalhar a ‘imagem artística’ significa estabelecer relações entre a linguagem e sintaxe musical e os elementos referenciais extramusicais simbólicos, isto é, aliar o conhecimento analítico estrutural ao uso de metáforas ou de analogias para atribuir assim significações para a música como um todo e suas partes.

No processo de familiarização com a música, Neuhaus sugere uma abordagem que parte do todo para o detalhe, de forma que cada frase, seção, nuance estejam conectadas com uma visão global da obra, o que o autor denominou ‘*the big picture*’.

Já a ‘análise do performer’ é um conceito mais atual e mais sistematizado, criado pelo pianista e acadêmico John Rink e bastante debatido por Cook (2013) e outros pesquisadores contemporâneos. Polemizando as disputas de autoridade entre estudiosos da área da análise e da performance e apoiando-se em estudos de linha mais psicológica<sup>78</sup>, Rink defende que o processo analítico está implícito na performance ainda que de forma mais intuitiva e menos sistemática. Essa análise se diferencia de análises teóricas por estar extremamente vinculada às questões acústicas e da expressividade.

Performers estão continuamente engajados em um processo de ‘análise’, só que de um tipo diferente daquele empregado nas análises publicadas. Esse tipo de análise não é um procedimento independente do ato de interpretação, mas uma parte integrante do processo performático (RINK, 2002, p.36, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Apesar desse caráter prático particular da ‘análise do performer’, as análises teóricas podem também se associar como mais uma fonte de informação ao arsenal de recursos interpretativos, entretanto, elas não devem ser sistematicamente priorizadas. Se por um lado o conhecimento analítico pode ser de grande valia para uma reflexão mais consciente e profunda sobre o funcionamento dos elementos da obra, por outro, tentar reproduzir uma análise sonoramente pode levar a performances dúbias e caricatas. Portanto, as tais conclusões analíticas devem ser consideradas junto a aspectos do estilo, gênero, tradição de performance, técnica do instrumento e a individualidade do performer (RINK, 2002). Nesse processo, as escolhas necessárias são muitas vezes guiadas ou influenciadas pelo que Rink denominou ‘intuição informada’. Aqui cabe uma breve digressão para entendermos esse termo.

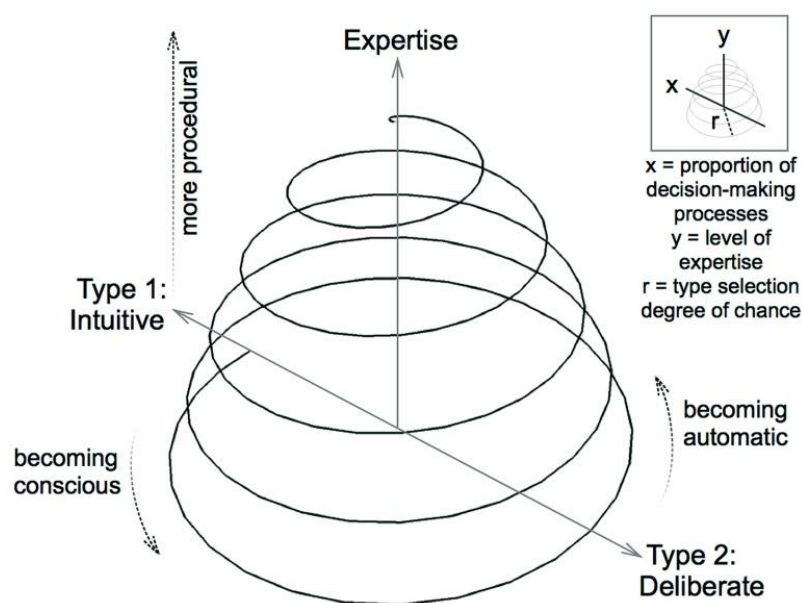
---

<sup>78</sup> A exemplo de: MEYER, Leonard. *Explaining Music: essays and explorations*. Berkeley, Los Angeles, London: University Of California Press, 1973.

<sup>79</sup> “[...] performers are continually engaged in a process of ‘analysis’, only of a kind different from that employed in published analysis. This sort of analysis is not some independent procedure applied to the act of interpretation but rather an integral part of the performing process” (RINK, 2002, p.36).

Estudos da psicologia que tentam compreender o processo de tomada de decisões no fazer criativo dos performers avaliam que esse transpassa tanto capacidades intuitivas (de caráter imediato e fundo inconsciente) quanto deliberativas (mais lentas e dependentes do raciocínio ativo)<sup>80</sup>. Entre elas, existe uma influência mútua, de forma que as decisões motivadas pela intuição gradativamente se tornam conscientes e as racionais, fruto de análise, vão sendo automatizadas. Bangert, Schubert e Fabian (2014, *online*) ressaltam ainda que “o processo de aprendizagem é dinâmico e contínuo e que um artista retorna a problemas musicais ao longo de sua vida com uma ênfase flutuante na intuição ou na deliberação”<sup>81</sup>. Por esse motivo, os autores acrescentam como fator relevante também o ‘expertise’ do performer, estabelecendo um novo eixo a ser considerado graficamente. Isso resulta em um modelo espiralado tal qual a Figura 5:

Figura 5 - O modelo espiral da tomada de decisões musicais<sup>82</sup>



Fonte: Bangert, Schubert, Fabian (2014)

A partir do modelo exemplificado, temos que, conforme o ‘expertise’ aumenta e as decisões deliberadas se tornam automáticas, o performer alcança uma ‘maturidade intuitiva’. Este termo de Baylor (BANGERT; SCHUBERT; FABIAN, 2014, *online*) designa

<sup>80</sup> Ver: Bangert, Schubert, Fabian, (2014).

<sup>81</sup> the process of learning is a dynamic and continuous one in which a performer returns to musical problems over their lifespan with a fluctuating emphasis on either intuition or deliberation” (BANGERT, SCHUBERT, FABIAN, 2014).

<sup>82</sup> A spiral model of musical decision-making (BANGERT; SCHUBERT; FABIAN, 2014).

uma intuição construída ao longo do tempo através da prática e é análogo ao termo ‘intuição informada’ utilizado por Rink (2002).

Voltando ao procedimento analítico do performer, devemos ainda ressaltar outras duas peculiaridades que o distinguem de uma análise teórica convencional: a prioridade em projetar contornos<sup>83</sup> em vez de estruturas formais e a importância da temporalidade, que se configura questão central para a performance.

Explorando a relação entre forma<sup>84</sup> e contorno, Rink (2002, p.46) afirma que “a percepção da forma-como-processo é o que realmente importa para o performer”<sup>85</sup>, ou seja, enxergá-la como a demarcação de pontos de partida e de chegada conectados por linhas que definem uma topografia musical específica, um contorno com ápices e vales (ou mesmo planícies) é mais útil para o performer que uma visão que fragmenta a obra em blocos inteiros. Como afirma Cook (2013), valorizar as transições entre as partes é o mais importante para fins de performance.

Outros fatores também podem ditar contornos. Os planos tonais, por exemplo, podem sugerir diferentes pesos gravitacionais para cada tonalidade, enfatizando uma em relação à outra através de recursos de agógica ou dinâmica.

Enfim, performance é um grande jogo de construir e dissipar tensões brincando entre contornos e a missão do performer é organizá-los em seus diversos níveis estruturais de forma coerente, ou seja, “decidir como cada nota deve ser tocada e o papel que ela deve assumir no contexto imediato tal como no contexto mais amplo de interpretação da peça a ser propriamente transmitida”<sup>86</sup> (REID in: RINK, 2002, p.106). Essa consciência afeta, por exemplo, aspectos do timbre, da dinâmica ou mesmo da articulação escolhida pelo performer.

Isso tudo se dá obviamente dentro da dimensão temporal. Mesmo tendo a consciência do todo, o que equivaleria a uma visão vertical e distanciada análoga a de um pássaro, o performer ‘reconta’ a obra de forma linear, horizontal, temporal, como se estivesse viajando com destino determinado, mas usufruindo cada centímetro novo da paisagem que se revela a sua frente, tal como uma visão de pedestre (COOK, 2013). Por isso Cook diz que “performance [...] é a arte de contar detalhes – detalhes que residem entre as notas de textos musicais [...]” (COOK, 2013, p.3 tradução nossa).

---

<sup>83</sup> Traduzimos o termo ‘shape’ como ‘contorno’ para evitar confusões com a palavra ‘forma’.

<sup>84</sup> Refere-se a modelos formais tradicionais, por exemplo, forma-sonata, pequena forma ternária aba; minueto, etc.

<sup>85</sup> “A sense of form-as-process is what really matters to the performer” (RINK, 2002, p.46).

<sup>86</sup> “[...] must decide how each note will be played if its role within the immediate context as well as in the wider interpretation of the piece is to be properly conveyed” (REID in: RINK, 2002, p.106).

Para auxiliar a análise do performer, Rink (2002) propõe alguns recursos metodológicos. Estes são: (a) a identificação das divisões formais e dos planos tonais básicos, (b) gráfico temporais, (c) gráficos de dinâmica, (d) análise dos contornos melódicos e dos motivos/ideias, (e) elaboração de uma redução rítmica, (f) renotação da música. Todavia, apesar dos princípios propostos por Rink permearem a nossa análise, dispensaremos os recursos gráficos propostos pelo autor, preferindo, por outro lado, dissertar sobre as nossas intenções de contorno, agógica, dinâmica, entre outros aspectos. A renotação da música foi obviamente feita no processo de edição e, tal como o autor prevê, esse processo nos traz uma grande consciência da obra como um todo, assim como ilumina sutilezas que talvez passassem despercebidas.

Encerrando a explanação dos referenciais teóricos para análise, gostaríamos ainda de reforçar que a opção de reunir os conceitos de ‘imagem artística’ e de ‘análise do performer’ se deveu ao fato do primeiro abranger as questões alegóricas, complementando o segundo, que enfoca questões estritamente musicais. Ao longo da nossa análise, na medida em que sentirmos necessidade, teceremos considerações que reúnam esses dois lados do fazer interpretativo.



### 3 UMA ANÁLISE PARA A PERFORMANCE DA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI

#### 3.1 Uma sonata neoclássica nacionalista

Como seria de se esperar de uma sonata de Gnattali da década de 1960, a *Sonata para violino e piano* manifesta, tanto em características estruturais quanto na linguagem musical adotada, a postura declaradamente neoclássica nacionalista do compositor.

Olhando primeiramente para a macroestrutura da obra, verifica-se que foi composta em três movimentos dispostos na forma rápido-lento-rápido, tal como os modelos originários no período clássico do gênero sonata<sup>87</sup>. O primeiro movimento, que é precedido de uma breve introdução, intitula-se *Lento- Allegro Moderato*, o segundo, *Cantilena* e o terceiro, *Alegre*. No tocante à estrutura interna dos movimentos, percebemos, no primeiro e no terceiro, a forma-sonata<sup>88</sup> revisada sobre os parâmetros e linguagens musicais do século XX. A manipulação da forma era reiterada explicitamente em declarações do compositor, que dizia: “Uso a forma-sonata para compor, à minha maneira, claro” (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 61). Nesse contexto, portanto, devemos compreender a forma-sonata apresentada nessa obra, a partir da proposição de Charles Rosen (*apud* BISS, 2017, tradução nossa): “[a forma-sonata] não é uma forma definida como o minuetto, a ária da capo ou a abertura francesa; é, como a fuga, uma maneira de compor, um sentimento de proporção, direção e textura, mais do que um padrão”<sup>89</sup>. Como veremos de maneira mais detalhada em cada

---

<sup>87</sup> Essa estruturação tem uma trajetória histórica própria. Originalmente o termo Sonata designava qualquer tipo de música instrumental, contrapondo-se à Cantata, referente à música vocal. Segundo Apel (1969, p.788, tradução nossa), “o aspecto fundamental das sonatas da atualidade – o contraste entre os diferentes movimentos – pode ser traçado desde composições instrumentais do final do século XVI, que configuram uma série de pequenas seções de estilos contrastantes”. Conforme tais seções aumentaram em tamanho e diminuíram em quantidade, passaram então a ser consideradas como movimentos. No século XVII, desenvolveram-se os subgêneros *sonata da chiesa* e *sonata de câmara*. A primeira consistia em uma estrutura de quatro movimentos alternando andamentos lentos e rápidos, enquanto a segunda era organizada em forma suíte, compreendida por uma introdução e uma sequência de quatro ou cinco danças. No século XVIII, a fusão desses dois subgêneros e a renovação estética trazida pelo Classicismo configuraram um divisor de águas para a compreensão de Sonata. Fixaram-se as estruturas de três e quatro movimentos, respectivamente Allegro-Adagio-Allegro e Allegro-Adagio-Minuetto/Scherzo-Allegro. Eventualmente o primeiro movimento vinha precedido de uma pequena introdução lenta.

<sup>88</sup> A forma-Sonata retrata a história de duas oposições: uma, em nível temático, devido ao contraste de dois temas principais, e outra, no campo harmônico, entre a região da tônica e da dominante (BISS, 2017). Divide-se em três grandes momentos estruturais: a exposição temática, o desenvolvimento, onde ocorrem variações harmônicas, texturais, variações rítmico-melódicas e recombinações de motivos, e, por fim, a recapitulação ou reexposição, que relembra as ideias iniciais antes de encerrar o movimento.

<sup>89</sup> “[The sonata- form] is not definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture; it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern” (ROSEN *apud* BISS, 2017).

movimento, Radamés soube criar continuidades e descontinuidades dentro desse modelo formal, sendo, ao mesmo tempo, inovador e universal.

Além das questões estruturais, o estilo neoclássico também se reflete na obra pela economia de materiais temáticos, pela maneira clara de tratá-los e pela expressividade mais sóbria e íntima, onde os coloridos são, em geral, conferidos pelo trato harmônico sofisticado relacionado à opção pelos sistemas modal e/ou tonal expandidos. Acreditamos que a essas características referia-se Behágue (1979) ao afirmar que, na década de 1960, o compositor se expressava por “meios reservados e simples”.

A *Sonata* traduz também a orientação estética nacionalista do compositor já em sua fase madura. Notamos, ao longo dos movimentos, que Radamés explora de forma subjetiva diversas ambiências que remetem à brasilidade e abrange em sua linguagem musical tanto ritmos e sonoridades urbanas mais complexas, quanto processos temáticos folclóricos. Resgata, por exemplo, no segundo e terceiro movimentos, as cantigas de ninar, em toda a sua singeleza, e as de roda, que traduzem o universo simbólico infantil em sua alegria e ludicidade. As cantigas, em especial, são consideradas verdadeiros repositórios das tradições populares, segundo Arruda<sup>90</sup>.

Essa abordagem geral que situa a obra dentro de um estilo implica não só na compreensão do texto e de seu compositor dentro de um contexto de época, mas influi também na forma de executá-la. A linguagem e forma claras neoclássicas sugerem, por exemplo, uma interpretação livre de exacerbações de dinâmica e agógica romantizadas, assim como o uso comedido de recursos expressivos, como os *glissandos* e os *portamentos*. Já os ritmos e temas que são sentidos como representações de brasilidade permeiam o universo alegórico de construção de significado da obra, implicando no enredo a ser criado e narrado pelo performer e, mais objetivamente, no caráter conferido ao som e ao gesto musical.

Para aprofundar essas questões, tratamos dos movimentos individualmente enfatizando a nossa perspectiva prática de performer, mas também apontando aspectos analíticos gerais sobre linguagem, forma e processos temáticos. Conforme a conveniência, sublinhamos ainda possíveis paralelos com outros estilos ou personalidades que sabidamente influenciaram a linguagem composicional revelada na *Sonata* e destacamos algumas escolhas editoriais.

---

<sup>90</sup> “Dentro do conjunto de conhecimentos, tradições, lendas, crenças e superstições de um povo, é importante destacar as cantigas de roda e de ninar. São verdadeiros repositórios de alegria e de sentimentos, fruto sempre da amizade. As cantigas de roda no alegre ambiente coletivo, as cantigas de ninar no sagrado convívio materno-infantil, sempre adoçadas pela maciez do berço, no conforto da rede ou no encantamento de um colo de mãe” (ARRUDA; SOUTO, 2017.)

### 3.2 Lento – Allegro Moderato

O primeiro movimento da *Sonata para violino e piano* é definitivamente o mais elaborado e revela claramente a assinatura do compositor no plano idiomático, a começar pela linguagem pós-tonal bastante cromática na qual Gnattali explora de maneira expandida o universo tonal e modal, mesclando formações escalares convencionais com escalas sintéticas, simétricas e alteradas. Esse tipo de linguagem somada a processos rítmicos de deslocamento e contrametricidade<sup>91</sup> contrabalançados pelo lirismo melódico caracterizam o argumento musical do movimento e reflete, de maneira geral, a influência de gêneros populares brasileiros e estrangeiros, remetendo-nos metaforicamente a um cenário predominantemente urbano. Estruturalmente, o movimento apresenta-se em uma forma-sonata que pode ter as seções e frases delimitadas conforme o Quadro 10.

Quadro 10 - Estrutura do primeiro movimento

SEÇÕES	FRASEOLOGIA	
Introdução (c. 1 – 8)	Frase única	
Exposição (c. 9 – 32.1)	f1 (A + B)	c. 9 – 17
	f2	c. 17.2.2 – 24.3
	Lig.	c. 23.3 – 25.1
	f3	c. 25.1 – 32.1
Desenvolvimento (c. 32.3 – 75)	s1	c. 32.3 – 39.1
	s2	c. 39.1 – 46.1
	s3	c. 45.4 – 50
	s4	c. 51– 59.1
	s5	c. 58.2 – 68.1
	s6	c. 68.1 – 75.1
	Lig.	c.75.1 – 76.1
Reexposição (c. 76 – 95)	f1 (A+B)	c. 76.1 – 85.1
	f1'	c. 84.2.2 - 92
	codeta	c. 92 - 95

Se por um lado, no nível estrutural das seções, as fronteiras se estabelecem de maneira bastante clara, por outro, no nível fraseológico, o recurso de sobreposição somado à instabilidade das cadências contribuem para conferir grande fluidez e interconexão entre as frases, criando, por vezes, ambiguidades nas fronteiras. Veremos isso com mais detalhes ao tratar das seções separadamente.

<sup>91</sup> “Seria o quanto o ritmo pode [...] contradizer o fundo métrico, que é constante” (SANDRONI *apud* PAULI e PAIVA, 2015, *online*).

Nesse movimento, a introdução caracteriza-se como seção independente e deve ser formalmente entendida como uma ascensão inicial para o argumento musical principal. Cumprindo esse papel, o Lento desse movimento prenuncia de maneira resumida o conteúdo que virá a seguir, na Exposição da sonata. Apresenta, portanto, os desenhos melódicos centrais do movimento<sup>92</sup> e também ambienta o tipo de linguagem e de trato harmônico a serem nele utilizados.

Para exemplificar essa questão da linguagem, sinalizamos em trechos da introdução as escalas em que se baseiam algumas figurações melódicas e seus respectivos campos harmônicos (Ex.1). São elas: a escala de Dó octatônica (iniciada em semitom)<sup>93</sup>, a escala alterada<sup>94</sup> de Mi, a escala de Si dórico e uma escala mista pouco habitual<sup>95</sup>, que une a segunda metade das escalas de Ré menor harmônica e Sol menor harmônica (sem caracterizar nenhuma das duas), definindo uma sequência escalar de sete notas que valoriza os intervalos de 2ª menor e 2ª aumentada<sup>96</sup>.

Ex. 1 - Introdução (c.1 - 8)

**Lento**

Violino

Piano

Escala Dó octatônica

Escala Si dórico

Escala Mi alterada

Pedal em Mi

Ephryg.

Db alt

Bm79

*p*

*mf* *rall. dim.*

*cresc.*

Fonte: Edição nossa

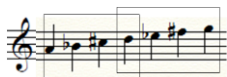
<sup>92</sup> Serão tratados adiante junto aos temas e motivos.

<sup>93</sup> Escala composta por oito notas dentro do espaço de uma oitava. É constituída pela sucessão tom-semitom ou semitom-tom, o que gera uma escala simétrica que não gera atratividade para nenhuma nota específica.

<sup>94</sup> A escala alterada é uma escala construída a partir da sequência: semitom-tom-semitom-tom-tom-tom-tom. Gera o acorde X75#9#, conhecido como X7alt. A escala alterada é um dos recursos mais utilizados no jazz.

<sup>95</sup> Não encontramos referências na literatura sobre materiais e técnicas da música do século XX.

<sup>96</sup>



De maneira geral, ao lançar mão e mesclar tais recursos escalares, o compositor cria momentos de grande instabilidade e, até mesmo, de ambiguidade no centro tonal, além de se beneficiar de um campo harmônico bastante rico e complexo, onde a dinâmica de tensão e relaxamento ocorre a partir da variação no grau de dissonância dos acordes. Nesse contexto, o encadeamento de acordes não se dá necessariamente por uma lógica funcional, mas se aproveitando de relações de cromatismo (*leading notes*<sup>97</sup>), nota comum ou da proximidade de graus conjuntos para movimentações do baixo. A propósito, por serem essas sonoridades e estratégias largamente utilizadas no *jazz*, podemos inferir uma influência subjetiva desse estilo na linguagem de Radamés apresentada nesse movimento, mas frisamos que esses recursos de linguagem eram já bastante disseminados na prática composicional de música de concerto no Brasil da década de 1960.

Olhando para a introdução do ponto de vista do performer, devemos, no entanto, ressaltar outros aspectos, que dizem respeito à ambiência, ao contorno e às direções da frase. Caracterizando o título dado à seção – Lento – pensamos em um andamento aproximado de  $\text{♩} = 57$ . Os dois primeiros compassos da música causam-nos a impressão de uma ‘introdução dentro da introdução’. Isso é favorecido por se basearem nos materiais escalares que não criam polarizações específicas, como a escala octatônica e a escala sintética (ilustrada na nota de rodapé 101). Esse tipo de passagem tende a soar como trecho transitório principalmente quando precedida ou sucedida de encadeamentos harmônicos mais estáveis. Como os compassos apresentam desenhos melódicos que vão da região grave para o agudo, ainda que se mantenha uma dinâmica *p*, temos a sensação de um pequeno *crescendo*. Essa relação é intuitivamente esperada por nós e pelo ouvinte e justamente isso torna interessante que, por vezes, façamos exatamente o contrário, deliberadamente frustrando as expectativas criadas<sup>98</sup>. Sendo assim, sugerimos que na segunda subida se recue para um plano de dinâmica inferior, executando o Dó# do compasso 3 em um *p súbito crescendo*. Um pequeno atraso para executar a nota pode ser também favorável.

A partir do compasso 3.3, quando a harmonia fica mais consonante, aí sim temos uma sensação de que a frase foi iniciada. Esta caminha para o ponto culminante no compasso 6.1 e depois para a cadência suspensiva no compasso 8. Apesar de podermos sentir esse direcionamento intuitivamente, a análise da harmonia corrobora esse argumento. Voltando ao

---

<sup>97</sup> Notas que conduzem a harmonia por cromatismos entre os acordes, copiando a relação sensível – tônica.

<sup>98</sup> Dentre outros fatores, a manipulação da agógica e de dinâmica pelo performer origina um ‘efeito surpresa’, uma pequena frustração de expectativa, que segundo Meyer (1956), é o tipo de procedimento responsável por suscitar emoção nos ouvintes. Saber explorar os lugares onde isso é possível e dominar as técnicas para tal é, em nossa opinião, a essência da arte do performer.

Ex. 1, observamos nesses momentos acordes bastante tensos, como o Ephryg<sup>99</sup> e o acorde Dbalt<sup>100</sup>. Entre os compassos 6 e 7, há ainda o pedal em Mi, que somado ao movimento cromático das vozes no piano, causa o aumento da dramaticidade nesse trecho. Apesar disso, optamos por realizar um *diminuendo* em c. 6.3.4, de forma a dar maior margem para o *crescendo* sugerido pelo compositor no compasso 7. No compasso 8, na fronteira entre as seções, temos ainda uma harmonia suspensiva, mas o *rallentando* e *diminuendo* propostos pelo compositor<sup>101</sup> dissipam um pouco a tensão da passagem.

Na exposição, inicia-se propriamente a forma-sonata. Como fica evidente no Quadro 10, nesse movimento nota-se uma particularidade estrutural relacionada à questão temática. Tradicionalmente os dois temas contrastantes são apresentados na exposição em frases separadas segundo o modelo: tema A (região da tônica) – transição – tema B (região da dominante). No entanto, a nosso ver, a bitematicidade prevista na forma não se dá no nível das frases, como de hábito, e sim em segmentos estruturais menores, pois entre eles sim reside o contraste necessário para configurá-la. Sendo assim, ambos os temas A e B são apresentados em uma mesma frase – ‘f1’. Para visualizar melhor essa peculiaridade, faz-se primeiramente necessário delimitar tais temas e seus motivos característicos.

Os temas A e B estruturam-se cada qual a partir de um motivo, que chamaremos respectivamente de motivo temático *a* e motivo temático *b*. O primeiro motivo é apresentado no compasso 9 (Ex.2) e consiste em uma estrutura de cinco notas, à qual Radamés confere um ritmo ‘quebrado’ de efeito similar ao da síncope característica do samba. Esse caráter rítmico fortalecido pela indicação expressiva *marcato* é a sua característica mais forte. Somado a isso, verifica-se também um desenho melódico bastante relevante, determinado pela sequência de notas Lá- Sib- Dó#- Fá#-Sol (já prenunciada na introdução com outro desenho rítmico), e onde se destacam em especial os intervalos iniciais de 2ª menor sucedido de 2ª aumentada.

---

<sup>99</sup> “O acorde frígio (*Phrygian chord*) no jazz é um termo usado para o acorde sus4 (b9). É um ótimo acorde para dar um realce na música através de seu acréscimo em uma cadência ou do seu uso em um ponto de introdução ou interlúdio” (LARSEN, *online*, tradução nossa).

<sup>100</sup> Ver nota de rodapé 99.

<sup>101</sup> Originalmente, nesse compasso o compositor sugere ainda uma dinâmica *pp* no final do último tempo, porém consideramos excessiva essa informação.

Ex. 2 - Motivo a e seu elemento gerador (respectivamente c.9 e c.1)

Fonte: Edição nossa

O motivo temático *b* é, por outro lado, essencialmente lírico. Pode ser ouvido em seu contorno original já nos compassos 3 e 4, porém é apresentado em outra unidade de tempo devido ao andamento lento da introdução (Ex.3). Seu caráter temático, apesar de se confirmar apenas nos compassos 11 e 12 da exposição (Ex. 4), já é imediatamente intuído devido ao contexto harmônico menos dissonante em relação à passagem anterior. Esse motivo pode ser dividido em dois incisos, *b1* e *b2*. O primeiro, *b1*, se define pelo contorno em forma escalar diatônica descendente, enquanto o segundo, *b2*, pelo contorno de sétima maior descendente (Ex. 4). Entre eles, nota-se um direcionamento implícito: *b1* caminha para *b2*, como em uma relação de *arsis* e *thesis*.

Ex. 3 - Motivo *b* em contexto harmônico (c. 3 - 4)

Fonte: Edição nossa

Ex. 4 - Motivo *b* (c.11 - 12)

Fonte: Edição nossa

Vejamos então como os motivos se estruturam em temas e como estes são apresentados conjuntamente em 'fl' (Ex.5). No Ex. 5, observamos que o tema A (demarcado pela linha cheia) inicia-se com um acorde dissonante seco tocado pelo piano e composto pelo baixo em Dó e as demais notas do motivo *a*. Segue-se a apresentação do motivo temático *a* e seu desdobramento através da reprodução do padrão rítmico do motivo antecipado de anacruse e, posteriormente, do fragmento de duas colcheias (ver retângulos tracejados dentro da delimitação do tema A em Ex.5). Esse padrão resultante é primeiramente apresentado pelo

violino e, em seguida, reprisado de maneira similar em contraponto pelo piano. Levando em consideração suas duas apresentações, percebemos que, contribuindo para o balanço rítmico desse tema, Radamés dispõe o motivo *a* em diferentes posições métricas do compasso (ver setas no Ex.5). Melodicamente, o tema A desenha uma linha essencialmente ascendente, apesar da momentânea descida e retomada da subida que configuram uma ‘quebra’ melódica ocorrida entre os compassos 9 e 10.

O tema B (demarcado pela linha pontilhada do Ex. 5) inicia-se no compasso 11 diretamente com a exposição do motivo temático *b* sobreposto parcialmente ao fim do tema A (Ex.5). A partir da entrada do inciso *b2* no compasso 12, nota-se uma mudança de textura e uma harmonia mais estável. O motivo *b* é então ampliado por duas sequências descendentes diatônicas, sendo que, na segunda vez o inciso *b2* é variado melodicamente e ampliado por repetição. A linha melódica descendente resultante consiste, de certa forma, em um movimento de compensação do desenho ascendente do tema anterior.

Ainda tratando do tema B, devemos também atentar para o padrão de acompanhamento que também o caracteriza (ver Ex.5, parte do piano, c.12 - 16). Em um desenho sincopado, Radamés promove o deslocamento da harmonia ou de suas tensões para o contratempo. Essa figuração rítmica associada à harmonia, comum em maxixes e tangos brasileiros, por exemplo, revela a herança da música popular urbana e remonta a convivência do compositor com os pianeiros da Casa Vieira Machado e com músicos como Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Ela tem como propriedade intrínseca impulsionar a melodia lírica sempre para frente, o que confere grande sensação de fluência à música.



Ex. 5 - Organização dos temas em frase 'f1' (c.9 - 18.1)

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 9-10) shows the beginning of 'Tema A' in the vocal line and the start of 'Tema B' in the piano part. The piano part includes chords: Bm9, Em, Bm. The second system (measures 11-18.1) shows the continuation of 'Tema B' in the vocal line and the end of 'Tema A' in the piano part. The piano part includes chords: D79b11#, Ab79# (3 omitida). The score includes dynamic markings: *f*, *sfz*, *mf*, *cresc.*, and *sf*.

Fonte: Edição nossa

Concluindo essa delimitação temática e relacionando-a com a peculiaridade formal apontada por nós, frisamos que os dois temas se definem com clareza, mas a ausência de cadência e a sobreposição entre eles, forjando inclusive um momento de contraponto, impossibilita segmentá-los em frases distintas. Essa afirmação se fortalece também pelo fato de que as duas outras frases da exposição – ‘f2’ e ‘f3’ – são construídas a partir dos mesmos materiais motivicos e temáticos, que, apesar de variados moderadamente, não configuram aos nossos ouvidos uma novidade temática.

A função de ‘f2’ e ‘f3’ na exposição está mais associada a uma questão de proporção formal (duração da exposição em relação a outras seções) e à realização de uma oposição harmônica também prevista na forma-sonata. Nesse movimento, a relação clássica tradicional entre as regiões da tônica e da dominante foi não só dissociada da apresentação dos temas, mas repensada a partir da linguagem pós-tonal essencialmente cromática já comentada por nós. Sendo assim, temos, na exposição, a oposição entre duas regiões cujos

centros se distanciam por um semitom, Si dórico e Sib menor, caracterizados respectivamente nas frases 'f1' e 'f3' (Ex.6).

Ex. 6 - Frases f2 e f3 (c.17 - 32)

The musical score for Ex. 6 is presented in three systems. The first system shows the melodic line for phrase F2 and its piano accompaniment. The piano part includes chords D79b11# and Ab79#3 (omitida), and is marked with a forte dynamic (f) and 'B2 variado'. The second system shows phrase F3 and its piano accompaniment. The piano part includes chords Db9 + Bb, Bbm, and Ebm, and is marked with a forte dynamic (f). The third system shows the continuation of phrase F3 and its piano accompaniment. The piano part includes chords Gm79b, Gb7 SubV, and V, and is marked with a piano dynamic (p). The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: Edição nossa

Olhando para a relação dessas três frases que compõem a exposição, nota-se que são bastante interconectadas e soam como uma cadeia de frases. Em especial entre 'f1' e 'f2', a divisão é bastante ambígua, uma vez que, melodicamente, nota-se um paralelismo de construção com a frase única da introdução e, auditivamente, 'f2' completa a ideia musical de

‘f1’. Entretanto, o apoio rítmico no compasso 17 sugere um momento cadencial<sup>102</sup>, assim como a volta do tema A variado, no compasso 18, indica o início da nova frase. Na melodia, optamos por uma segmentação um pouco anterior por considerarmos o final do compasso 17 como um desenho anacrústico que se liga ao inciso *b2* apresentado no compasso seguinte.

A frase ‘f2’ assume um caráter de transição, o que se deve ao fato de apresentar grande instabilidade tonal, principalmente entre os compassos 20 - 24, onde nota-se o uso de policordes que criam sonoridades passíveis de serem ouvidas, como bitonalidades circunstanciais ou acordes muito dissonantes. O momento suspensivo decorrente é prolongado ainda pelo elemento de ligação exposto na melodia do violino, constituído pela escala cromática descendente (Ex. 6, c.23 - 24) até a frase seguinte<sup>103</sup>. A frase ‘f3’ apresenta o tema B variado na nova tonalidade e em contraponto ao motivo *a* também levemente variado. A harmonia é mais estável e tonal e a simplificação do padrão de acompanhamento (não mais sincopado) conferem maior suavidade a essa frase.

Encerrando a frase ‘f3’ e também a seção, ressaltamos a cadência no acorde de Fá Maior, que, apesar de consistir na dominante de Sibm, tem aqui uma propriedade bastante consonante devido à sua disposição triádica (sem sétima) e ao não acréscimo de tensões. A consonância proporciona uma clara sensação de encerramento, que é reforçada também pela reiteração da harmonia através da repetição do mesmo acorde entremeado de pausa, três vezes consecutivas (Ex.6, c.31 - 32). Essa figuração rítmica é um recurso de divisão estrutural que reaparece em dois momentos: na fronteira do Desenvolvimento-Reexposição e na conclusão do movimento. Por sinal, é também retomado no último movimento em fronteiras fraseológicas.

Tratemos então da Exposição em relação à execução. O *Allegro Moderato* indica um novo andamento, aproximadamente o dobro da introdução ( $\text{♩}=\text{♩}$ ), inaugurando assim o caráter mais movido desse movimento. A entrada do tema A, com o acorde curto em dinâmica *f* súbito (c.9) seguido da passagem ritmada que define esse tema, requer uma execução mais enérgica e uma sonoridade mais incisiva tanto pela parte do piano quanto do violino. Já a partir do compasso 11, as articulações curtas e secas típicas da indicação *marcato*, solicitada pelo compositor, contrastam com o caráter mais cantado e a sonoridade mais cheia do tema B. Neste tema, o fator melódico da parte do violino claramente se destaca como protagonista,

<sup>102</sup> Em uma linguagem pós-tonal, “[...] a sensação cadencial não se constrói apenas com acordes, mas principalmente pelo perfil melódico e pela estrutura rítmica, também associada a aspectos dinâmicos” e “A importância do fator ‘ritmo’ é contumaz para a sensação de resolução das frases [...]” (CORREA, 2012, p.40).

<sup>103</sup> Essa propriedade transitória de ‘f2’ suscita outra interpretação possível da relação fraseologia: as chamadas f1 e f2 poderiam ser consideradas como uma frase única inserida em transição.

mas a figura de acompanhamento com o desenho sincopado a cada dois tempos (a partir do c.12) tem também grande importância, induzindo a sensação da pulsação em dois e impulsionando a melodia para frente. A síncope sugere também um gesto circular e mantém um balanço da música, só que de maneira menos ‘requebrada’. Na prática, o contratempo deve ser enfatizado pelo piano, adquirindo maior peso em relação às ‘cabeças’ do tempo.

Quanto ao contorno, em ‘f1’ e ‘f2’, temos um resultado bastante similar à seção introdutória. Os dois compassos de tema A, apesar de tocados dentro de uma dinâmica *f*, esboçam um *crescendo* conforme se vai para o agudo. No primeiro compasso do tema B, há um recuo no plano de dinâmica (dessa vez sem interferir na agógica). O motivo *b* é então executado com um direcionamento interno que incorre em um pequeno *crescendo* e *diminuendo* em torno do primeiro tempo do compasso 11. Essa dinâmica deve ser executada como nuance, pois se encarada de forma exagerada em todos os contextos, pode resultar em uma excessiva fragmentação das frases. Em um nível maior, as sequências descendentes do motivo *b* sugerem um *diminuendo* até o compasso 16, onde voltam a crescer apoiadas pela harmonia mais tensa, direcionando a passagem para o primeiro ponto de chegada dessa seção. Nesse ponto de conexão entre as frases ‘f1’ e ‘f2’, sugerimos, além da manipulação da dinâmica, um ‘jogo’ com a agógica: uma precipitada discreta no compasso 16, para, em seguida, segurar o tempo e enfatizar as duas últimas semínimas do compasso 17, que, por sua vez, preparam para o *f* no primeiro tempo do compasso seguinte.

Outro ponto de chegada dessa seção é o compasso 22, onde sentimos uma grande suspensão por uma duração relativamente longa (três compassos). Do ponto de vista do ouvinte, seria completamente imprevisível saber para onde a música está indo. Mas, ao fim da passagem cromática, voltamos ao material já conhecido levemente modificado. Apesar disso, nessa terceira e última frase da Exposição, damos um novo direcionamento ao trecho sequencial do motivo *b*, enfatizando, tanto em nível de dinâmica quanto de articulação, a terceira repetição do motivo que ocorre sobre o acorde D° (c.27) para preparar a chegada do próximo ponto culminante no compasso 28.1, onde se averigua o acorde da subdominante – Eb9/11 em primeira inversão. A partir daí, ocorre um relaxamento gradual até o momento cadencial, onde termina a Exposição.

Apresentadas as principais questões relacionadas à linguagem, à delimitação dos motivos e temas, à peculiaridade da forma e às resoluções interpretativas, vamos abordar o Desenvolvimento e a Reexposição da *Sonata* de forma mais descritiva e sucinta, pontuando apenas traços gerais ou questões que consideramos de maior interesse.

Conforme expusemos no Quadro 10, a seção do desenvolvimento divide-se em seis frases. Nestas encontramos variações texturais, variações rítmico-melódicas, recombinações e ornamentações dos motivos temáticos.

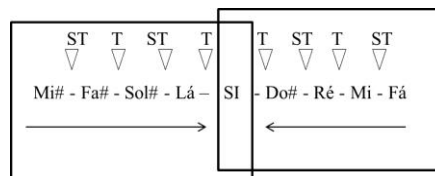
Em 's1', nota-se a rarefação da textura em relação à seção anterior de harmonia mais cheia e polifônica. Radamés trabalha basicamente em duas vozes, nas quais explora o desenho rítmico do motivo *a*, que é apresentado de maneira intercalada entre as vozes do piano e do violino (em retângulos tracejados no Ex.7), mas também apresenta novos elementos importantes para a seção do desenvolvimento. No violino, após o motivo *a*, o inciso *b2* é modificado melodicamente e ampliado de maneira espelhada (ver retângulo em linha cheia na voz do violino no Ex.7). No piano, na mão direita, o motivo *a* é seguido de quatro colcheias, resultando em uma figuração marcante no movimento desse momento em diante. Complementando a sonoridade, na mão esquerda, predominam notas longas seguidas de pares de terças com fins de harmonização. Observamos que na primeira semifrase de 's1' (c.32 - 35), Radamés se utiliza mais uma vez do deslocamento rítmico, porém em trechos maiores com duração de um compasso e meio (c.33.1 - 34.2 e c.34.3 - 35).

Ex. 7 - Frase s1 (parcial, c.32 - 34)

Fonte: Edição nossa

Quanto ao recurso de linguagem utilizado nessa frase, observa-se a simetria espelhada entre grupos de cinco notas que têm a nota Si como ponto de interseção e que são organizados dentro da lógica semitom-tom e vice-versa (ver esquema em Fig.6.). Quando sobrepostos esses grupos (c.33.1 em Ex.7), criam-se sonoridades passíveis de serem ouvidas como atonais ou bimodais.

Figura 6 - Esquema de simetria espelhada de grupos de notas em 's1'



Essa frase tem um direcionamento geral claro para o compasso 34, onde há a nota mais aguda. A partir daí, observa-se na melodia a mudança gradual de um fator lírico mais acentuado para um aspecto mais rítmico. Apesar de não estar indicado originalmente, acreditamos que a melodia recue e volte em dinâmica, conduzindo à nova frase.

A frase 's2' começa similar à 'f1', com a apresentação do tema A preservado quanto ao ritmo e contorno geral, porém variado em termos de distâncias intervalares. A partir do compasso 41, ocorre, na melodia, a interpolação do inciso *b2* e suas variantes com o motivo *a*. Já no acompanhamento, ocorre a interpolação do motivo *a* variado (ou não) com o desenho de quatro colcheias, tal com em 's1'. Na mão esquerda, ocorre o mesmo tipo de harmonização da frase anterior (comparar com Ex.7). Essa frase estrutura-se como uma colagem de vários fragmentos, iniciados pelo do motivo *a*. A partir do compasso 42, esse motivo é disposto três vezes na melodia de maneira cada vez mais próxima (distanciada por 4 tempos, depois por 2). Isso, somado ao acompanhamento mais atonal da parte do piano, nos passa uma imagem de ansiedade e crescente tensão que conduz à 's3'.

A frase 's3' conecta-se a anterior tal como 'f1' e 'f2', ou seja, o violino toca o inciso *b2* precedido de anacruse e o piano, o início do tema A (acorde + motivo *a*). A estrutura da frase é, no entanto, mais parecida com 'f3'. De maneira geral, na melodia, percebe-se o tema B apresentado com *b1* variado ou precedido de ornamentação. A linguagem é menos dissonante e, portanto, há uma atmosfera de maior relaxamento. Na conclusão da frase, *b2* é substituído pelo motivo *a* seguido de quatro colcheias em movimento ascendente, preparando a frase seguinte.

A frase 's4' é uma intervenção solo do piano. Nos três primeiros compassos, na mão direita, o tema B é trabalhado em uma textura acordal e, na mão esquerda, a harmonia é arpejada em colcheia e seguida de um desenho cromático. O início da frase pode ter uma sonoridade enérgica e ao mesmo tempo cheia. Do compasso 52 ao 53, intuitivamente ocorre um leve segurada nas colcheias para enfatizar o primeiro tempo do compasso seguinte. Esse é definitivamente um ponto marcante da seção do Desenvolvimento: é exatamente o meio! Curiosamente, no manuscrito, o local é assinalado pelo compositor com um 'X'. Em seguida, temos um *diminuendo* proposto pelo compositor e ainda um pequeno *rallentando* que prepara a mudança para o caráter mais doce da continuação da frase.

Na segunda parte da frase, o inciso *b1* é ampliado por repetição: as alturas são repetidas, mas dispostas em várias proporções rítmicas e em pontos métricos diferentes (voz superior do piano, c.54 - 56). Isso contribui para a criação de tensão, principalmente quando somado à movimentação cromática ascendente da mão esquerda. Depois de culminar no

terceiro tempo do compasso 56<sup>104</sup>, a tensão se desmonta em uma sequência diatônica descendente de acordes dominantes e acordes maiores com sétima maior, até cadenciar em Em7/9 no compasso 59. Depois dessa frase, temos a sensação de que o Desenvolvimento está caminhando para o final.

A frase ‘s5’ começa sobreposta a anterior no compasso 58, com um desenho escalar anacrústico em semicolcheias que substitui o inciso *b1*. O violino é quem agora apresenta o tema B variado e em textura mais densa, utilizando-se do recurso das cordas duplas, enquanto o piano trabalha o motivo *a* nos moldes de ‘s1’. A segunda semifrase emenda-se em uma passagem similar ao final de ‘f2’, tanto pela ligação cromática quanto pela movimentação do baixo. Curiosamente, esse é o único momento em que o motivo sincopado de acompanhamento reaparece nessa seção. Quanto ao contorno, seguimos a mesma lógica da frase anterior, *decrecendo* na primeira semifrase e *crescendo* na segunda que termina em momento suspensivo.

A última frase do Desenvolvimento divide-se também em duas partes. Na primeira, o violino e o piano exploram o motivo *b*, contrapondo os seus incisos (c.69 e 71) alternadamente. Na mão esquerda, o piano realiza o padrão de acompanhamento da frase ‘s4’ (arpejo + cromática) em movimento contrário ao da escala de semicolcheias realizada pelo violino. A partir do compasso 73, o violino retoma duas vezes o motivo *a* seguido de quatro colcheias em movimento arpejado ascendente (assim como na fronteira entre ‘s3’ e ‘s4’), enquanto o piano segue desenvolvendo o inciso *b2*. A frase termina com o divisor estrutural apresentado pelo piano, ao mesmo tempo em que o violino executa uma passagem de ligação em arpejo descendente e modulante em *crescendo*.

A Reexposição recapitula de forma resumida a seção da Exposição. Dos compassos 76 - 83 repete-se na íntegra a frase ‘f1’ e, na frase subsequente, em vez de entrar em uma passagem modulatória ou harmonicamente instável, ocorre o esperado na forma-sonata: mantém-se o modo e o centro de polarização principal do movimento, no caso a nota Si. No entanto, como é próprio da linguagem utilizada em todo o movimento, a harmonia é elaborada com empréstimos modais e dominantes secundárias.

Quanto à estruturação melódica, a segunda frase da Reexposição é basicamente uma reprodução do tema B, onde a terceira repetição do motivo *b* é modificada pela ampliação do inciso *b1*, criando tensão (tal como nos compassos 55-56 no Desenvolvimento) e culminando no terceiro tempo do compasso 89. Concomitantemente se passa um

---

<sup>104</sup> No manuscrito, o acorde em c.56.3 também é circulado pelo compositor.

tensionamento da harmonia através do uso de polícorde (c.88 – 89). Em nível de execução, fortalecemos essa direção com um *crescendo*. Nesse ponto, temos então uma pequena *cadenza*<sup>105</sup> do violino (c.89.3 – 91), onde nota-se o desenho melódico de uma escala simétrica hexatônica constituída de 2ª aumentadas e 2ª menores, que, por seu movimento descendente, simbolicamente parece desconstruir a melodia do início do movimento. Nessa passagem, cada nota apresenta uma indicação de ênfase (marcada por um traço acima da nota) para conferir certa dramaticidade à descida. Essa escala conduz ao momento cadencial no compasso 91, onde a sensível Lá#, representando a harmonia dominante (apesar da ausência de acorde) é atraída pela tônica Si. Configura-se então uma cadência perfeita V-I e o relaxamento da harmonia é acompanhado de um *diminuendo*.

Ex. 8 - Escala simétrica gerada pela alternância dos intervalos de 2ªm e 2ªaum (c.90 - 91)



Fonte: Edição nossa

Enquanto o violino sustenta a tônica nos compassos finais (c.90 - 93, Ex.9), uma breve codeta é tocada pelo piano, lembrando a sonoridade atonal e o padrão de acompanhamento definido em uma passagem do Desenvolvimento ('s1'). Finalizando o movimento, novamente apresenta-se o elemento característico das fronteiras de seção, através do qual ocorre a reiteração da harmonia da tônica três vezes consecutivas.

Ex. 9 - Codeta final do primeiro movimento (c.92 - 95)



Fonte: Edição nossa

### 3.2.1 Golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos

Feita uma explanação global do movimento quanto aos aspectos estruturais e à nossa concepção de como projetá-lo musicalmente, abordaremos questões também

<sup>105</sup> Optamos utilizar esse termo em italiano para diferenciar da cadência fraseológica. As *cadenzas* se originaram do pequeno floreio vocal próximo ao fim de uma obra. Com o tempo ganharam maior proporção sendo reservada para improvisos ou demonstrações de virtuosismo (PARRY, 1900, *online*). Nesse caso, a ideia de um floreio mais simples se adequa melhor ao que pretendemos dizer.



relacionadas à execução, porém com um enfoque técnico na parte do violino, nossa área de expertise. Enfocaremos e justificaremos, portanto, as escolhas que dizem respeito à mecânica e ao idiomatismo do violino, como golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos.

(a) Considerando a seção da introdução, os golpes de arco devem variar entre o *legato*<sup>106</sup> e um *detaché* mais cantábil<sup>107</sup>. Em relação à arcada, no primeiro compasso da música, optamos por começar para baixo, mesmo com a opção alternativa parecendo mais óbvia e resultando também em boa execução. Nossa posição deveu-se a uma leve tendência em acentuar o arco para baixo no Dó# em c.1.3.4. Em decorrência dessa escolha, a primeira nota do compasso seguinte resulta no arco para cima. Nesse momento, há uma clara tensão criada pelo acorde alterado extremamente dissonante tocado no contratempo pelo piano (c.2). Isso, a nosso ver, pede que essa nota não perca a intensidade, ainda que em um plano de dinâmica *p*, o que é favorecido pela a arcada escolhida. Da mesma forma, a repetição das arcadas no compasso seguinte, implicam que o primeiro tempo do compasso 3 também será executado na arcada para cima, o que favorecerá o *crescendo* sugerido por nós para esse compasso (Ex.10).

Ex. 10 - Introdução (c.1 - 3)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(b) Na figura sincopada do compasso 7 (Ex.11), sugerimos em especial uma articulação discreta entre as notas criada a partir de uma pequena ênfase na cabeça de cada uma delas. Esse golpe é denominado por Galamian (1985) e Dourado (2009) como *detaché porté*. Esse desenho se repete em ‘f2’ na Exposição e obviamente requer uma execução análoga.

<sup>106</sup> “*Legato* é: [...] golpe que designa movimento uniforme do arco. Uma nota e/ou uma série de notas são executadas sem interrupção em um mesmo movimento para cima ou para baixo” (DOURADO, 2009, p.73).

<sup>107</sup> “Por *detaché* entendemos golpe de arco em que [...] cada nota é executada por uma única arcada, ou seja, cada nota corresponde a um novo movimento de arco, de direção contrária ao seu precedente. [...] Em geral, no *detaché*, as notas são executadas de forma que o resultado sonoro apresente uma sequência de notas ligadas, embora o arco troque de direção a cada uma” (SALLES, 2004, p.61). Especificando que com o uso da expressão ‘*detaché* mais cantábil’ quisemos enfatizar as características de conexão do som, ou seja, a não demarcação das trocas de arco.

Ex. 11 - Introdução (c.6 - 8)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(c) Nos compassos 9 e 10 (Ex. 12), temos o tema A apresentado com a indicação original do compositor *f marcato*. A execução desse desenho de caráter rítmico acentuado, a nosso ver, se dá por uma combinação de golpes de arcos curtos, porém não excessivamente percussivos. Optamos por realizar a passagem na parte inferior do arco<sup>108</sup> e conciliar o *collé*<sup>109</sup> com o *spiccato*<sup>110</sup> (apesar de não constar seu sinal característico,  $\text{♩}$ ). O primeiro é um golpe designado por Galamian (1985, p.74) e, segundo o autor, “combina a leveza e elegância do *spiccato* com o caráter incisivo do *martellé*”. Por isso, ele ressalta a ‘consoante’ do som, dando ênfase ao início da nota e energia ao ataque. Usaremos esse recurso principalmente para as notas que caem em partes fortes do tempo. As demais notas devem ser tocadas com um *spiccato* de componente horizontal mais acentuado, até porque o desenho melódico também é importante na definição do motivo e porque esse trecho deve ter uma sonoridade forte, cheia e limpa, já que se configura um momento de solo do violino. O *vibrato* pode contribuir para a ressonância das notas nessa passagem. Ainda sobre esse trecho devemos apontar duas boas opções de arcada.

Ex. 12 - Duas possibilidades de arcada para tema A



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

<sup>108</sup> Essa passagem poderia ser igualmente executada no meio do arco com golpes que não saltassem da corda, com uma combinação de *martelé* e *detaché*.

<sup>109</sup> “No *collé*, o arco é colocado nas cordas do ar e, no momento do contato, a corda é ligeiramente, mas fortemente comprimida. Simultaneamente com a compressão, a nota é atacada e, após a emissão do som da nota, o arco logo é levemente levantado da corda para a preparação do próximo golpe. [...] Em *collé* largo, o braço também entra em jogo [...]” (GALAMIAN, 1985, p.73, tradução nossa).

<sup>110</sup> “[...] o arco parte do ar e deixa a corda novamente após cada nota. Ao fazê-lo, descreve um movimento semelhante a um arco [...] o movimento tem um componente horizontal e vertical” (GALAMIAN, 1985, p.75, tradução nossa).

A escolha da primeira opção, que envolve algumas retomadas do arco para cima (entre o Si e o Dó #; entre o Sol e o Sib (2x) e entre o Fá# e o Lá), se deu por acreditarmos que, apesar de ser mais trabalhosa, ela favorece a não-acentuação de partes fracas do tempo em relação à segunda, por exemplo, no Dó# em c.9.2.4 e no Sol em c.9.3.2. Nesse desenho, é importante ainda atentar para a exceção rítmica acurada das colcheias, pois há uma grande tendência a encurtá-las, precipitando um pouco a segunda. Na nossa experiência pessoal, esse problema se verificou mais acentuado com a utilização da segunda opção de arcada.

No compasso 32, em particular, em relação à arcada, abrimos uma exceção à regra em virtude da acentuação expressa explicitamente na partitura (Ex.13). Logo em seguida, voltamos a nossa opção pelas arcadas retomadas para cima.

Ex. 13 - Desenvolvimento, 's1' (c.33 - 35)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Nessa passagem do Ex.13, destacamos ainda a articulação marcada por ponto acima da nota, sugerindo o golpe de arco *spiccato*. Na verdade, a nosso ver, ela se realiza de forma similar a anterior onde consta *marcato*, porém de forma mais leve e em uma região de arco um pouco mais próxima do meio por conta da dinâmica *p*.

(d) Em relação ao tema B em 'f1' (Ex.14), também há considerações importantes a se fazer quanto às questões técnicas. O caráter lírico do tema pede uma execução entre o *legato* e *detaché* cantábile, tal como na introdução. O arco deve então fluir com velocidade moderada pela corda, em um ponto de contato que favoreça uma sonoridade mais cheia, nem demasiado forte, nem demasiado flautada. Como em geral, nos trechos líricos, o *vibrato* amplo consiste aqui em um poderoso recurso expressivo, podendo variar de intensidade gradualmente de acordo com o direcionamento da frase. Por exemplo, no caso do direcionamento interno do motivo *b*, seria adequado um *vibrato* mais rápido na primeira nota do inciso *b2*.

Quanto à escolha de arcadas e dedilhados, a sugestão de começar para cima favorece o *crescendo* sugerido pelo próprio Radamés, mas devemos atentar para uma dificuldade técnica gerada: será necessário caminhar com o arco da região inferior para a superior do arco em um movimento veloz e no ar. Pela lógica, a repetição do motivo deveria

seguir o mesmo padrão de arcada, no entanto, consideramos que tal escolha geraria uma fragmentação demasiada tanto da frase como do gesto corporal. Por isso, optamos pela arcada natural ('arco como vem'). Além disso, por considerar excessivo e pouco expressivo repetir três vezes um mesmo desenho com a mesma intenção ou mesmo colorido, sugerimos uma variação timbrística a partir do compasso 15, onde, mudando para uma posição mais alta na segunda corda do instrumento<sup>111</sup>, conseguimos uma sonoridade mais escura.

Ex. 14 - Arcadas do tema B em 'f1' (c.12 - 18.1)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

No entanto, quando essa figuração do motivo *b* em seqüências descendentes reaparece em 'f3', ainda na Exposição, percebemos um novo direcionamento da frase e, por isso, optamos por permanecer na primeira corda e destacar as colcheias do inciso *b1* (Ex.15, c.28). Essa ênfase é executada com uma leve pressão no início da nota, similar ao *portato*. Sendo assim, compartilha a mesma notação desse golpe de arco (traço horizontal próximo à cabeça da nota).

Ex. 15 - Frase 'f3' (c.25 - 32.1)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(e) Ligando as frases 'f2' e 'f3', há uma passagem cromática no violino que consiste em um momento de grande suspensão. Há algumas considerações técnicas a se fazer quanto ao dedilhado, golpe de arco e eventuais problemas de execução.

<sup>111</sup> A bidimensionalidade do espelho dos instrumentos de cordas friccionadas e dedilhadas permite que uma mesma nota possa ser tocada em diversos lugares do instrumento.

Ex. 16 - Opções de dedilhado e golpe de arco em passagem cromática

The image displays two musical staves in 4/4 time, each showing a chromatic passage. The top staff is marked '8va' and features a sequence of notes with fingering numbers 3, 3, 3, 2, 1. The dynamic markings are *dim.* and *mf*. The bottom staff is also marked '8va' and shows a similar chromatic passage with a fingering of 3, and dynamic markings of *dim.* and *mf*.

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

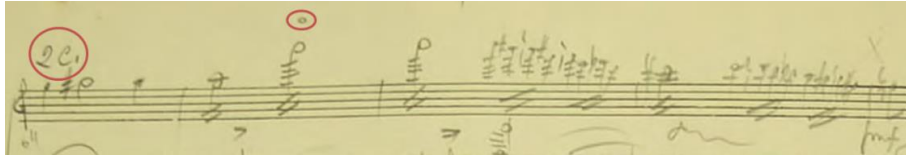
O primeiro dedilhado (escolhido nosso - pentagrama superior, Ex. 16) deve ser executado na corda, em *detaché*, enquanto o segundo, que representa um deslizar do mesmo dedo sobre a corda, requer um golpe de arco mais pulado, como o *sautillé*<sup>112</sup>. Optamos pelo primeiro por acreditar que ele traz mais clareza à passagem. A velocidade moderada (indicada no título do movimento) nos permite realizar esse dedilhado. A segunda opção (Ex. 16, pentagrama inferior) resultaria mais em uma escala de efeito e, por mais que pareça a princípio mais fácil, para ser executado com limpeza é bastante difícil.

A orientação de *diminuendo* nessa passagem é apresentada pelo compositor quando reaproveita esse recurso melódico no desenvolvimento, mas resolvemos adotar também nessa primeira vez. Observamos durante o nosso estudo a tendência de inverter essa dinâmica, produzindo assim um *crescendo* e reparamos que isso se deveu a uma questão de coordenação, ou seja, da mútua influência entre as mãos esquerda e direita. Como as distâncias da mão esquerda são muito pequenas na região aguda, intuitivamente queremos também gastar menos arco, ou seja, fazer movimentos curtos com o braço direito. Isso, no entanto, pode ser evitado simplesmente com a conscientização do performer.

Essa passagem se repete uma quinta abaixo em 's5' no desenvolvimento, mas optamos por realizar o mesmo dedilhado ainda na corda Mi. O compositor, no entanto, sugere a execução da passagem na segunda corda, para aproveitar o harmônico natural do instrumento (Ex.17). Apesar de essa ser uma opção bastante válida e viável, acreditamos que, nesse momento, o timbre um pouco mais escuro da corda Lá pode desfavorecer a dinâmica *f* da passagem.

<sup>112</sup> “Este é um outro golpe de arco saltado, que se distingue do *spiccato* pelo fato de não haver o levantar e cair individual para cada nota. O trabalho de pular é executado a partir da elasticidade da vareta do arco” (GALAMIAN, 1985, p.77, tradução nossa).

Ex. 17 - Passagem cromática em 's5' no Desenvolvimento



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

(f) Em alguns momentos do Desenvolvimento, gostaríamos de frisar a escolha por um dedilhado com extensão inferior do primeiro dedo. Nas passagens exemplificadas no Ex.18, esse padrão de dedilhado teve uma finalidade timbrística. Tradicionalmente, sempre que possível, é recomendável evitar a realização do intervalo de semitom junto à mudança de corda. A proximidade das notas faz com que o intervalo soe melhor quando tocado com o mesmo timbre, a não ser, claro, quando a mudança de timbre é desejada enquanto recurso expressivo.

Ex. 18 - Dedilhados com extensão inferior (c.42- 45.3 e c.72-73)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(g) Outro fator que merece ser considerado diz respeito à divisão ou acréscimo de ligaduras. No motivo *b*, devido à proporção rítmica e ao decrescendo intuitivamente sentido no segundo inciso, optamos por ligar as notas do intervalo de sétima ou ao menos executá-las em uma mesma direção de arco. Dessa forma, procuramos evitar maiores preocupações com o equilíbrio entre distribuição e velocidade do arco, que, se desajustado, poderia acarretar na semicolcheia soando demasiadamente forte em relação à nota anterior. Pode-se optar por uma execução mais conectada em *legato* ou por uma discreta separação entre as notas, às vezes decorrente da própria mudança de corda. Repetimos essa ligadura em quase todo o movimento.

Além disso, também em relação ao motivo *b*, em diversos momentos, quando encontramos o inciso *b1* substituído por uma ornamentação escalar ascendente ou descendente em semicolcheias, optamos por ligar de quatro em quatro notas (como no Ex.19). Acreditamos que assim conferimos maior fluência às passagens.

Ex. 19 - Acréscimo de ligaduras em passagens diversas (c.58, c.68 e c.70)

The image shows three staves of musical notation for a violin part. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and ends with *f*. It features a series of sixteenth notes with fingerings 1, 4, 3, 1, 2, 1 and a breath mark 'V'. The second staff starts with *mp* and *p*, showing fingerings 4, 3, 0, 4, 2 and another breath mark 'V'. The third staff starts with *mf* and shows fingerings 3, 1, 0, 4, 3, 2, 2, 3, 4, 4 and a breath mark 'V'.

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Em outros momentos, achamos conveniente dividir algumas ligaduras sugeridas pelo compositor. Nos compassos 47 e 49 (Ex. 20), as ligaduras originais envolviam todo o compasso, provavelmente para induzir o direcionamento ao primeiro tempo do compasso seguinte. Apesar de ser possível a execução tal como pensado por Gnattali, a divisão da ligadura onde o desenho melódico muda de direção é mais intuitiva e contribui para a execução, na medida em que não é necessária uma grande economia de arco para realizar o desenho.

Ex. 20 - Desmembrando ligaduras (c.47 - 49)

The image shows a single staff of musical notation for a violin part, starting at measure 47. It begins with a dynamic marking of *p*. The notation includes fingerings 3, 1, 1, 3, 3 and a breath mark 'V'.

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

No compasso 37, a divisão da ligadura original entre o primeiro e segundo tempo tem um propósito mais musical. Essa arcada, quando somada a uma execução na qual se enfatizam as cabeças desses respectivos tempos, torna gradual a transformação de um desenho essencialmente melódico (c.36) em rítmico (c.37.3) (Ex.21).

Ex. 21 - Desmembrando ligadura (c. 36-37)

The image shows a single staff of musical notation for a violin part. It starts with a dynamic marking of *f* and ends with *dim.*. The notation includes fingerings 3, 3, 3, 3, 2 and a breath mark 'V'.

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(h) Como já dissemos anteriormente, o uso de *glissandos* deve ser bastante comedido pelo caráter marcadamente neoclássico da obra, no entanto, em alguns momentos ele fica implícito pela tradição de escrita do repertório violinístico. Esse é o caso dos saltos de oitava com a utilização dos harmônicos naturais do instrumento que sugerem um sutil *glissando* natural do deslizar do dedo na corda (c.8; c.22 e c.65) (Ex.22). No compasso 65, apesar de termos optado pelo dedilhado sem o harmônico, o efeito deve ser semelhante. O lugar comum dessa escolha musical para esse tipo de passagem nos fez decidir por não incluir o sinal de *glissando* no texto (traço diagonal entre as notas), mas, na prática, ele de fato acontece. Por outro lado, em passagens onde a realização desse efeito seria menos óbvia, como no compasso 62 (Ex.22), deliberadamente acrescentamos essa indicação expressiva ao texto.

Ex. 22 - Glissandos grafados ou não (c.8 e c.62)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

### 3.2.2 Questões Editoriais

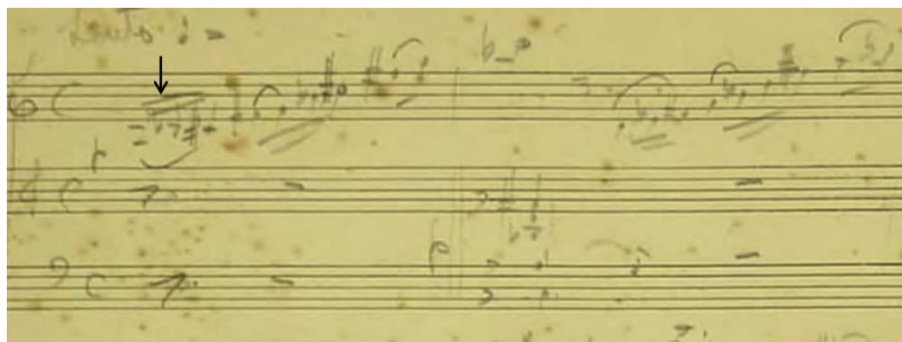
Em termos de edição, o primeiro movimento foi o que apresentou os maiores desafios, a começar pelas condições de legibilidade da primeira página, sempre a mais exposta aos diversos agentes de deterioração e, por isso, a que apresenta maior número de manchas. Além disso, somaram dificuldades à edição a textura densa proveniente da escrita acordal e polifônica do acompanhamento do piano que, por vezes, obscurece a definição das notas que constituem os acordes, assim como a harmonia complexa baseada em policordes e acordes com notas de tensão adicionadas que, ao dar margem a muitas possibilidades de sonoridades, obstaculiza o julgamento de possíveis erros de notas ou de acidentes. Esse aspecto, por outro lado, também favorece que os nossos próprios erros ou variantes sugeridas não prejudiquem a essência da obra, corrompendo a linguagem ou estilo de Radamés. Exemplificaremos a seguir alguns problemas, procedimentos e soluções encontradas nesse primeiro movimento.

(a) O primeiro compasso já traz a primeira dúvida: o local indicado por seta no Ex.23 seria uma nota ou um acidente? A evidência de se tratar de um acidente é o valor da



pausa compatível com a duração de três semicolcheias colocada logo abaixo na parte do piano. Além disso, melódica e harmonicamente verifica-se a predominância do Sib.

Ex. 23 - Acidente ou nota? (c.1 - 2)

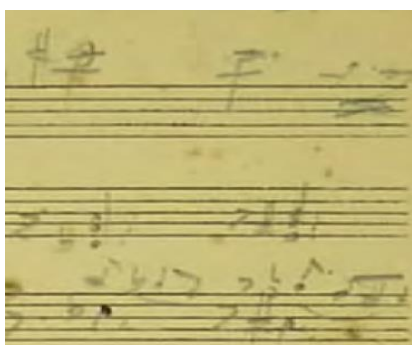


Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

Nesse mesmo compasso (c.1), motivados por alguns desencontros em ensaios, optamos também por grafar as pausas anteriores ao início da música, porque visualmente torna mais imediata a compreensão do compasso.

(b) O compasso 3 (Ex.24) também apresenta vários problemas de compreensão por indefinição. Estes são: o acidente que acompanha a nota Ré na mão direita do piano, a primeira nota em colcheia na voz superior do piano e a última semicolcheia da parte do violino. Na última revisão da partitura editada, detectamos um erro nosso de digitação, que, no entanto, ficou registrado na gravação em áudio (Apêndice D), onde trocamos a nota Lá da voz superior do acorde do primeiro tempo pela nota Si.

Ex. 24 - Dificuldades de compreensão (c.3)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

(c) No início da exposição, quando ocorre a mudança de andamento, nota-se uma inconsistência entre as indicações da parte de violino e de piano, onde constam respectivamente os termos abreviados '*Allg° mod.*' (*Allegro Moderato*) x '*Allg° marcato*'

(*Allegro Marcato*). Optamos por manter a primeira enquanto indicação de andamento e colocar o ‘*marcato*’ enquanto indicação expressiva (Ex. 25)<sup>113</sup>.

Ex. 25 - Indicação de andamento

Fontes: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali e Edição nossa

Ainda nesse exemplo, a opção por notar Dó# em vez de Réb (como no manuscrito) na melodia deveu-se ao paralelismo do desenho melódico com o do primeiro compasso da música. Preferimos preservar os intervalos de 2ªmenor e 2ª aumentada (em vez da notação equivalente, 2ªmenor e 3ªmenor) pelo seu caráter temático e sua alta incidência no movimento em passagens claramente inspiradas nesse motivo.

(d) Na exposição do tema B, há talvez o trecho mais crítico para a compreensão do texto de Radamés em toda a *Sonata*. A parte da mão direita do piano, apesar do ritmo claro, deixa as notas indefinidas nas colcheias do desenho sincopado (ver setas em Ex.26).

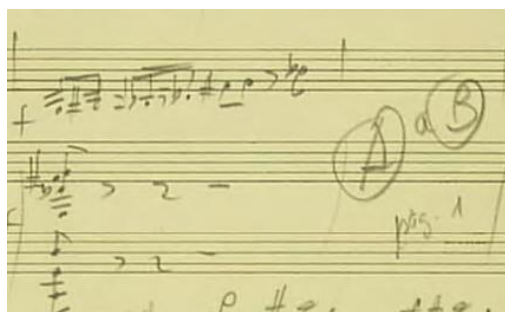
Ex. 26 - Quais são as notas? (c.12 - 14)

Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

<sup>113</sup> Curiosamente, verificou-se outra obra do mesmo período, *Concerto para violino e orquestra de cordas* composto em 1967 (ver Quadro 1) onde consta segundo catálogo de Gnattali (2006) o primeiro movimento intitulado com ‘*Allegro moderato marcato*’.

Dificultando ainda mais as nossas escolhas, quando repetido o trecho na reexposição, Radamés não o reescreve, simplesmente sinalizando com letras e número de página qual o pedaço da exposição que deveria ser repetido (Ex.27).

Ex. 27 - Reexposição (c.76 - 77)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

Parece certo que esse trecho está sujeito a interpretações múltiplas, residindo todas as respostas em campo especulativo. Nossa primeira iniciativa foi buscar uma solução por aproximação visual,<sup>114</sup> mas, em um segundo momento, através de relatos de compositores, professores e colegas mais experientes em lidar com manuscritos, soubemos que o recurso da notação do ritmo associado à omissão das alturas implica, em geral, na repetição das notas anteriores. Esse recurso não é utilizado sistematicamente pelo compositor, que, às vezes, opta por escrever as notas e/ou acordes repetidos dentro dessa mesma figuração sincopada, mas, apesar da inconsistência, essa nos pareceu a solução final mais plausível e justificável. Os compassos 12- 14 e 81-83 foram então editados da seguinte forma (Ex. 28):

Ex. 28 - Resolução dada aos compassos 12 - 14 e 81 - 83

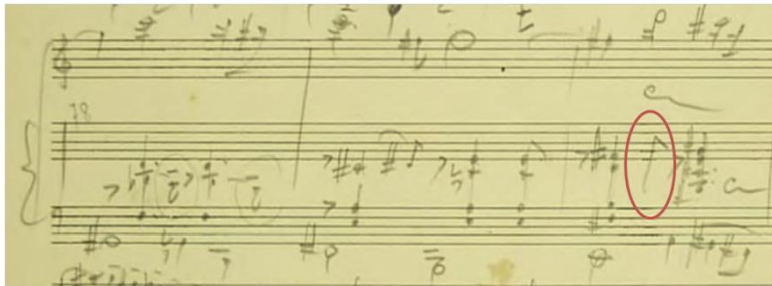


Fonte: Edição nossa

<sup>114</sup> Na gravação no Apêndice D consta a solução anterior dada a esse problema.

No compasso 88 (Ex.29) averiguamos o mesmo tipo de problema, para o qual demos o mesmo tipo de solução. Porém, vale mencionar que o compasso anterior no terceiro tempo (c.87.3) vem justamente exemplificar a inconsistência desse tipo de notação, onde o acorde repetido é novamente grafado.

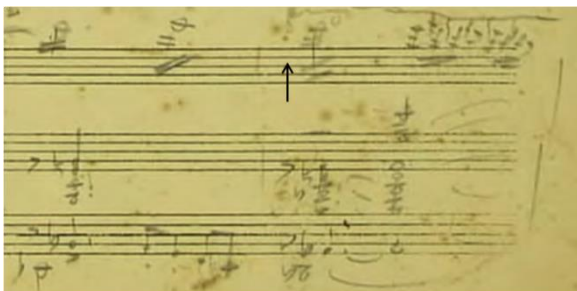
Ex. 29 - Mesmo notação e mesma dúvida (c.86 - 88)



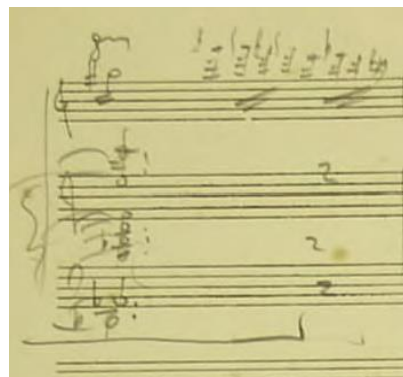
Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

(e) Exemplificando como as manchas por vezes misturam-se à notação, no compasso 23 (Ex.30), a seta aponta para uma indicação de 8ª acima que se somou a uma mancha parecendo uma apojetura. Há duas razões para ignorarmos a possibilidade de leitura enquanto apojetura. Primeiramente porque o compasso seguinte (Ex. 31) dá sequência à indicação de oitava, apresentando de maneira mais clara a mesma notação. Assim, é possível averiguar a grafia do ‘8’ e compará-la com o compasso anterior. Além disso, há também uma razão violinística: a suposta apojetura, como nota ‘flutuante’ acima do pentagrama, só poderia ser lida como um Sol4. No entanto, seria estranho violinisticamente que, no meio de uma passagem de nota repetida com mudança para uma oitava superior (mudança de Mi5 à Mi6), houvesse uma apojetura mais grave que a primeira nota (Sol4), sem que isso consista em um recurso temático ou recorrente na música.

Ex. 30 - Apojetura ou oitava? (c.22 - 23)



Ex. 31 - Grafia do ‘8’ (c.24)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

Esse tipo de situação provocada pelas manchas é ainda mais problemático no que concerne às articulações de *staccato* ou *spiccato*, nem sempre muito definidas na partitura.

Aproveitando os exemplos acima (Ex.30 e 31), vale ainda frisar que, em passagens de semicolcheias, muitas vezes é pouco clara a grafia de cada nota ou acidente (vide c.23.3 e 24.3), no entanto o contorno geral e a nota de início e de chegada dão-nos uma boa noção da intenção de escrita do compositor. Na passagem citada, por exemplo, temos uma descida cromática de Mi6 a Sol#5 e depois de Sol#5 a Dó5.

De maneira geral, essas são as questões e procedimentos editoriais que mais se destacaram no que diz respeito ao processo de escolhas no nível das lições substanciais do texto.

### 3.3 Cantilena

Segundo *Encyclopedia Britannica* (2017), a designação Cantilena foi utilizada largamente no século XV, tanto em composições sacras quanto seculares. Caracterizava-se como um estilo definido pela linha vocal superior suportada por um acompanhamento simples de vozes graves, em textura homofônica ou acordal, por vezes, contendo um contracanto também lírico. O *Dictionary of Music and Musicians* (1900) acrescenta que Cantilena é:

[...] etimologicamente ‘uma pequena canção’. O termo referia-se em tempos passados à voz solista ou mais aguda de um madrigal; também a uma pequena cantata ou pequena peça para uma voz. Atualmente, é também empregado à música instrumental para denotar uma frase de caráter vocal fluente e melodiosa; ou para indicar a suavidade de passagens lentas e expressivas [...] (WODEHOUSE, 1900, *online*, tradução nossa)<sup>115</sup>.

Essas características melódicas e texturais de fato se aplicam a este movimento, mas há uma particularidade quanto à ambiência nele retratada que se liga especificamente à concepção brasileira do gênero. Em dicionários brasileiros atuais, à noção de canção com melodia suave e lírica já presente nas descrições anteriores do termo, adiciona-se uma nova característica: o discurso repetitivo e monótono. Dessa forma, no Brasil, a Cantilena ganha a conotação de “queixume insistente; lamúria” e “texto ou narrativa entediante” (DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, 2017, *online*). No entanto, o tédio e a monotonia, que são geralmente considerados indesejáveis na música ou em qualquer forma de expressão artística, devem ser compreendidos nesse contexto não como algo negativo, mas como a caracterização

<sup>115</sup> (...) etymologically, a little song. This term was formerly applied to the upper or solo part of a madrigal; also to a small cantata or any short piece for one voice. At the present time the term is employed in instrumental music to denote a flowing melodious phrase of a vocal character; or, to indicate the smooth rendering of slow expressive passages (...)” (Dictionary of Music and Musicians, 1900, *online*).

de uma ambiência sonora que retrata um possível sentimento de desesperança, uma sensação de abandono ou de estagnação temporal.

A engenhosidade de Radamés para tratar dessa ambiência sonora, que facilmente recairia na repetição pobre e desinteressante, se revela no trato melódico-harmônico, que promove colorações variadas e tensões e distensões contextuais. Um dos recursos utilizados é a opção pela linguagem modal, a qual tem como característica possibilitar “muito mais com coloridos e justaposições que são muito mais livres e, de certa maneira, possibilitam um certo caos, uma certa imprevisibilidade” (SENA *apud* UGARTE, 2005, p.38). Essa escolha reflete uma aproximação da linguagem do folclore e, portanto, o perfil nacionalista do compositor e a sua adequação ao ‘dialeto’ composicional da época.

Na Cantilena, o modo predominante é o Dó jônico que, apesar da estrutura escalar homófona à Dó Maior, fica caracterizado tanto na melodia quanto na harmonia. Segundo Sena (UGARTE, 2005), há alguns indicativos comuns que diferenciam o modo jônico do modo maior. De maneira genérica, pode-se citar: o início da melodia em graus instáveis, a omissão do sétimo grau da escala ou a sua não-resolução na tônica, o ataque no agudo seguido de movimento descendente e a utilização de cadências plagais estáveis, principalmente com encadeamento VI – I (ainda que só implícito na melodia). No caso da Cantilena, notam-se várias dessas características, como veremos adiante.

Além disso, para nós, o que garante também a percepção da modalidade são os procedimentos colorísticos resultantes do passeio entre os modos. Estes procedimentos são formalmente denominados *modulação modal*, ou seja, “deslocamento de centro tonal em um contexto modal” (RIBEIRO, 2014, p.142) e *permutabilidade* ou *intercâmbio modal*, que seria a “justaposição de coloridos modais diversos” (RIBEIRO, 2014, p.316), podendo ocorrer no nível harmônico ou melódico por empréstimos de notas ou acordes de outros modos, resultando muitas vezes em movimentos cromáticos (RIBEIRO, 2014).

Ao lado da linguagem, outro aspecto geral que se destaca e também se relaciona com o folclore é a liberdade métrica da melodia, que não se prende a quadraturas ou uma fórmula de compasso regular, refletindo assim uma fluência irregular comum à oralidade.

No nível estrutural, percebemos que a Cantilena apresenta uma pequena forma ternária livre, que pode ter suas partes delimitadas conforme o Quadro 11:

Quadro 11 - Estrutura do segundo movimento

SEÇÕES	FRASEOLOGIA		
	Opção 1	Opção 2	
Introdução (c.1 - 5)	Frase única	Frase única	
a (c.5 - 14.1)	Frase única	c.5 – 11 c.12 – 13	a1+a2 a3
b (c.14.3 - 26.1)	Frase única	c.15 – 19 c.19.4 - 23 c.24 – 26.1	b1+b2 a2 a3'
a' (c.26.2 - 40)	Frase única	Lig. c.26.3 – 27.1	
		c.26 – 30.1 c.30.2 – 34 c.35 – 40	c a2 a3'' ampliado

Tal como no primeiro movimento, a delimitação no nível estrutural das seções é bastante clara, no entanto, no nível da fraseologia, ocorrem ambiguidades que poderiam sugerir outras possíveis segmentações. Colocamos, assim, duas opções de segmentações no Quadro 12, que especificaremos melhor ao longo da análise.

A introdução (Ex. 32) inicia-se com a apresentação do *ostinato*<sup>116</sup> rítmico-melódico presente na mão direita do piano composto pelas notas Dó-Ré-Si-Ré em colcheias. Este se estende invariavelmente por todo o movimento, desde o primeiro até o último compasso, contribuindo assim para a criação da atmosfera estática e de um ambiente de monotonia. No compasso 2, na mão esquerda do piano, apresenta-se então um baixo-cantante em movimento cromático descendente irregular (ST-ST-ST-T-ST-ST).

O apoio inicial na nota Dó, tanto no agrupamento de quatro colcheias do *ostinato* quanto no início do desenho melódico da linha do baixo, sugere a polarização nesta mesma nota, ainda que, dentro de uma percepção temporal, o sistema escalar (modal ou tonal) não tenha se definido. No compasso 3 (Ex.32), o destaque dado à nota Fá# - através de sua maior duração em relação às notas anteriores - cria uma leve sensação de suspensão que se dissipa logo em seguida no Fá. A partir do momento em que nos situamos dentro da linguagem modal, esta nota pode ser entendida retrospectivamente como uma coloração passageira do modo lídio, geralmente atribuído à sonoridade nordestina na música brasileira.

<sup>116</sup> O *ostinato* é um pequeno padrão musical persistentemente repetido ao longo de uma performance, composição ou seção musical (RANDEL, 1999, tradução nossa).

## Ex. 32 - Introdução do segundo movimento (c.1 - 5.1)

**Cantilena**

The musical score for 'Cantilena' consists of two staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The melody in the right hand is marked *p* and *sempre monótono e ligado*. The time signatures are 4/4, 3/4, C, 2/4, and C. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

Fonte: Edição nossa

Quanto à execução dessa passagem, a nosso ver, é importante que o *ostinato* seja tocado apenas enquanto pano de fundo, passivamente em relação às mudanças harmônicas<sup>117</sup> e à variabilidade de compassos, garantindo assim a construção da ambiência monótona. As notas devem ser pouco articuladas, atendendo à solicitação ‘ligado’ original do compositor. Além disso, devemos evitar interpretar o desenho melódico do *ostinato* como uma sugestão latente de encadeamento harmônico tônica-dominante (T – D), pois isso acarretaria em uma ideia de impulso-repouso (da dominante para a tônica seguinte) que conferiria demasiado movimento à passagem. Preferimos, ao contrário, entender este desenho melódico como um desmembramento horizontal da sonoridade de C7M/9, acorde erigido sobre o I grau.

No compasso em que entra o violino, dá-se início à primeira seção. Nela já percebemos as características que Sena (UGARTE, 2005) atribui ao modo jônico: o início da melodia no registro agudo – na nota Sol5; o início da melodia na 9ª do acorde F9, nota instável do acorde; o contorno melódico descendente da frase em direção ao I grau; a não utilização da sensível na melodia e também sua não-resolução quando apresentada no desenho do baixo; a ausência da harmonia de V grau e a plagalidade da cadência final (Ex.33). Além disso, identificamos a estratégia de permutabilidade modal, com a passagem pelos modos lídio (c.7 e 8) e dórico (c.10), através do uso respectivo das notas Fá# e Mib (Ex.33).

<sup>117</sup> Da mesma forma, o desenho melódico do *ostinato* também não será considerado necessariamente como parte integrante da harmonia para fins de análise harmônica. Será entendido como uma linha concomitante, porém independente.



## Ex. 33 - Seção a (c.5 - 14.1)

Musical score for Ex. 33 - Seção a (c.5 - 14.1). The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system (measures 5-8) is marked *p espressivo* and contains two phrases, *a1* and *a2*, which are two-measure phrases. The second system (measures 9-14) contains a three-measure phrase *a3*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords. Chords are labeled as (Am) (VI), (C/E) (I), Dm II, and C79 I. The bass line includes a 'falsa cadência' VI-I in measure 11.

Fonte: Edição nossa

Para entender a ambiguidade de segmentação da fraseologia, subdividimos esta seção em três partes – *a1*, *a2* e *a3*. As partes *a1* e *a2* são duas semifrases que desenham juntas uma linha de progressão do Sol 5 ao Dó 5 (c.5 - 11, Ex.33). Melodicamente, a chegada no I grau (Dó) cria uma sensação de conclusão, ao passo que a harmonia pode ser interpretada como um encadeamento cadencial VI - I, encerrando, assim, a frase. No entanto, a sensação de término é enfraquecida, devido à inversão do acorde de I grau e seu posicionamento no tempo fraco do compasso 11, assim como pelo descompasso da melodia com o desenho rítmico-melódico do baixo, que, na verdade, caminha para o I grau no estado fundamental no compasso 13. O compasso 11, portanto, pode ser entendido como uma ‘falsa cadência’ VI - I, que prenuncia a cadência plagal ‘real’ II-I, nos compassos 12 - 13 (Ex.33).

Do ponto de vista do intérprete, em geral, acreditamos ser mais benéfico pensar em frases maiores, evitando demasiada fragmentação da linha melódica. Tratando especificamente da sonoridade e dos contornos, sugerimos iniciar a melodia com um som delicado, atendendo à dinâmica *p espressivo* proposta por Radamés; a frase deve ser direcionada para o seu ápice nitidamente na nota Sol do compasso 8 e, a partir daí, fortalecemos o contorno melódico descendente até a tônica Dó no compasso 11 com um

*diminuendo*, que pode ser sentido natural e intuitivamente. Segundo a nossa percepção, o segmento subsequente - *a3* - funciona estruturalmente como uma codeta da frase e soa melodicamente independente, o que é fortalecido pela mudança de um registro agudo para um registro médio. Internamente, o desenho melódico de *a3*, que também é em geral descendente, seria tocado com uma dinâmica *p* seguido de um *diminuendo*, porém em um plano de dinâmica inferior ao da passagem anterior, manifestando um caráter um pouco mais intimista. Alegoricamente, poderíamos associar a um novo personagem ou uma nova voz, que parece deixar no ar uma ideia inconclusiva ao repousar na 9ª do acorde de I grau (Ex.33).

Na seção *b* (Ex.34), nota-se a modulação modal para a região da dominante de Lá menor melódica, ou seja, para o modo misto de Mi mixolídio-eólio, caracterizado pelas notas: Fá#, Sol#, Ré♮ (7ª abaixada) e Dó♮ (6ª menor). A modulação é dada já na reprise parcial do baixo-cantante da introdução que antecipa a melodia. Esta desenvolve variadamente o motivo melódico de *a3* no novo modo, no entanto, denominamos essas variações de *b1* e *b2*, pois o novo contexto harmônico lhes confere um caráter diferenciado. Além disso, merece destaque o desenho escalar ascendente que passa a anteceder o motivo (c.15 e c.17, Ex.34), assim como a sequência variada, também ascendente, em que se organizam *b1* e *b2*. Essa direção da estruturação da melodia contrapõe a seção anterior, onde as linhas do baixo e da melodia tem direcionamento descendente. Talvez por isso, nessa altura do movimento, temos uma sensação de maior otimismo e sentimos necessidade de uma sonoridade mais aberta. Isso é rebatido em seguida pela reiteração integral de *a2* e a repetição rearmonizada de *a3*.

Nota-se a utilização de uma estratégia que remete ao caráter lamurioso do que seria a ‘cantilena à brasileira’: a repetição de trechos melódicos ao longo da peça, o que, metaforicamente, poderíamos pensar como uma lembrança que retorna sempre à memória do ‘cantor’ na voz protagonista ou talvez como um segundo personagem insistente que reitera sempre uma mesma ideia.

A ambiguidade fraseológica se repete, podendo gerar segmentações conforme expresso no quadro formal, mas cabe frisar a relação entre a possível cadência v - I em Mi nos compassos 18 - 19 e a cadência iv - i em Lá menor nos compassos 24 - 25 (Ex. 34). Visto que o I grau de Mi é também o V de Lá menor, essa estrutura pode sugerir uma formação de período, ou seja, com frase antecedente, suspensiva, e conseqüente, conclusiva. A ideia de suspensão no compasso 19 particularmente nos agrada. Implica em evitar o relaxamento natural da chegada na tônica e, na prática, em não deixar o som diminuir. Esse seria então o ponto culminante da seção.

## Ex. 34 - Seção b (c.15 - 25)

The musical score consists of two systems. The first system (measures 15-19) shows a vocal line with notes marked 'A', '\*', 'b1', and 'b2', and a piano accompaniment. The second system (measures 20-24) shows a vocal line with notes marked 'a2' and 'a3'', and a piano accompaniment. Chord symbols (Bm, E79, Dm, Am) and figured bass notation (v, I (Mi) = V (Lá)) are provided for the piano part.

Fonte: edição nossa

Conectando a seção *b* à próxima, temos um elemento melódico de ligação para o qual imaginamos um grande *crescendo* com a função de conduzir ao momento de maior dramaticidade do movimento. Este seria o segmento *c* da terceira e última seção, onde nota-se uma independência relativa entre melodia e harmonia. Apesar de ambas estarem centradas em Mi, existe certa flutuação entre os modos. A melodia se concentra em Mi frígio, mas a presença ocasional das notas Sol# e Fá# no baixo criam uma dubiedade, sugerindo modos ou tonalidades passageiras, como o frígio Maior (derivado de dominante de Lá menor harmônica) e Mi menor (Ex.35).

Ex. 35 - Segmento c (c.27 - 30)

The musical score for Ex. 35, Segmento c (c.27 - 30), is presented in two systems. The first system features a melodic line on a single staff, beginning with a box labeled 'B' and a slur labeled 'C' over the first two measures. The second system shows a rhythmic accompaniment on a single staff, with chords labeled E, (B (V), and (Em) (I).

Fonte: Edição nossa

Ex. 36 - Comparação entre desenhos melódicos de c e a1

The musical score for Ex. 36, Comparação entre desenhos melódicos de c e a1, shows two staves: 'c' and 'a1'. The 'c' staff has a melodic line with circled phrases and fingerings (3, 2, 2, 1, 4) and dynamics (f). The 'a1' staff has a melodic line with circled phrases and fingerings (3, 2, 2) and dynamics (p espressivo).

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Como podemos visualizar no Ex.35 e, de forma mais explícita no Ex.36, o segmento *c* é claramente inspirado em *a1*. Isso justifica, inclusive, que identifiquemos a forma *aba'* no movimento. No Ex.36 estão circulados, em vermelho, os trechos de desenho melódico semelhantes. São, entretanto, as diferenças entre *c* e *a1* que contribuem para aumentar a tensão melódica nesse trecho: a bordadura superior em segunda menor e o aumento das distâncias intervalares na melodia, que passa a incluir os saltos de 4ª e 5ª justa (Ex.). Para traduzir essa tensão em som, recomendamos uma dinâmica um pouco mais forte, preservando um som cheio e ‘arredondado’, porém mais projetado.

Em seguida, mais uma vez, é lembrado de forma literal o segmento *a2* e *a3* é reapresentado ampliado por repetições variadas (*a3''*), acompanhado de encadeamento harmônico mais colorístico e não funcional (Bb6 – Ab7m – B – B° - C7/9). Repara-se que a sequência dos três primeiros acordes é construída a partir do paralelismo da tríade básica em primeira inversão, sob as quais se acrescenta gradativamente a 6ª, a 7ªm e a 7ªM (Ex.37).

Ex. 37 - Segmento a3'' (c.35 - 38)

Fonte: Edição nossa

Diferentemente das outras aparições de *a3*, no compasso 35, não pensamos em atacá-lo em *p* para diminuir ainda mais, pelo contrário, atacamos em *mp* e sustentamos o som para crescer e chegar ao *f* no próximo compasso, onde o motivo se repete na região aguda. Reservamos o *diminuendo* apenas para os dois últimos compassos.

Trazendo novamente a imagem de um diálogo entre personagens diferentes para esse movimento, seria como se, nessa parte final, *a3''*, uma voz, a princípio de caráter mais calmo e conformado, se impusesse para finalmente encerrar a conversa.

### 3.3.1 Golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos

Quanto às questões mais técnicas da execução, temos também algumas considerações a fazer:

(a) Ao longo de todo o movimento, a melodia do violino apresenta um caráter essencialmente lírico. Sua natureza imitativa do canto implica, na escrita, em um desenho melódico mais marcante que o rítmico e induz, na prática, uma execução preferencialmente em *legato*, golpe de arco que produz um som mais sustentado e conectado, de forma a valorizar a fluidez e o aspecto cantado da melodia. Como afirma Dourado (2009. p. 73): “golpes, como o *legato*, proporcionam qualidades cantantes aos instrumentos de cordas”. Para a execução do golpe, o mesmo autor ainda sugere que as mudanças de direção sejam suaves e que o movimento do braço direito seja o menos anguloso e brusco possível. Ressaltamos, porém, que outros autores, como Galamian (1985) e Salles (2004), caracterizam o *legato* apenas como a ligadura de duas ou mais notas, preferindo atribuir ao golpe de arco sustentado

em apenas uma nota, o nome de *son filé*<sup>118</sup> ou *detaché cantabile*, conforme a duração da nota. De toda forma, mais importante que o nome que escolhemos dar ao golpe de arco, é deixar prevalecer as características de conexão e sustentação das notas.

(b) Considerando o tipo de sonoridade desejada, o *vibrato* mais amplo é um recurso fundamental tanto para a projeção da melodia quanto para encorpar o som, necessariamente mais cheio nos momentos de chegada, ápices e trechos mais dramáticos. Por exemplo, na primeira frase (c.5 - 13), até o compasso 7, sugerimos buscar um *vibrato* um pouco mais lento e amplo, que deve se intensificar a partir do segmento *a2*, onde se percebe o ápice da seção na nota Sol do compasso 8 (Ex.38).

Ex. 38 - Vibrato em a1+a2 (c.5 - 11)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Outro momento que merece destaque em relação ao *vibrato* é o segmento *c* na seção *a'*, onde, para apoiar a maior dramaticidade da passagem, um *vibrato* ainda largo, porém mais intenso, tem papel de grande importância. De maneira geral, em uma dinâmica *f*, um som não vibrado dificilmente seria suficientemente cheio e ‘arredondado’ como o que sugerimos para essa passagem.

(c) Tratando da sonoridade geral da melodia, recomendamos um som delicado, atendendo à dinâmica *p* *expressivo* proposta por Radamés. Isso implica em um ataque suave e, portanto, optamos pela arcada para baixo. Como Galamian (1985) afirma:

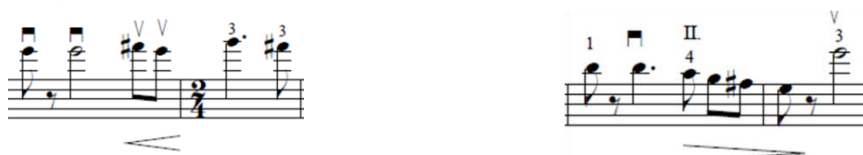
Para um início macio e gentil geralmente é melhor trazer o arco até a corda a partir do ar quando se toca na metade inferior do arco. O arco não deve cair verticalmente, mas deve se aproximar da corda por um ângulo que será menor em tamanho quanto maior for a maciez desejada. Nas dinâmicas *piano* é recomendável começar o movimento de um lugar próximo a corda e usar pouca crina em um contato inicial com a corda [...] (GALAMIAN, 1985, p.84).

<sup>118</sup> Segundo Mariana Salles (2004, p.60): “O *son filé* consiste na sustentação de uma nota em tempo suficiente para receber um caráter cantabile”. A autora acrescenta que Flesch categorizava enquanto *son filé*, notas que durassem de 1 a 15 segundos.

<sup>119</sup> “For the very smooth gently start it will generally be best to bring the bow to the string gently from the air when playing in the lower half of the bow. The bow must not drop vertically but must approach the string from an angle that will become smaller in size as more smoothness is desired. In soft dynamics it is advisable to start the motion from a place very near the string and to use very little bow hair for the initial contact” (GALAMIAN, 1985, p.84).

Obviamente a escolha de ponto de contato do arco na corda entre pontos 3, 4 ou 5, (com base na denominação dada por Galamian, 1985) também contribui para a suavidade dos ataques. Essas considerações que concernem ao gesto prévio à emissão do som e à escolha do ponto de contato, também se adequam à execução da retomada de arco proposta para os momentos de respiração ou ‘suspiro musical’ nos compassos 7 e 29 (Ex.39).

Ex. 39 - Arco retomado e ‘suspiro musical’ (c.7 e c.29)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(d) No contexto modal desenvolvido nesse movimento, em alguns momentos, com a finalidade de acentuar o colorido, sugerimos a utilização da afinação expressiva. Na primeira frase, por exemplo, sugerimos a aplicação dessa técnica no F $\sharp$ , ou seja, tocá-lo levemente mais alto e, conseqüentemente, mais brilhante, criando maior atratividade para o Sol seguinte (Ex.40). Em termos melódicos, seria ideal usar essa técnica também para o Mib, tocando-o mais baixo e mais escuro, no entanto, como o ataque dessa nota se passa simultaneamente na harmonia, haverá um atrito desagradável e a sensação de desafinação. Essa técnica, assim denominada pelo violoncelista Pablo Casals e também defendida pelo violinista Carl Flesch, se fundamenta na ideia que “cada nota é como um elo de uma corrente, importante em si e também como uma conexão entre o que foi e o que será”<sup>120</sup> (CASALS in: BLOOM *apud* SANCHEZ, 2006, p.491) e, por isso, não pode atender a uma divisão puramente matemática de frequências para designar suas alturas. Conforme diz Keyes<sup>121</sup>, com o uso da afinação expressiva, um semitom cria muito mais tensão do que na afinação temperada. As ‘leading tones’ de fato levam a algum lugar e o teor emocional da música é aumentado. A autora reitera, no entanto, que “essa técnica deve ser utilizada apenas nas linhas solo e não para a afinação em estruturas verticais”.

<sup>120</sup> “each note is like a link in a chain, important in itself and also as a connection between what has been and what will be” (CASALS in: BLOOM *apud* SANCHEZ, 2006).

<sup>121</sup> “An expressive half-step will have much more tension than its equal-tempered counterpart. Leading tones will truly and unmistakably lead [...] Use of this intonation will raise the emotional temperature of music, exaggerating yearning, tension, sadness, etc. [...] this system should be used only for solo lines, not when tuning within a vertical or chordal structure” (KEYES, 2013, tradução nossa).

Ex. 40 - Trecho favorável à utilização de afinação expressiva (c.7.4 - 11)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(e) Gostaríamos ainda de tecer alguns comentários gerais sobre a escolha dos dedilhados. Em alguns momentos recomendamos o uso de extensões no intuito de evitar *glissandos*, o que julgamos que seria conflitante com a singeleza do folclorismo transfigurado de Radamés nesse movimento. Em alguns casos, privilegiamos o uso do terceiro dedo em nota agudas de maior duração (mesmo quando o uso do quarto seria óbvio considerando a forma da mão) pela maior facilidade de sustentar e controlar o *vibrato* (Ex.41).

Ex. 41 - Dedilhado com extensão do terceiro dedo (c.7.4 - 9.1)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Em outros, subimos de posição antecipadamente também para evitar saltos arriscados. Por exemplo, nos compassos 19-20 (Ex. 42), alguém poderia argumentar que o dedilhado proposto na segunda corda gera um timbre mais escuro que desfavorece nossa sugestão de *crescendo* para *mf*. No entanto, ele foi escolhido visando a segurança para realizar a mudança de oitava (Fá#4 – Fá #5) que se segue e também para evitar um *glissando* impertinente nessa mesma mudança. Isso ocorre novamente nos compassos 26-27 (Ex. 42). O dedilhado dessa passagem também foi escolhido por precaução: para evitar um salto entre o Sol#4 e o Mi5.

Ex. 42 - Dedilhados 'seguros' (c.19 - 20 e c.26 - 27)



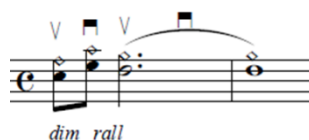
Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa



Entretanto, lembramos que a opção final pelo dedilhado é sempre muito particular, dada as características físicas, as facilidades e as limitações técnicas de cada performer.

(f) Por último, gostaríamos de lembrar que para a execução limpa dos harmônicos artificiais dos compassos finais (Ex.43) é mais eficiente utilizar maior pressão e um ponto de contato mais próximo ao cavalete, o que favorece a pureza do som do harmônico, como adverte Galamian (1985)<sup>122</sup>. A manutenção de uma velocidade constante do arco durante a execução de cada nota também ajuda para que a emissão do som não ‘falhe’.

Ex. 43 - Harmônicos artificiais (c.39 - 40)



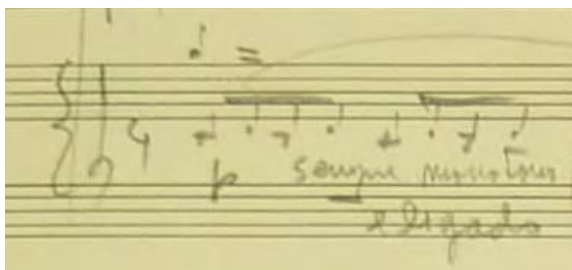
Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

### 3.3.2 Questões editoriais

O segundo movimento da *Sonata* foi o que apresentou menos dificuldades de entendimento das lições substanciais, mas ainda assim algumas questões editoriais se destacam.

(a) No processo de edição desse movimento, uma dúvida sobre a indicação expressiva na parte de piano (Ex.44) perdurou por tempo significativo em nosso pensamento. A caligrafia do segundo termo escrito parecia indecifrável não só por nós, mas também por pessoas reconhecidamente especializadas na obra de Radamés.

Ex. 44 - Indicação expressiva da parte do piano "sempre monótono e ligado";



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

<sup>122</sup> “[...] harmonics are attempted with too light a stroke when actually they speak and sound best when played with a fairly heavy stroke of sufficient length and a sounding point near the bridge” (GALAMIAN, 1985, p.88).

A inspiração para solucionar o problema só nos ocorreu quando, em pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, descobrimos uma crítica de 1967 feita por Edino Krieger no *Jornal do Brasil* em relação à performance de estreia de uma outra obra também de Radamés Gnattali: *Monotonia e Movimento*. Decerto que a data da estreia não indica a data da composição, mas supondo que esse fosse o caso, a proximidade com o período de composição da *Sonata* – 1966 – nos sugeriu a repetição da iniciativa em retratar a mesma ambiência sonora. As próprias características e recursos composicionais observados nesse movimento fortaleceram esse pensamento. Mas, além disso, a partir da crítica de Krieger, podemos arriscar alguns paralelos entre as duas obras. A crítica dizia:

Uma linha melódica de forte conteúdo expressivo, onde os grandes saltos geram uma tensão melódica permanente, que arrasta em seu desenho o interesse constante do ouvinte, faz o desmentido no título do movimento inicial da composição de Radamés Gnattali [*Monotonia e Movimento*], que nada tem de monótono – nem o ritmo repetido que faz um fundo neutro ao desenvolvimento melódico e que só consegue destacar ainda mais a sua dinâmica interior. É uma página de excelente construção em sua simplicidade aparente, e que resulta esplendidamente no tratamento sensível e transparente das cordas (KRIEGER, 1967).

No caso, o “ritmo repetido que faz um fundo neutro” seria equivalente ao *ostinato* rítmico-melódico da Cantilena e, por outro lado, a criação de tensão melódica, com o aumento da distância intervalar entre as notas, pode ser observada na terceira seção do movimento (conforme já foi abordado).

(b) Nesse movimento, gostaríamos de ressaltar a única modificação feita por reinterpretação deliberada do texto em toda a obra. Esta ocorre na segunda seção do movimento, no compasso 15 (Ex. 45) e justifica-se pela modulação modal para o modo Mi mixolídio, que se averigua no desenho melódico do baixo que precede a melodia principal e se confirma nos compassos subsequentes tanto melodicamente quanto no baixo.

Ex.45 - Alteração de nota na edição

Fonte: Edição nossa

No entanto, mantivemos a versão original registrada, pois a escolha não se deu por uma falta de clareza na determinação da nota e, sim, por uma opção movida em parte pelo contexto harmônico e em parte pelo gosto pessoal. Ainda assim, reconhecemos que a ambiguidade harmônica faz parte do estilo Radamés Gnattali e que seria possível a versão com a nota Sol<sup>b</sup>.

Encerram-se assim as considerações técnico-interpretativas e editoriais sobre o segundo movimento.

### 3.4 Alegre

O terceiro e último movimento da *Sonata* inspira-se claramente no folclore brasileiro, mais especificamente nas cantigas de roda que, por sua vez, representam o universo infantil, onde a brincadeira e a coletividade ocupam papéis centrais. Daí, inclusive, deriva o caráter alegre já expresso no próprio título do movimento<sup>123</sup>.

Traduzindo musicalmente esse cenário, Radamés optou pelo compasso binário, por uma melodia ritmada e uma textura rarefeita tanto nos momentos homofônicos quanto nos polifônicos. Isso garante a sensação de leveza e simplicidade pertencentes ao folclore. Mas, por outro lado, o compositor confere certa sofisticação à música ao elaborar e desenvolver os temas em uma linguagem híbrida tonal-modal e ao estruturá-la em forma-sonata. A forma pode ser dividida em seções e frases delimitadas conforme o Quadro 12.

Quadro 12 - Estrutura do terceiro movimento

SEÇÕES	FRASEOLOGIA		
Exposição (c.1 – 65)	A	introdução	c.1 - 4
		A	c.4.2.2 – 21.1
		A'	c.21 - 39
	tr	c.40 - 44	
	B	1x B + ligação  2x B inserido em transição	c.45- 66

<sup>123</sup> O título Alegre poderia ser interpretado como uma tradução da tradicional designação de andamento, *Allegro* (em italiano), pois a postura de abraçar os termos musicais em obras brasileiras foi, de fato, algo marcante entre os compositores de estética nacionalista. No entanto, acreditamos que Radamés tenha sido motivado pela força expressiva do título, já que o compositor não faz uso sistemático do abraçamento dos termos (vide o título do primeiro movimento).

Ponte	c.67 – 73	
Desenvolvimento (c.73 – 150)	s1	c.73 – 89
	Lig.	c.89-90
	s2	c.90.2.2 – 103
	s3	c.103 – 109
	s4	c.109.2.2 – 118
	Lig.	c.118 – 124
	s5	c.124 - 136
	s6	c.136.2.2 – 144
Reexposição (c.151 – 175)	s7	c.145 - 150
	introdução	c.151 – 154
	A	c.155 – 169.1
	codeta	c.169 – 175

Na Exposição, o tema A é apresentado em duas frases conclusivas de construção paralela e textura homofônica. A primeira inicia-se com uma breve introdução de quatro compassos que demarca a tonalidade de Sol Maior e a métrica do compasso binário intercalando os acordes de função tônica e dominante (articulados nos primeiros tempos dos compassos pela mão direita do piano), sobre o pedal da tônica (articulado nos segundos tempos pela mão esquerda). Para a performance, sugerimos um andamento mais movido, aproximadamente  $\text{♩} = 67-70$ , e ressaltamos que pensar nos apoios de dois em dois compassos ajuda a conferir maior a fluência ao movimento.

A partir do compasso 4.2.2, a melodia é apresentada pelo violino em uma frase que pode ser subdividida em duas semifrases: c.4.2.2 - 13 e c.14 - 22. A primeira traz à nossa memória o tema da cantiga de roda *Cai cai balão*. Isso se deve às semelhanças na estruturação rítmico-melódica dos quatro primeiros compassos: o início anacrústico no quinto grau da tonalidade, as distâncias intervalares entre as notas e, de forma mais sutil e variada, a proporção rítmica. A propósito, nesse movimento, é justamente através desse tipo de transfiguração dos temas folclóricos que fica caracterizado o nacionalismo subjetivo da fase madura de Gnattali.

Esse desenho de quatro compassos é em seguida ampliado por sequência diatônica descendente, como podemos ver no Ex.46. Nesse mesmo exemplo musical, aproveitamos para delimitar e denominar alguns motivos que se destacam no movimento: motivo *a1*, que é anacrústico e apresenta um desenho escalar descendente; motivo *a2*, que consiste na repetição de *a1* em outra proporção rítmica e posição métrica; motivo *a3*, marcante pelo ritmo do seu primeiro inciso e pela semicolcheia que cria um efeito de apoiatura da nota seguinte. Por sinal, essa ‘apoiatura’ é a única nota que foge ao desenho

melódico do tema *Cai cai balão*, mas seu caráter ornamental não influi na percepção da semelhança entre os desenhos.

Ex. 45 - Semifrase do tema A em comparação com o tema folclórico *Cai cai balão* (c.4.2.2 - 9)

Fonte: Edição nossa

A segunda semifrase divide-se em dois segmentos assimétricos: dois compassos que apresentam uma escala ascendente; e sete compassos, nos quais, em movimento descendente, Radamés desloca metricamente o motivo de duas colcheias em intervalo de 4<sup>a</sup> justa ascendente até chegar ao momento cadencial.

Ex. 46 - Segunda semifrase do tema A (c.13 - 19)

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Sobre a primeira frase como um todo, destacamos ainda duas questões. É uma frase modulante, que se inicia claramente em Sol Maior e termina em cadência perfeita (V-I) em Dó Maior. E que, ao finalizar a frase, o compositor retoma o recurso de divisão estrutural do primeiro movimento, ou seja, a reafirmação da harmonia em acordes secos (*staccato*) por três vezes consecutivas. Esse desenho final torna-se um dos elementos de coesão entre o primeiro e último movimentos da *Sonata*. No entanto, como aqui se configura uma fronteira fraseológica interna da seção da Exposição, favorecendo a conexão das frases, o compositor já introduz, na parte do violino, junto à terceira repetição do acorde, o novo elemento de acompanhamento da próxima frase: tríades arpejadas em colcheias (c.21, Ex.47). Essa

figuração é típica do período clássico, muito comum em sonatas de Mozart e Beethoven, por exemplo.

Ex. 47 - Divisor fraseológico (c.19 - 21)



Fonte: Edição nossa

No que diz respeito à execução dessa primeira frase do tema A, nos quatro primeiros compassos da melodia, pensamos em uma dinâmica *mf*<sup>124</sup>, a nosso ver, mais sintonizada com o caráter alegre da melodia. No compasso 12 (Ex.45), realizamos um *diminuendo* para favorecer, na escala ascendente dos dois compassos seguintes (Ex.46), o efeito de um grande *crescendo* até o Fá#, que é a nota mais aguda e ao mesmo tempo o ápice dessa frase. Do compasso 15 ao 19 (Ex.46), o jogo rítmico faz parecer que a frase se ‘desmonta’ em fragmentos até o seu momento cadencial, onde o ritmo é mais regular. Apesar de não terem sido grafados acentos pelo compositor, a disposição métrica sugere acentuações deslocadas, valorizando ora a primeira ora a segunda colcheia do agrupamento motivico. Na repetição dos acordes que encerram a frase, sugerimos um pequeno *diminuendo*.

A frase seguinte consiste na rerepresentação do tema A, porém o piano assume a melodia, repetindo-a na íntegra com poucas variações em relação à primeira frase. Destacamos aqui a questão harmônica: aparentemente a melodia volta a ser tocada em Sol Maior quando a harmonização e o acompanhamento do violino definem claramente a tonalidade de Dó Maior. Esboça-se, assim, uma sonoridade modal proveniente da escala Dó lídio, mas que pode ser também interpretada como um breve momento de politonalidade<sup>125</sup>, (Ex.48).

<sup>124</sup> O compositor sugere dinâmica *p* originalmente.

<sup>125</sup> Politonalidade é [...] o uso simultâneo de dois ou mais centros tonais audivelmente distinguíveis. [...] Como regra geral, cada camada tonal em uma passagem politonal é basicamente diatônica em sua própria escala (KOSTKA, 1990, p.105, tradução nossa).

Ex. 48 - Sonoridades modais na segunda frase do tema A (c.20 - 24)

Fonte: Edição nossa

As mesmas ideias interpretativas da primeira frase podem ser também nessa reproduzidas, mas para criar uma variação (ainda que mínima), ao final da frase, na repetição dos acordes cadenciais, optamos por realizar um *crescendo*, insinuando a entrada de um novo tema.

O tema B é construído de maneira similar ao tema A: uma pequena introdução (formalmente é considerada transição – ver Quadro 12) seguida de um segmento que é ampliado por sequência diatônica descendente, depois uma mudança de direção do movimento melódico e uma parte final que fragmenta a melodia e caminha para a cadência. No entanto, entre os temas nota-se uma mudança textural bastante marcante: enquanto o tema A apresenta essencialmente uma melodia acompanhada, o B revela uma escrita polifônica, na qual o diálogo entre duas vozes muitas vezes ocorre em estruturas canônicas. Isso ocorre desde os primeiros compassos introdutórios do tema (Ex.49), onde, por sinal, o desenho rítmico-melódico nos remete a uma figuração comum em instrumentos de banda. Poderia ser, por exemplo, uma chamada do trompete.

Ex. 49 - Estrutura de cânone na transição para tema B (c.40 - 44)

Fonte: Edição nossa

Ao contrário do que o desenho melódico ascendente sugere, o compositor coloca a indicação de *diminuendo* nas colcheias (c.41 parte do violino e c.43 parte do piano, Ex.49), reservando o *crescendo* para o compasso anterior ao início da frase no compasso 45.

Na frase do tema B, é exposta uma melodia mais lírica contrastando com o caráter mais saltado do tema A. Reparamos, no entanto, que o motivo principal que constitui essa parte – motivo *b1* (Ex.51) –, apesar do novo caráter que lhe torna independente, tem grande semelhança com o motivo *a1*: a descida escalar diatônica das três primeiras notas e o ritmo similar, onde a segunda nota é encurtada em relação às outras. Além disso, o salto de 3ª menor ascendente entre a terceira e a quarta nota do motivo *b1* é também notado entre a última e a primeira nota respectivamente de *a1* e *a2*. Essas semelhanças são utilizadas adiante, no desenvolvimento, como artifício para passar fluidamente de um tema ao outro.

Ressaltamos ainda nessa semifrase do tema B, o contraponto com uma segunda voz que a princípio reforça a movimentação da melodia principal para depois seguir em movimento descendente e o reaparecimento momentâneo do padrão de acompanhamento sincopado do primeiro movimento na mão direita do piano.

Ex. 50 - Primeira semifrase do tema B (c.45 - 52)

Fonte: Edição nossa

A segunda semifrase do tema B retoma o motivo *a4*, que apesar de estar escrito de maneira distinta, na prática, soa exatamente da mesma maneira (comparar compasso 13 em Ex.46 e compasso 53 em Ex.51). Também aqui é esse desenho que conduz ao ápice da frase na nota Mi no compasso 34.1. A diferença é que no tema B a voz do piano assume em geral um comportamento imitativo (Ex.51).



Ex. 51 - Segunda semifrase do tema B (parcial, c.53 - 59.1)

Fonte: Edição nossa

Considerando o tema B por completo, observamos, no plano harmônico, o caminho entre o modo de Dó mixolídio, caracterizado pela sétima abaixada na introdução e primeira semifrase do tema, à tonalidade de Lá Maior a partir do compasso 53, e, por fim, Ré Maior, região da dominante de Sol, a partir do compasso 58. A cadência conclusiva em Ré Maior na casa 1 caracteriza a fórmula harmônica típica da forma-sonata clássica (na qual o tema B é apresentado no tom da dominante). Após a repetição da Exposição, quando se entra na casa 2, a cadência perfeita é evitada e substituída por uma modulação à Sib M, que se estende por sete compassos, configurando uma ponte entre as seções da Exposição e do Desenvolvimento (Ex.52).

Ex. 52 - Os dois finais do tema B na Exposição (c.61.2 - 66 e c.67 - 73.1)

Fonte: Edição nossa

Do ponto de vista interpretativo, ressaltamos que esse trecho transitório não apresenta nenhuma indicação expressiva original de dinâmica e que ambas as possibilidades de crescer ou diminuir são possíveis. Acreditamos que um *diminuendo* na parte do violino daria maior lugar ao elemento de ligação baseado no motivo *a3* no trecho entre os compassos 71.2 - 72 e que deve ser tocado pelo piano de forma mais projetada.

No Desenvolvimento, como esperado, notam-se os motivos e temas expostos sendo basicamente trabalhados por meio de recombinação. De maneira geral, as frases flutuam mais entre tonalidades e modos e suas fronteiras são um pouco menos claras em relação à seção anterior. Em nossa opinião, nessa seção é fácil enxergarmos nas estratégias composicionais utilizadas o reflexo do universo das brincadeiras e dos jogos. Por exemplo, em 's1', Radamés trabalha principalmente os motivos *a1*, *a2* e *a3* com o modelo de acompanhamento da segunda frase do tema A. Cria-se uma espécie de 'jogo' entre as vozes do violino e do piano, que, a cada três ou quatro compassos, se revezam tocando o acompanhamento e a melodia, que se repete variadamente passando por modos distintos. Na prática, isso implica em um equilíbrio das dinâmicas para que se possa ouvir sempre a melodia em uma dinâmica acima. Não consideramos, no entanto, necessário grafar tais indicações na partitura e sequer na parte de violino, por serem implícitas na prática comum da música camerística. Ao seu final, frase 's1' emenda-se na figura de ligação inspirada no motivo *a4*, mas da forma canônica como é apresentado nos compassos 53-54 do tema B.

Em 's2' (c.90 - 103) e 's3' (c.103 - 109), observa-se, na parte do violino, um desenho composto por um motivo inspirado em *a1* conjugado com uma nova figura escalar descendente em semicolcheias (ambos em destaque no Ex.53). A partir do compasso 94, o piano passa a executar um movimento escalar oposto (Ex.53). Essa movimentação mais acelerada em direções opostas somada a harmonia bastante modulante nos soa, na verdade, como uma grande transição, até porque, apesar dos pontos de apoio onde delimitamos as fronteiras dessas duas frases, não se nota momentos cadenciais fortes. Por outro lado, alegoricamente este nos parece ser o momento da bagunça ou da correria naturais nas brincadeiras infantis.

Ex. 53 - Frase 's2' (parcial, c.90.2.2 - 96)

Fonte: Edição nossa

Considerando essas frases, sugerimos para a parte do violino um sutil decrescendo a cada dois compassos até o compasso 95. A partir daí, o violino iniciaria um *crescendo* para apoiar a intenção da frase do piano que chega ao seu ápice no compasso 99. Em seguida, do compasso 99 ao 103.1, ocorre o ‘desmonte’ da frase e novamente um *diminuendo*.

No compasso 109.2.2, inicia-se a frase ‘s4’, onde ocorre a volta súbita do tema A apresentado pelo piano em Sol lídio e do padrão de acompanhamento em colcheias no violino. Preparando essa frase, o compositor sugere um *crescendo* nos dois últimos compassos que a precedem, mas propomos executá-lo apenas como efeito de criação de expectativa, simplesmente para podermos quebrá-la em seguida. No início da frase ‘s4’, sugerimos uma dinâmica *p súbito*, em especial para o violino que realiza a figuração de acompanhamento. Uma breve suspensão entre a anacruse e o primeiro tempo pelo duo contribui também para demarcar essa fronteira, assim como consiste em uma manipulação expressiva da agógica e propicia a realização da nova dinâmica de forma mais confortável. O efeito de surpresa ocorre também porque, do ponto de vista temporal, não se sabe que a última nota do compasso 109 é a anacruse temática até a audição do compasso seguinte.

A frase ‘s4’ é então construída de maneira semelhante ao tema A e emenda-se em um trecho de ligação, onde ocorre um grande *diminuendo*. No compasso 124, inicia-se a frase ‘s5’ com a volta do tema B e seu caráter lírico. Na primeira semifrase, nota-se a ampliação por sequência agora distanciada por uma 4ª aumentada abaixo e, na segunda, temos o motivo *a4* em sentido descendente e desenvolvido até a cadência dominante no tom de Sib Maior. As semicolcheias em movimento escalar descendente parecem anunciar a volta do desenho característico das frases ‘s2’ e ‘s3’, mas após a cadência suspensiva no compasso 136, inicia-se a frase ‘s6’, trazendo os quatro primeiros compassos do tema A no tom da dominante - Ré Maior. Em nossa opinião, esse é o ponto culminante do movimento.

Considerando essa transição entre as frases 's5' e 's6', sugerimos um grande *crescendo* entre os compassos 134 e 136, levando até o momento cadencial e favorecendo a criação de tensão e expectativa. No início de 's6', propomos uma ênfase no primeiro inciso do motivo *a1* que resulta tanto de uma energia a mais no gesto quanto de uma 'micromanipulação' da agógica.

Na continuação da frase 's6', o compositor, se utilizando da similaridade dos motivos *a1* e *b1*, emenda na frase (até então inspirada no tema A) os quatro primeiros compassos do tema B, tocados aqui em solo pelo piano. Essa mudança do material de um tema para outro é acompanhada de uma alteração para um caráter mais sentimental e para andamento mais lento, exatamente no compasso 141, onde o compositor coloca a indicação *Menos*. Ela é preparada pelo *ritardando* e *diminuendo* dois compassos antes.

No final de 's6', observa-se uma grande suspensão causada não só pela harmonia, mas principalmente por uma 'pausa dramática', um momento de silêncio absoluto de ambos os instrumentos. Em seguida, em 's7', ainda no andamento do *Menos*, o violino se junta novamente ao piano e ambos executam uma pequena frase que consiste na continuação sequencial dos quatro compassos anteriores. Essa frase é, no entanto, precedida de uma escala tocada pelo violino, para a qual sugerimos uma execução *ad libitum*.

Finalmente, chegamos à Reexposição, que é sentida pela volta da tonalidade principal – Sol Maior – e pelo padrão de acompanhamento que dá início à música. Nessa seção final, apenas o tema A é rerepresentado com algumas poucas variações.

A introdução é tocada com uma nova figuração em semicolcheias (rebatidas) no violino e inicia-se em uma dinâmica *f*. Ao longo da subida melódica, Radamés sugere um *diminuendo*, mas uma vez contradizendo o que seria óbvio. Isso é, na verdade, uma grande qualidade. Sendo assim, chegamos ao tema na região aguda e em dinâmica *p*, o que requer certa delicadeza de execução. Ao longo da primeira semifrase, brinca-se com a melodia ora em registro agudo, ora médio ou grave, o que remonta à ideia de coletividade que falamos a princípio. Por exemplo, podemos imaginar três grupos de crianças dividindo a melodia em uma organização de jogral.

A segunda semifrase é igual até o compasso 166.2.1, depois segue variada, aproveitando-se do desenho rítmico-melódico do segmento anterior (c.163 - 165.1) em sentido oposto até cadenciar em Sol Maior. A frase conecta-se a uma pequena codeta de linguagem cromática e ritmicamente bastante movimentada, até que reafirma a tonalidade principal em três acordes finais. Para a definição e clareza da passagem, é bastante favorável que se valorize os baixos tocados pela mão esquerda do piano (Ex.54).

Ex. 54 - Codeta – parte do piano (c. 169 - 173)



Fonte: Edição nossa

Pouco antes da codeta, no compasso 166 realizamos então um grande *diminuendo*, para propiciar a construção de um grande *crescendo* a partir do compasso 169. No último acorde, o compositor coloca uma indicação de *p*, o que, pelo contexto, acaba tendo um ar meio lúdico.

### 3.4.1 Golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos

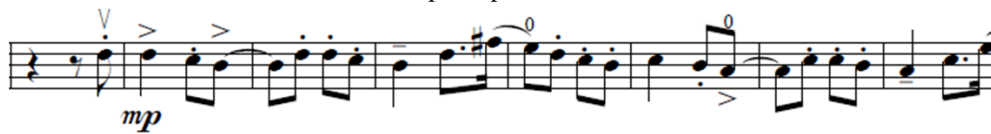
Considerando questões mais técnicas relativas à síntese do instrumento e da música, pontuamos alguns trechos sobre os quais poderíamos acrescentar informações que melhor explicassem o resultado sonoro por nós desejado, justificamos algumas propostas de dedilhados e arcadas e discutimos particularidades ou problemas técnicos que acreditamos merecer atenção.

(a) O *spiccato* é o golpe de arco central desse movimento. Seu efeito saltado vem ao encontro da ludicidade e leveza do universo da cantiga de roda. Entretanto, dentro dessa categoria de golpe, existem diversas possibilidades de sonoridades e meios de execução. O *spiccato* que buscamos nesse movimento deve ter uma propriedade cantada acentuada e, portanto, um fator horizontal maior e um ponto de partida mais próximo da corda. No tema A (Ex.56), por exemplo, onde temos os apoios e acentos, se caracteriza especificamente o que Galamian (1985) chama de ‘*singing spiccato*’:

[...] Quando o *spiccato* fica muito largo e o som torna-se suficientemente longo para adquirir um pouco de qualidade de canto, podemos chamá-lo de ‘*singing spiccato*’. [...] [este], é claro, pode ser aplicado a uma frase completa, mas será especialmente eficaz quando é usado para a ênfase expressiva de uma determinada nota dentro de uma passagem regular de *spiccato* (GALAMIAN, p.75- 76)<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> [...] When the *spiccato* gets very broad and the tone becomes long enough to acquire a bit of singing quality, one can call it the ‘*singing spiccato*’. [...] [it] can, of course, be applied to a whole phrase, but it will be especially effective when it is used for the expressive emphasis of a certain note within a regular *spiccato* passage.” (GALAMIAN, 1985, p.75-76).

Ex. 55 - Parte principal do tema A



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(b) Para a execução das passagens com semicolcheias nos mais variados momentos desse movimento, sugerimos o golpe *detaché*. Trata-se, no entanto, de um *detaché* muito curto na região do meio do arco e que gera efeito mais articulado, eventualmente, dependendo da velocidade, quase que saltado (Ex.56).

Ex. 56 - Exemplos de passagens com *detaché* (respectivamente c.13, c.53 e c.93)

Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Nessas mesmas passagens, quando precedida por colcheia ou semicolcheia e pausa, sugerimos duas arcadas para baixo, porém frisamos que não ocorre retomada do arco, simplesmente executamos as duas notas na mesma direção entremeadas por uma breve parada.

As escalas em semicolcheias merecem ainda uma observação quanto ao dedilhado: manter-se na mesma posição de mão favorece a limpeza de execução. No Ex.57 o trecho é todo executado na segunda posição.

Ex. 57 - Escalas em semicolcheias (c.94 - 96.1)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

Às vezes, esse procedimento requer que, no trecho que precede a escala, se procure um dedilhado conveniente. Isso ocorre, por exemplo, no compasso 51, onde uma mudança para corda Lá seria musicalmente desnecessária, mas, por outro lado, nos deixa preparados para executar a escala Mi mixolídio em posição fixa (Ex.58).

Ex. 58 - Dedilhado que favorece a execução das semicolcheias em posição fixa (c.49 - 54.1)



Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(c) O padrão de acompanhamento composto de quatro colcheias ligadas, apresentado pelo violino no tema A (Ex.59), também merece algumas considerações. Sendo tocado em *legato* e na dinâmica *p*, há o risco de soar desarticulado, uma vez que a dinâmica *p* muitas vezes suscita por associação natural, mas equivocada, uma articulação mais leve da mão esquerda. Para a boa realização do *legato*, Dourado (2009, p.73) afirma que “cada dedo da mão esquerda deve movimentar-se de forma bastante articulada, permanecendo em seu lugar até a colocação do dedo seguinte” e Galamian (1985) enfatiza o zelo e sutileza nas mudanças de cordas, sugerindo que se busque uma distância mínima entre as cordas. A melhor região do arco para esse tipo de figuração seria a metade superior.

Ex. 59 - Padrão de acompanhamento em colcheias (c.21 - 24)



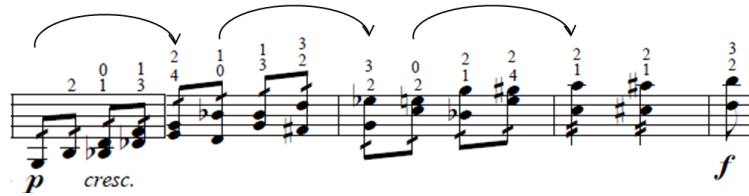
Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

(d) A codeta final compreendida entre os compassos 169 - 175 é o trecho tecnicamente mais complicado do movimento. Na velocidade, essa passagem em cordas duplas e em semicolcheias ‘rebatidas’ apresenta dois problemas: a agilidade e precisão da mão esquerda e a clareza de articulação das notas. Atendendo a essas duas demandas, propusemos dedilhados que gerassem o mínimo possível de ‘arrastadas’ de dedo ou de mudanças de posição. No entanto, ele incorre em outras dificuldades, como, por exemplo, a extensão do quarto dedo para executar a 2ª aumentada entre Réb e Mi, respectivamente nos compassos 169.2.2 e 170.1. Para auxiliar na articulação, é recomendável um *detaché* curto, mas bastante articulado, executado no meio do arco.

No Ex.60, pretendemos simbolizar com as setas uma forma de estudar: pensar em pequenos agrupamentos que levam para o primeiro tempo do compasso seguinte. Curiosamente, esses agrupamentos coincidem com as mudanças dos pares de cordas, o que,

por sinal, facilita ainda mais a compreensão do gesto e a interiorização da passagem à nível muscular.

Ex. 60 - Codeta em cordas duplas (c.169 - 173)



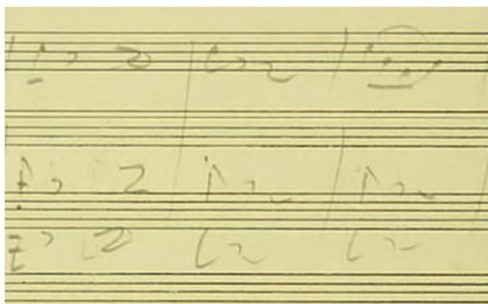
Fonte: Parte de violino com arcadas e dedilhados; edição nossa

### 3.4.2 Questões editoriais

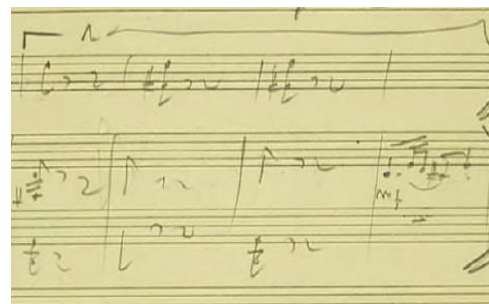
Nesse movimento não houve maiores dificuldades quanto à compreensão das lições substanciais. Tanto fatores musicais como a linguagem mais simples e a textura rarefeita, quanto extramusicais, como a melhor conservação do papel, contribuíram para a leitura clara da partitura. Os problemas em geral deveram-se às imprecisões de uma escrita visivelmente rápida e menos cuidadosa em relação aos outros movimentos. Mesmo assim, muitas dúvidas foram dissipadas pela semelhança a passagens anteriores ou pela lógica de movimentação das vozes da harmonia. Sobraram então poucas questões para tratarmos.

(a) Nos compassos 38 - 39 e 64 - 66 do manuscrito (Ex.61 e 62), ocorre a notação apenas das hastes e colchetes. O elemento rítmico fica claro ao passo que a altura fica indeterminada. Diferentemente do primeiro movimento, onde também se vê situação semelhante, aqui, identifica-se claramente o padrão do divisor estrutural e fraseológico que vem sendo utilizado, não só no movimento, mas na obra. Sendo assim, repetimos as alturas que constam no primeiro da sequência de três acordes (respectivamente c.37 e c. 63).

Ex. 61 - Notação 'abreviada' I (c.37 - 39)



Ex. 62 - Notação 'abreviada' II (c.63 - 66)

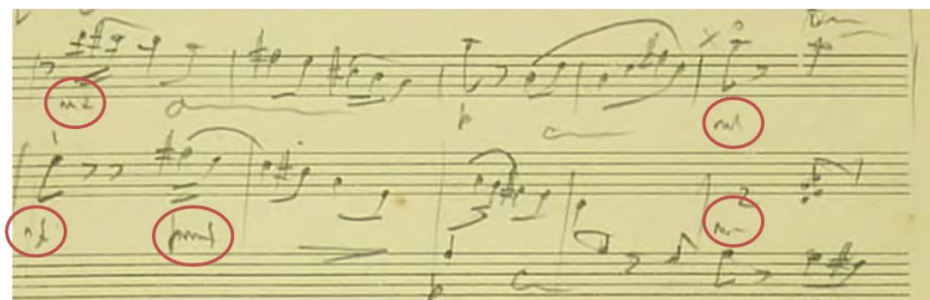


Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali



(b) Algumas anotações supostamente de dinâmica deixaram algumas dúvidas pendentes por apresentar uma maneira de escrita um pouco diferente (Ex.63). Por exemplo, em c. 55.1, na parte do piano, não sabemos afirmar se se trata da indicação *sf* (*sforzando*) ou *rf* (*rinforzando*)<sup>127</sup>. Este último é comumente utilizado para dar ênfase aos pontos de chegada das frases, o que se aplica nessa situação. No compasso 55.1.2, no violino, tal lógica já não se aplica segundo a divisão fraseológica. Sendo assim, supomos se tratar de uma dinâmica *mf*, apesar da grafia diferente do habitual visto nesse manuscrito. Já no compasso 55.2.2, o compositor aparentemente escreveu uma dinâmica *p* e depois trocou para *mf*, visto que a dinâmica *pmf* não existe na literatura e nem seria executável em uma nota tão curta. No compasso 59.1, novamente ficamos incertos da nossa leitura. Interpretamos os sinais como a dinâmica *mf*, por mais que, pessoalmente, achemos que se parece com um mordente. Essa opção seria, no entanto, improvável no desenho melódico do violino, que executa um *glissando* para a nota Lá4, tocado como harmônico natural do instrumento (ou seja, apenas encostando o dedo na devida posição da corda, porém sem pressioná-la). Nesse contexto, o mordente (executado com a nota ascendente ‘presa’, com pressão do dedo sobre a corda) provavelmente atrapalharia a execução do harmônico (Ex.63).

Ex. 63 - Dúvidas de dinâmicas (c.55 - 59)

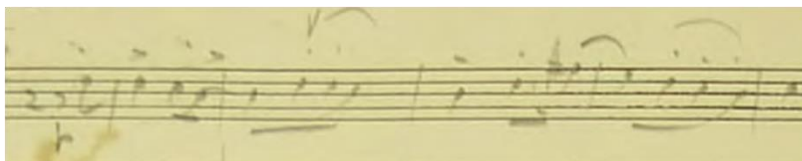


Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

(c) Ademais, de maneira geral, houve a necessidade de igualarmos as articulações. O compositor fez algumas intervenções pontuais nesse sentido, provavelmente intuindo que o intérprete naturalmente iria reproduzi-las pela percepção das semelhanças ou do caráter da música. Buscamos então resolver as incongruências de escrita nesse sentido. Por exemplo: na exposição do tema A pelo violino, há uma série de indicações que não são reproduzidas na reapresentação desse mesmo tema pelo piano (comparar Ex.64 e Ex.65).

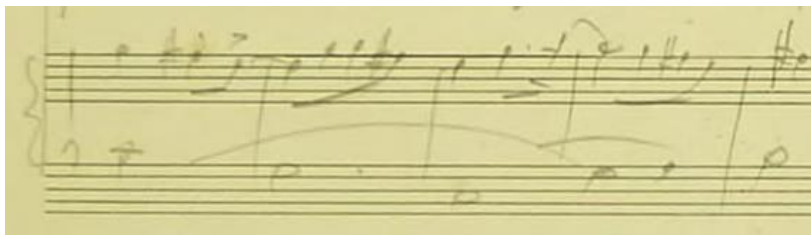
<sup>127</sup> Segundo o Dicionário Grove (vol.16, p.44 e p.211, tradução nossa), *sf* seria um “acento ‘com força’”, enquanto *rf* “implica em um aumento de volume mais rápido que o *crescendo* e é mais aplicado em uma frase curta ou grupamento de notas”.

Ex. 64 - Articulações (c.4.2.2 - 8)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

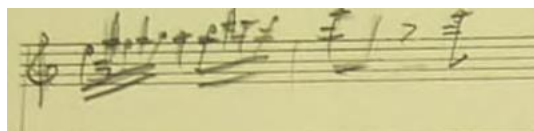
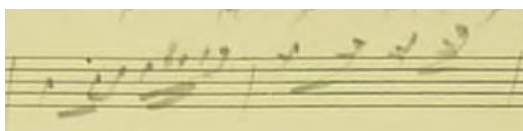
Ex. 65 - Carência de articulações (c.23 - 27)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

Em relação aos pontos que sinalizam a articulação curta em *spiccato* ou *staccato*, notamos também que muitas vezes o compositor preferiu encurtar a nota e acrescentar uma pausa relativa à metade do seu valor (Ex.66). O efeito sonoro é, na verdade, o mesmo, mas nesses casos optamos por preservar a escrita do compositor.

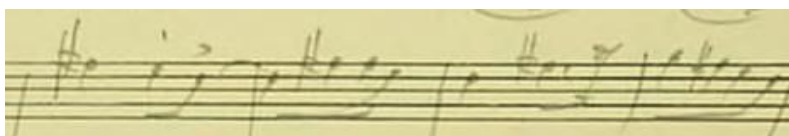
Ex. 66 - Duas formas de escrita (c.13 -14 e c.33 - 34)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

O mesmo tipo de problema dos pontos ocorre também com as ligaduras do motivo que denominamos *a3*. Por vezes, o compositor se esquece de repeti-las, mesmo estando claramente inspirado nesse motivo (ver compassos 29 - 30, Ex.67).

Ex. 67 - Ausência da ligadura (c.27 - 30)



Fonte: *Fac-símile* do manuscrito autógrafo; acervo particular da família Gnattali

### 3.5 Performance e Gravação

Estudar uma obra desconhecida de compositor já falecido e que não carrega uma tradição interpretativa guardada na nossa memória ou eternizada em registros fonográficos ou audiovisuais é, hoje, na era das gravações e da facilidade de divulgação e acesso, algo incomum para a maioria dos performers. Se por um lado, nesse intento, nos deparamos com infinitas questões e incertezas, por outro, fica evidente para nós mesmos o horizonte de possibilidades dentro de uma obra e o lado reflexivo da nossa prática.

O processo de preparo de uma obra pelo performer passa pelo ‘pensar a partitura’, ‘pensar o instrumento’ e não pensar, simplesmente fruir. Isso se dá não necessariamente nessa ordem ou em qualquer ordem. É um processo tão multifacetado quanto a própria música. Por mais que tenhamos narrado o processo decisório da nossa práxis e a nossa maneira de compreender e significar a *Sonata para violino e piano de Gnattali*, ainda assim muitos aspectos do som não são traduzíveis em palavras. É necessário que o leitor se faça ouvinte, pois a versão mais completa e, ao mesmo tempo, mais resumida de todo esse capítulo é a performance em si, que foi registrada nas gravações em áudio (Apêndice D) e audiovisual (Apêndice E) para perpetuar esse momento único e efêmero, onde a obra é ao mesmo tempo histórica e atual. Obviamente, esse material serve, junto à edição-prática da partitura, ao propósito de divulgar a obra no meio artístico-musical.

No entanto, devemos lembrar que toda performance também é falível, já que, além do preparo intelectual e técnico, está sujeita a diversas variáveis externas, físicas ou psicológicas dos performers. Sendo assim, eventualmente, o resultado da performance pode vir a contradizer mesmo algumas das concepções e sugestões textualmente explicitadas nesse capítulo, mas isso não compromete a nossa proposta, já que a nossa interpretação está longe de pretender ser absoluta ou única e se aproxima muita mais de um convite à percepção dessa obra como algo dinâmico, ainda a ser desenvolvido e explorado, ainda vivo.

## CONCLUSÃO

Chegamos ao fim desse trabalho com a certeza de que a *Sonata para violino e piano* de Gnattali é ainda um diamante bruto a ser lapidado e relapidado por muitas gerações de performers. Na verdade, a nossa maior contribuição foi abrir os caminhos e dar início a esse processo, resgatando a obra de um lugar de apagamento, tal como os pássaros de Borges em relação às ruínas do anfiteatro.

Narrando a nossa própria trajetória de pensamento, esta dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, pintamos o cenário em que a obra foi concebida, tendo como ponto de partida o seu criador enquanto personalidade autônoma e, ao mesmo tempo, inserido em um contexto histórico-cultural. Ao remontar a trajetória de formação e carreira musical de Gnattali, dimensionamos tanto questões subjetivas de ordem pessoal, como sua forma mais intuitiva e fluida de compor e o comprometimento com um estilo pessoal afastado dos purismos e radicalismos estéticos, quanto questões contextuais que ditaram os tons e coloridos em sua obra, entre elas, o despertar do sentimento nacional, o crescimento e diversificação dos gêneros de música popular e os avanços tecnológicos que proporcionaram o aumento de acesso à arte, em especial, à música. Obviamente, essas informações embasaram tanto as nossas impressões quanto deliberações acerca do texto e da forma de tocar a *Sonata*. Nesse capítulo também abordamos de forma genérica a relação e produção do compositor para o violino, com enfoque maior nas obras que compartilham a mesma formação instrumental da *Sonata*.

Em seguida, realizamos uma busca de fontes que nos revelassem a história da obra e dos personagens que a cercavam além do próprio compositor. Descobrimos informações sobre Colin Holman Howden (a quem a peça foi dedicada), sobre o duo Howden-Parpinelli e sobre a primeira audição da *Sonata* por Ernani e Mariazinha Aguiar. Revisamos ainda as poucas referências à obra na literatura e fizemos uma avaliação crítica do material *fac-símile* que consistiu na nossa fonte principal de pesquisa. Finalizando o capítulo descrevemos as iniciativas recentes (incluindo a nossa) envolvendo as obras para violino e piano de Gnattali.

No segundo capítulo, para definir claramente a forma de abordagem da obra e os caminhos metodológicos da própria pesquisa refletimos sobre os conceitos de ‘obra musical’ e de ‘resgate’. ‘Resgate’ foi entendido como gesto que salvaguarda a obra de um lugar de desmemória e a reintegra a uma cultura vivida e ‘obra musical’, como um objeto sonoro e subjetivo que engloba todas as suas instanciações, ou seja, plástico, multiforme, dinâmico e

principalmente fora de um lugar congelado no passado, possibilita enxergar o performer como agente ‘transcriador’ da obra e a performance como momento em que a obra é de fato vivenciada. Isso apontou-nos um caminho para a realização de um trabalho de resgate relacionado à área de Performance e Práticas Interpretativas.

A partir dessas reflexões, constatamos que o nosso trabalho, além de reunir informações históricas, de tornar a sua partitura apta à leitura e de tentar compreender a obra no universo de seu criador, deveria ainda abranger a nossa contribuição enquanto performer, que fica aqui registrada em três vias de naturezas distintas: nas gravações, na edição-prática e no terceiro capítulo desta dissertação, que carrega as considerações analíticas e técnico-interpretativas, oriundas do nosso processo de formulação de interpretação e preparo para a performance.

Nessa análise para a performance, falamos de cada movimento separadamente e tratamos conjuntamente aspectos analíticos e interpretativos, tecendo considerações sobre forma e fraseologia e, em paralelo, narrando o contorno em termos de dinâmica, andamento, tipos de sonoridade, equilíbrio de vozes e, às vezes, criando imagens alegóricas. Dessa forma pretendemos representar melhor o quanto o olhar analítico e prático se complementam em uma lógica espiral sem atender a uma ordem de prioridade ou anterioridade em relação ao outro. Alguns *insights* são simplesmente intuitivos, podendo ser confirmados ou não pela análise, assim como alguns aspectos da análise podem eventualmente inspirar *insights*. Posteriormente, pontuamos alguns aspectos técnicos que dizem respeito à síntese da música com o instrumento enfocando obviamente a parte de violino (nossa área de *expertise*). Isso inclui escolhas de golpes de arco, arcadas, dedilhados e recursos expressivos como o *vibrato*. Por fim, expusemos algumas dúvidas e procedimentos editoriais quanto ao nível das lições substanciais do texto.

Fazendo então uma avaliação geral da *Sonata*, percebemos se tratar de uma obra que carrega claramente a assinatura de seu compositor tanto no âmbito geral da estética neoclássica nacionalista quanto por características mais específicas como o lirismo e simplicidade das melodias populares, temas originados de um folclorismo transfigurado, o acentuado uso de cromatismos e o trato harmônico sofisticado associado ao uso de linguagens pós-tonais e modais. Quanto aos processos composicionais, observamos uma grande economia de materiais e basicamente as estratégias de imitação e combinação. Notamos ainda uma expressividade mais contida, principalmente se compararmos com outras obras da fase romântica do compositor. Cada movimento tem um caráter bastante diferente: o primeiro, bastante urbano, complexo, sempre fluente, lírico e rítmico ao mesmo tempo; o segundo, um

canto singelo, tal qual uma cantiga de ninar e o último, alegre, claramente inspirado no universo infantil e lúdico. Do nosso ponto de vista técnico-violinístico, avaliamos como uma obra de dificuldade intermediária. Radamés explora bem as regiões do instrumento revelando o domínio do idiomatismo do violino, mas é bastante parcimonioso em relação à técnica mais virtuosística, utilizando o instrumento de forma mais lírica.

Nem esta dissertação ou os produtos artísticos que a acompanham esgotam a temática da *Sonata para violino e piano* de Radamés Gnattali. Muitas edições, análises e diferentes abordagens interpretativas são ainda válidas e cabíveis. Mas, por ora, com os materiais resultantes dessa pesquisa, pretendemos viabilizar o conhecimento da obra e atrair o interesse de outros estudiosos e performers que colaborem no sentido de reintegrá-la de fato ao repertório vivo da música de concerto brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Joracy Camargo. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/joracy-camargo/biografia>. Acesso em: 12 dez. 2017
- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Ernani Aguiar. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=ernani-aguiar&id=64>. Acesso em: 27 mai. 2017
- ACERVO ESTADÃO. Ary Barroso. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,ary-barroso,902,0.htm>. Acesso em: 12 dez. 2017
- ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. – Editores, 1942.
- ARRUDA, Wanderlino; SOUTO, Djalma. *Folclore: cantigas de roda e de ninar*. Disponível em: <<http://www.folclore.adm.br/>>. Acesso em: 26 nov. 2017.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BANGERT, Daniel; SCHUBERT, Emery; FABIAN, Dorottya. A spiral model of musical decision-making. *Frontiers In Psychology*, N.1, v. 5, n.p, 22 abr. 2014. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4001015/>>. Acesso em: 19 out. 2017.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.
- BARBOSA, Valdinha. *Iberê Gomes Grosso: dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs, N.j: Prentice-hall, 1979.
- BISS, Jonathan. *The Sonata form in theory*. Disponível em: <<https://pt.coursera.org/learn/beethoven-piano-sonatas/lecture/I37ow/sonata-form-in-theory>>. Acesso em: 29 ago. 2017.
- BLOES, Cristiane. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. 2006. 95 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006.
- BORÉM, Fausto; CAVAZOTTI, André. Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Projeto “Resgate da Canção brasileira”. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 15, p.78-86, jan./jun. 2007.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BREIDE, Nadge Naira Alvares. *Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-estilístico*. 2006. 175 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CADENZA. In: PARRY, Hubert. In: GROVE, George (Ed.). *Dictionary of Music and Musicians*, 1900 (*Online*). Disponível em: <[https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians/Cantilena](https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Cantilena)>. Acesso em: 29 ago. 2017.

CANAUD, Fernanda. *O virtuosismo e o swing revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*. 2013. 263 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CANTILENA. In: *DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cantilena/>. Acesso em 29 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. In: WODEHOUSE, Adela Harriet Sophia. In: GROVE, George (Ed.). *Dictionary of Music and Musicians*, 1900 (*Online*). Disponível em: <[https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians/Cantilena](https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Cantilena)>. Acesso em: 29 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. In: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA INC.*(*Online*). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/cantilena.>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

CASTAGNA, Paulo. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 18, p.7-16, 2008.

CAVALCANTE, Boavista Lustosa et al. Percepção estética e cultural de produtos regionais. *Ciências & Cognição*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p.152-165, 2012. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212012000100012](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212012000100012). Acesso em: 21 ago. 2017.

CAVAZOTTI, André. Panorama das Sonatas Brasileiras para Violino e Piano. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 1, p.30-36, dez. 2001.

CAZES, Henrique. Biografia. Disponível em: <https://www.henriquecazes.com.br/> Acesso em: 11 dez. 2017

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. *Arj-art Research Journal*, v. 1, n. 2, p.1-20, 2014.

CONFERÊNCIAS SÔBRE HISTÓRIA DA MÚSICA NA GRÃ-BRETANHA, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 mar. 1961. Segundo Caderno, p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 20287).

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Artcultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p.105-119, jul./dez. 2013. Semestral.



COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013. (Kindle version).

\_\_\_\_\_. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 14, p.5-22, jul./dez. 2006.

CORREA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 26, p.31-46, jul./dez. 2012.

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996. 101 p.

DOMENICI, Catarina. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da Ufpel*, Pelotas, n. 5, p.65-97, 2012.

\_\_\_\_\_(b). A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: SIMPOM, 2, 2012. *Anais*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p.169-182.

DOURADO, Henrique Autran. *O arco dos instrumentos de cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arco*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

EDU DA GAITA. Biografia (website oficial). Disponível em: <http://www.edudagaita.com.br/BiogrPortugues.htm>. Acesso em: 12 dez. 2017

EPIFANIA. In: *DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/epifania/>. Acesso em: 21 ago. 2017.

FACEBOOK. Eventos: Braam-Rabello/ Sonata para violino e piano de Radamés Gnattali. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/events/270712056668250/>. Acesso em: 20 out. 2017.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2014.

FREITAS, Bruna. Mágica no piano e violino: Duo Braam-Rabello estreia obras de Radamés Gnattali em show no Teatro Municipal dia 23. *O Fluminense (Online)*. 18 ago. 2017. Disponível em: <<http://www.ofluminense.com.br/en/cultura/mágica-no-piano-e-violino>>. Acesso em: 15 out. 2017.

FRÉSCA, Camila. *Professores e grandes intérpretes do violino no Brasil*. 2009. Disponível em: <<http://concerto.com.br/textos.asp?id=76>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. 3. ed. Englewood Cliffs, N.j: Prentice-hall, 1985.

GNATTALI, Radamés. *Sonata para violino e piano*. Rio de Janeiro: Manuscrito do Autor, 1966. 1 partitura (11 p.). Violino e Piano. Versão fac-simile.

GNATTALI, Roberto (Org.). *Radamés Gnattali* (website). 2006. Disponível em: <<http://www.radamesgnattali.com.br/>>. Acesso em: 22 set. 2016.

HARTWIG, Nathalia; CARLINI, Álvaro. Guilherme Fontainha (1887-1970): protetor dos pianos Essenfelder. *Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba, 2011.

KEYES, Bayla. *Three systems of intonation*. 2013. In: The ideal violinist (website). Disponível em: <<http://baylakeyes.com/2013/06/three-systems-of-intonation/>>. Acesso em: 08 set. 2017.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. 3. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 1990.

KRIEGER, Edino. Eduardo Abreu e os Solistas do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1967. Caderno B, Música, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed.b00044).

LAGES, Susana Kampff. "A tarefa do tradutor" e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p.63-88, 1998.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008\\_LAMARAO\\_Luisa\\_Quarti-S.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2008_LAMARAO_Luisa_Quarti-S.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2017.

LARSEN, Jens. *Phrygian Chord*. Disponível em: <<https://jenslarsen.nl/phrygian-chords/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. *Revista Estudos Avançados*, IEA/USP. São Paulo, v. 22, n. 62, p.237-256, 2008.

LIMA, Luciano. *Radamés e o violão de concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*. Curitiba: Editora da Unespar, 2017.

LUCIANO PERRONE. In: CRAVO ALBIN, Ricardo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2002-2018. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 03 mar.2017.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, London: University Of Chicago Press, 1956.

MIS (Museu da Imagem e do Som). *Radamés Gnattali*. Acervo Depoimentos para Posteridade. Rio de Janeiro: MIS, 1985.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas Cpdoc, 1992.

MULTIMÚSICA. Currículo Kátia Balloussier. 2008 – 2017. Disponível em <http://www.multimusica.net.br/?q=node/2938> Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

MÚSICA DE CÂMARA NA SOCIEDADE INTERMÚSICA. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 25 out. 1966. Segunda Seção, Música p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed.13477).

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Paulo Andre de Souza. *Dança Nordestina de Santino Parpinelli: aspectos históricos analíticos e interpretativos*. 2005. 50 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

NEUHAUS, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. New York: Praeger Publishers, 1973.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. Tradução de Mário Antônio Casanova.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*. São Paulo, v. 10, p.7-28, dez. 1993.

OITO BATUTAS. In: CRAVO ALBIN, Ricardo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2002-2018. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 03 mar.2017.

OSTINATO. In: RANDEL, Don Michael (Ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2003.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo Gudín. Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais. *Revista Música Hodie: Artigos Científicos - Performance Musical*. Goiânia, v. 25, n. 1, Online, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/39568/20140>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

PIANEIROS. In: CRAVO ALBIN, Ricardo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2002-2018. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 03 mar.2017.

PONTES, Luciano. *Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000)*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

QUARTETO RADAMÉS GNATTALI. Biografia Carla Rincón. Disponível em: <http://www.quartetoradames.com.br/bios.php?bio=2> Acesso em: 12 dez. 2017

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. *Pepsic: Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, *Online*, 2011. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672011000100009](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000100009)>. Acesso em: 11 jul. 2017.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. 2014. 336 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música de Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

RINFORZANDO. In: FALLOWS, David In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan publishers Limited, 1980, p.44.

RINK, John (Ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RODRIGUES, Antônio. *Duo Braam-Rabelo*. 2017. Disponível em: <<http://www.movimento.com/2017/08/duo-braam-rabello/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

ROMEU GHIPSMAN, O CONSAGRADO VIOLINISTA NO PROGRAMA AS ONDAS MUSICAIS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1942. p.12. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 00166).

SALLES, Marena Isdebski. *Arquivo vivo musical*. Brasília: Thesaurus, 2007.

SALLES, Mariana Isdesbski. *Arcadas e golpes de arco*. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANCHEZ, Mônica. The expressive intonation in violin performance. In: International Conference on Music Perception and Cognition, 9, 2006, Bologna. *Anais...* Bologna: Alma Mater Studiorum University Of Bologna, 2006, p.490-495.

SFORZANDO. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan publishers Limited, 1980, p.210-211.

SONATA. In: APEL, Willi (Ed.). *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

SOUNDCLOUD. R. Gnattali – 10 valsas para piano. Disponível em: <https://soundcloud.com/luis-rabello-virtuosi/rgnattali-10-valsas-para-piano-luius-rabello>. Acesso em: 20 out. 2017.

UGARTE, Anita. *Estrutura da Música Modal: a importância do ensino do Modalismo nos cursos acadêmicos*. 2005. 46 f. Monografia (Curso de Licenciatura em Música), Instituto Villa Lobos - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

UOL EDUCAÇÃO. Ary Barroso. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/ary-barroso.jhtm>. Acesso em: 12 dez. 2017

VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil: as maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VINHOLES, Luiz Carlos. Conservatório de Música é ícone de Pelotas. (*Online*). 2014. Disponível em: <http://pelotascultural.blogspot.com.br/2014/08/conservatorio-de-musica-precisa-de.html>. Acesso em: 27 out. 2017

WERLE, Marco Aurélio. Mikel Dufrenne: a fenomenologia da experiência estética. *Sapere Aude – Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p.456-464, jul./dez. 2015.

ZANGHERI, Gláucio Adriano. A concepção musical de Roman Ingarden. In: TOMÁS, Lia (Org.). *Fronteiras da Música: Filosofia, estética, história e política*. São Paulo: Annpom, 2016. p.163-175. (Série pesquisa em música no Brasil - vol.6).

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. 2005. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

**APÊNDICES**

**APÊNDICE A – Partitura editada**

**RADAMÉS GNATTALI**

**SONATA**

para violino e piano

(1966)

Editado por Inah Kurrels

2017

# Sonata

À Colin Holman Howden  
1966

Radamés Gnattali  
Edição: Inah Kurrels

3

## Lento

Violino

Piano

*p*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

8<sup>va</sup>

**Allegro Moderato**

*mf* *rall.* *dim.* *f* *marcato*

*mf* *rall.* *dim.* *sfz* *mf*

11

*p* *mf*



4

Musical score for measures 15-18. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamics include *cresc.* and *f*. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with dynamics *cresc.* and *sfz*.

Musical score for measures 19-22. The vocal line continues with notes B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *sfz*.

Musical score for measures 23-26. The vocal line features a melodic phrase with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include *dim.* and *p*. The piano accompaniment includes a section marked *Stu* with complex chordal textures and moving lines.

Musical score for measures 27-30. The vocal line continues with notes B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include *dim.* and *p*. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

**A**

mf

35

38

f

41

6

Musical score for measures 44-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 44 begins with a treble clef staff containing a melodic line starting on a dotted quarter note. The grand staff provides accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) in the treble staff and *p* in the grand staff.

Musical score for measures 48-50. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 48 features a melodic line in the treble staff with a *cresc.* (crescendo) marking. The grand staff accompaniment includes *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) dynamics, with *cresc.* markings in both staves.

**B**

Musical score for measures 51-54. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measures 51-52 are mostly rests in the treble staff. The grand staff accompaniment features a *f* (forte) dynamic in measure 51, transitioning to *p* (piano) in measure 52, with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 53.

Musical score for measures 55-58. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 55 begins with a treble clef staff containing a melodic line. The grand staff accompaniment features a *f* (forte) dynamic in measure 55.

Musical score system 1, measures 59-62. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 59 starts with a treble staff containing a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. The grand staff begins with a piano introduction. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 2, measures 63-66. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 63 features a treble staff with a series of eighth notes. The grand staff continues with complex chordal textures and moving bass lines. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 3, measures 67-70. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 67 includes dynamic markings: *dim.* in the treble and *mf* in the bass. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Musical score system 4, measures 71-74. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 71 includes dynamic markings: *f* in the treble and *dim.* in the bass. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

8

73 C

*p* *cresc.* *f*

*sfz* *p* *cresc.* *f*

77

*p*

*mf*

81

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

86

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

Musical score for measures 90-92. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with triplets and a dynamic marking of *dim.* followed by *p*. The lower staff (piano) has rests in measures 90 and 91, and a piano accompaniment starting in measure 92 with a dynamic marking of *p*.

Musical score for measures 93-95. The upper staff (treble clef) has a long note in measure 93, followed by rests in measures 94 and 95. The lower staff (piano) has a piano accompaniment in measure 93, followed by rests in measures 94 and 95.

**Cantilena**

Musical score for the **Cantilena** section. The upper staff (treble clef) shows rests in measures 1-4. The lower staff (piano) has a piano accompaniment in measures 1-4 with a dynamic marking of *p* and the instruction *sempre monótono e ligado*. The time signature changes from 4/4 to 3/4, then to common time (C), and finally to 2/4.

Musical score for measures 5-8. The upper staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 5 with a dynamic marking of *p* and the instruction *espressivo*. The lower staff (piano) has a piano accompaniment in measures 5-8. The time signature changes from common time (C) to 3/4, then to common time (C), and finally to 2/4.

10

Musical score for measures 10-15. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 10 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The piano accompaniment in the grand staff features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with half notes and chords in the left hand. The time signature changes to 3/4 in measure 11, common time in measure 12, 3/4 in measure 13, common time in measure 14, and 3/4 in measure 15.

A

Musical score for measures 16-20, marked with a box 'A'. Measure 16 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by quarter notes G#4, A4, and B4, with an asterisk above the G#4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. The time signature changes to 3/4 in measure 17, common time in measure 18, 3/4 in measure 19, common time in measure 20, and 2/4 in measure 21.

Musical score for measures 22-25. Measure 22 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with half notes and chords in the left hand. The time signature changes to 3/4 in measure 23, common time in measure 24, and 2/4 in measure 25.

B

Musical score for measures 26-30, marked with a box 'B'. Measure 26 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. The time signature changes to 3/4 in measure 27, common time in measure 28, 3/4 in measure 29, and 2/4 in measure 30.

\* No manuscrito: 



31

Musical score for measures 31-36. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a 2/4 time signature, then changes to 3/4 and finally common time. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a 2/4 time signature that changes to 3/4 and then common time. The key signature has one sharp (F#).

37

Musical score for measures 37-42. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a 2/4 time signature, then changes to 3/4 and finally common time. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a 2/4 time signature that changes to 3/4 and then common time. The key signature has two sharps (F# and C#). The instruction *dim rall* is present in both staves.

**Alegre**

Musical score for the 'Alegre' section, measures 43-48. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The instruction *mf* is present in the piano staff, and *p* is present in the vocal staff.

10

Musical score for measures 49-54. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#).



12

19

Musical score for measures 19-27. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

28

Musical score for measures 28-36. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and chordal textures.

37

A

Musical score for measures 37-46. Measure 37 is marked with a box 'A' and a trill 'tr'. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. The piano accompaniment has *mf* and *dim.* markings.

47

Musical score for measures 47-55. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment features sustained chords and moving bass lines.

54

*mf dim. p cresc. mf*

*mf mf p cresc. mf*

60

*mf*

67

*mf*

**B**

73

*mf*

14

84

Musical score for measures 84-91. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional rests in the left hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 91.

92

Musical score for measures 92-97. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional rests in the left hand.

98

C

Musical score for measures 98-104. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. A section marker 'C' is placed above the vocal line in measure 98. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional rests in the left hand.

105

Musical score for measures 105-111. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with occasional rests in the left hand. Dynamic markings *p*, *cresc.*, and *mf* are present in both staves.

112

112

120

120

*dim.*

*p*

129

129

**D**

*mf*

137

137

*dim. rall.*

*dim. rall.*

*mf*

**Menos**

Tempo I

145

*mf* *dim.*

154

**E**

*p*

163

*f*

170

*p*

## APÊNDICE B – Parte cavada do violino ('limpa')

2

### Sonata

Violino

À Colin Holman Howden  
1966Radamés Gnattali  
Edição: Inah Kurrels

Lento

Allegro Moderato



42 *p*

47 **B** *cresc.*

52 **6**

62

67 *dim.* *mf*

70 *f* *dim.*

74 **C** *p* *cresc.* *f*

78 *p* *cresc.*

84 *f* *cresc.* *f*

90 *dim.* *p*

Cantilena

The musical score for "Cantilena" consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C), followed by a 3/4 time signature, then a common time signature, then a 2/4 time signature, then a common time signature, and finally a 3/4 time signature. The music is marked *p* *expressivo*. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 14 and includes a boxed letter 'A' above the first measure and an asterisk '\*' above the second measure. The fourth staff starts at measure 19. The fifth staff starts at measure 26 and includes a boxed letter 'B' above the first measure. The sixth staff starts at measure 32. The seventh staff starts at measure 39 and ends with a double bar line. The instruction *dim rall* is written below the first measure of this staff.

\*No manuscrito:



6

Alegre

*p*

12

21

31 **A** *tr*  
*f*

41 *dim.* *p*

52 *mf* *dim.* *p* *cresc.* *mf* *tr*

60 1. 2.

69 **B**

77

86 *tr*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Alegre' in 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a 3-measure rest. The music starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents and slurs. The second staff continues the melody with various rhythmic patterns. The third staff features a consistent eighth-note pattern. The fourth staff includes a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The fifth staff shows a dynamic shift from *dim.* to *p*. The sixth staff features dynamics of *mf*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *mf*, ending with a trill. The seventh staff contains first and second endings. The eighth staff is marked with a box 'B' and features a key signature change to one flat. The ninth staff concludes with a trill.

94

101 **C**

107 *p* *cresc.* *mf*

115 *tr* *dim.* **D** *mf*

134 *dim rall* **Menos**  
4

145 **Tempo I** *mf* *dim.*

154 **E** *p*

163 *f*

170 *p*

## APÊNDICE C – Parte cavada do violino com sugestões interpretativas

2

# Sonata

Violino

 À Colin Holman Howden  
1966

 Radamés Gnattali  
Edição: Inah Kurrels

**Lento**

*p*

4 *p* *cresc.* *mf* *rall. dim.*

**Allegro Moderato**

9 *f* *marcato* *p* *mf*

14 *p* *cresc.* *f* *p*

20 *cresc.* *f*

24 *dim.* *mf* *f*

29 *dim.* *p* *mf* **A**

34 *cresc.* *f* *dim.*

38 *f*

42 *mp*

47 *p* *cresc.*

**B** *p* *f* *mf*

62 *p* *cresc.* *f*

67 *dim.* *mp* *p*

70 *mf* *f* *dim.*

74 *p* *cresc.* *f*

**C** *p* *cresc.*

78 *p* *cresc.*


84 *f* *cresc.* *f*

90 *dim.* *p*

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 42 through 90. The score is written in a single system with ten staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The music features various techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings. Section B begins at measure 58 and Section C at measure 74. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with crescendos and decrescendos. Fingerings and vibrato (V) are indicated throughout. The score concludes with a decrescendo and a final measure at measure 90.

Cantilena

The musical score for 'Cantilena' is written in treble clef and consists of seven staves of music. The piece begins with a series of rests in 4/4, 3/4, 2/4, and 3/4 time signatures. The first staff ends with a *p* *expressivo* marking. The second staff starts at measure 7 and includes dynamic markings *p* and *mf*. The third staff, starting at measure 14, is marked with a box 'A' and *mf*. The fourth staff, starting at measure 19, is marked with a box 'B' and *p*. The fifth staff, starting at measure 26, is marked with a box 'B' and *f*. The sixth staff, starting at measure 31, is marked with *mp*. The seventh staff, starting at measure 36, is marked with *f* and *dim rall*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic hairpins.

\*No manuscrito: 



6

Alegre

The musical score for 'Alegre' is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The piece begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The dynamic is marked *mp*. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including slurs and accents. The third staff features a steady eighth-note pattern, marked *pp*. The fourth staff shows a crescendo leading to a fortissimo (*f*) section, marked with a box 'A' and a trill. The fifth staff begins with a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic, featuring slurs and accents. The sixth staff includes a second ending (II.) and a third ending (III.), with dynamics ranging from *dim.* to *p* and *cresc.*. The seventh staff contains first and second endings, marked with a box '1.' and a trill. The eighth staff starts with a fortissimo (*f*) dynamic and a piano (*pp*) dynamic, marked with a box 'B' and a trill. The ninth staff continues with a piano (*pp*) to mezzo-forte (*mf*) dynamic. The final staff concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, slurs, and dynamic markings.

94 *cresc.* *f*

101 *dim.* *p*

107 *p* *cresc.* *p subito*

115 *dim.* *p*

125 *mf*

134 *f* *dim. rall.* **Menos** **4**

145 *mf* *dim.* **Tempo I**

154 *p* **E**

163 *f* *p* *cresc.*

170 *f* *p*

**APÊNDICE D – Gravação áudio (DVD – faixa 1)**

(VER DVD)

**Ficha técnica**

Violino: Inah Kurrels Pena

Piano: Kátia Balloussier

Técnico de som: Daniel Albuquerque

Local: Sala Villa-Lobos – Instituto Villa-Lobos – UNIRIO

Data: 14 de novembro de 2017



**APÊNDICE E – Gravação audiovisual do recital (DVD – faixa 2)**

(VER DVD)

Ficha técnica

Violino: Inah Kurrels Pena

Piano: Kátia Balloussier

(Recital na íntegra – Sem edições)

Local: Sala Guerra-Peixe – Instituto Villa-Lobos – UNIRIO

Data: 24 de janeiro de 2018

**ANEXOS**

## ANEXO A - Documentação sobre obras para violino e piano até então desconhecidas

Segundo Oliveira (2016), o *Canto de Violino* foi gravado em 1930 pela interpretação de Romeu Ghipsman e Radamés Gnattali, em disco 78 RPM (Odeon nº 10.552). Essa referência está catalogada também em fonte disponível em <http://nireztitulo.blogspot.com.br/2006/10/titulo-c.html>: “CANTO DE VIOLINO/RADAMÉS GNATTALI/ROMEO GHIPSMAN (VIOLINO)/ODEON/10.552-b/1930-01”. Dada à proximidade das datas e semelhança do título, caberia, talvez, averiguar se não se trata da mesma peça denominada *Violino*.

A peça denominada *Batuque* consta em programas de recitais destinados a emissões radiofônicas sempre associadas às performances de Oscar Borgerth.

Figura 7 - Registro de recital com a obra *Batuque* (1)

**A LIGA BRASILEIRA DE ELECTRICIDADE**  
apresenta hoje das 13 às 14 horas o seu programa "ONDAS MUSICAIS"  
com

**★ OSCAR BORGERTH ★**

**AUDIÇÃO DE DANCAS ANTIGAS E MODERNAS**

**I PARTE**

WILLIAM BYRD-STOKOWSKI - Pavana  
Org. Sinf. de Filadelfia cond. por Stokowski.  
FRESCOBALDI-STOKOWSKI - Gagliarda  
Org. Sinf. de Filadelfia cond. por Stokowski.  
BACH-STOKOWSKI - Sarabanda - Org.  
Sinf. de Filadelfia sob a direção de Stokowski.  
RAMEAU-MOTTI - Minueto - Org. "Papa"  
de Boston rend. por A. Fiedler. — RAMEAU-  
MOTTI - Masette - Org. "Papa" de Boston  
rend. por A. Fiedler. — BACH - Gavota e  
Giga - Oscar Borgerth c/ ac. de piano por  
Geraldo Barboza. — LECLAIR - Tambourin  
Solo de violino por Oscar Borgerth. Ao  
piano - Geraldo Barboza.

**II PARTE**

BRAMMS - Dança Hungara N.º 6 - Oscar  
Borgerth - Geraldo Barboza. — DVORAK -  
Dança Slava N.º 4 - Oscar Borgerth - Ge-  
raldo Barboza. — MANUEL DE FALLA  
Dança Espanhola - Oscar Borgerth - Geraldo  
Barboza. — MOUSSORGSKI - Gopak - Org.  
Sinf. de Londres cond. por Albert Coates.  
GRIGG - Dança Norueguesa Op. 33 N.º 4  
Org. Sinf. de Londres rend. por Leo Borch.  
RADAMES GNATTALI - Batuque - Oscar  
Borgerth-Geraldo Barboza. — DRIGO-AUER  
Vals - Oscar Borgerth - Geraldo Barboza.  
HUBAY - Cenas das Czaardas - Oscar Borgerth  
Geraldo Barboza.

**IRRADIADO PELAS ESTAÇÕES**

PRA-1 — 850 QCS.  
PRE-8 — 980 QCS. ★ PRH-8 — 1.130 QCS.  
PRE-2 — 1.430 QCS.

**LIGA BRASILEIRA DE ELECTRICIDADE**  
"SIRVA-SE DA ELECTRICIDADE"  
CAIXA POSTAL 1752 TELEPHONE 22 1674

Fonte: ONDAS MUSICAIS COM OSCAR BORGERTH: AUDIÇÃO DE DANCAS ANTIGAS E MODERNAS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 mar. 1941. p.18. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta na Ed. 00061).

Figura 8 - Registro de recital com a obra *Batuque* (2)

Fonte: ONDAS MÚSICAIS APRESENTAM [...] OSCAR BORGERTH. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1948. p.4. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 08024).

A *Sonatina*, dedicada a esse mesmo violinista, teve sua primeira audição mundial por Oscar Borgerth e Rolf Hirschmann, em 05 de maio de 1949, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, segundo registrado em jornal. Localizamos ainda o registro de uma segunda performance com Radamés, ao piano.

Figura 9 - Registro de recital com a obra *Sonatina* (1)

Fonte: RECITAL DE OSCAR BORGERTH. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 4 mai. 1949. Artes e Espectáculos, Música, p.7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 008899).

Figura 10 - Registro de recital com a obra *Sonatina* (2)

**Reaparecimento de  
Oscar Borgerth**

O violinista Oscar Borgerth participará da Temporada de Arte Nacional com um recital a realizar-se a 5 de maio no Teatro Municipal.

O programa é o seguinte :

I — VIVALDI-RESPIGHI — Sonata em ré maior : CHAUSSON — Poema.

II — ELEAZAR DE CARVALHO — Sonata monotemática : **RADAMES GNATTALI** — Sonatina (Dedicada a Oscar Borgerth — Em 1ª audição mundial). VILLA-LOBOS — O martírio dos insetos : a) A cigarra no Inverno; b) o vagalume na claridade; c) A mariposa na luz (Dedicada a Oscar Borgerth — Em primeira audição no Brasil).

III — VIEUXTEMPS — Concerto em ré menor.

Fonte: REAPARECIMENTO DE OSCAR BORGERTH. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 abr. 1949. Segunda Seção, Música, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 08132).

Figura 11 - Registro de recital com a obra *Sonatina* (3)

**Instituto Brasil-Estados Unidos**

**Unidos**

HOJE, RECITAL DO VIOLINISTA OSCAR BORGERTH, NA A. B. I.

Prosseguindo na sua série de concertos encetada com um recital do pianista Heltor Allmonda, o Instituto Brasil-Estados Unidos apresenta, hoje, o violinista Oscar Borgerth.

Essa audição terá lugar às 21 horas, no salão da A. B. I., com o seguinte programa :

I

VIVALDI: — Sonata em ré maior — Moderato (a fantasia) — Allegro Moderato — Largo — Vivave.

VITALI — Choconne.

II

AARON COPLAND — Sonata — Andante Semplice — Allegro — Lento — Allegretto Giusto.

III

**RADAMES GNATTALI** — Sonatina — (dedicada a Oscar Borgerth) Allegro — Andante — Vivo (Tocata).

LUIS COSME — Oração à Teiniguá.

VILLA-LOBOS — O Martírio dos Insetos — A Cigarra no inverno (dedicada) — O vagalume na claridade — A mariposa na luz.

Ao piano : Radamés Gnattali.

Fonte: INSTITUTO BRASIL-ESTADOS UNIDOS. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1949. Segunda seção, Música, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 08234).

E, por fim, a peça *Três Momentos para violino e piano* é apontada na listagem de obras de câmara de Gnattali, na série de reportagens sobre os músicos fundadores da Academia Brasileira de Música no *Jornal do Commercio* no ano de 1961. Essa peça é datada de 1942.

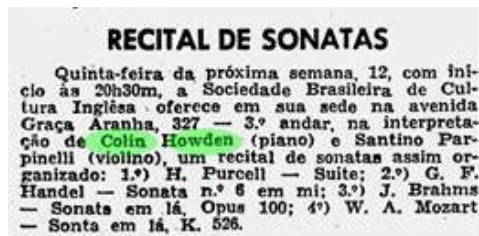
Figura 12 - Listagem de obras contendo *Três Momentos para violino e piano*

questra (1958. — Música de Câmara. Trio para Piano, Violino e Celo (1933); Sonata para Celo solo (1935); Quarteto N. 1, para Violinos, Viola e Celo (1939); Quarteto Popular, id. (1940); Trio Miniatura, para Piano, violino e celo (1941); Três Movimentos, para Violino e Piano (1942); Quarteto N. 2 (1943); Serestas para Violão, Flauta e Quarteto de Cordas: primeiro Prelúdio, segundo Valsa, terceiro Modinha, quarto Choro, quinto Passivo, sexto Marcha (1944); «Quatro Quadros de Jan Zachs, para violinos, viola e celo: primeiro Poeta Brasileiro, segundo Santo do Nosso Século, terceiro Paisagem, quarto Festa (1946); Sonatina

Fonte: ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA: RADAMÉS GNATTALI. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 5 fev. 1961. Segundo Caderno, Música, p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 00106).

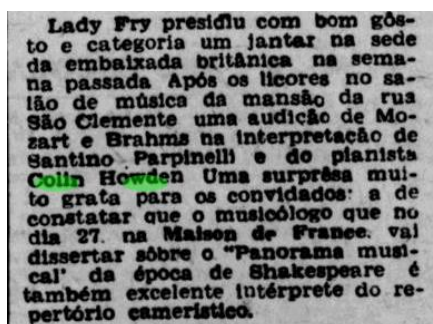
## ANEXO B – Documentação relativa à atividade do duo Howden- Parpinelli no Rio de Janeiro na década de 1960

Figura 13 - Recital do duo Howden - Parpinelli (1)



Fonte: RECITAL DE SONATAS. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1964. Segunda Seção, Música, p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 12667).

Figura 14 - Recital do duo Howden - Parpinelli (2)



Fonte: CABRAL, Mário. Beethoven: ciclo incompleto. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 9-10 mai. 1964. Segundo caderno, Música, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 04345).

Figura 15 - Recital do duo Howden - Parpinelli (3)



Fonte: MASSARANI, Renzo. Panorama: Teclado de notas: violino e piano. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 out. 1965. Caderno B, p.7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 00246).



Figura 16 - Recital do duo Howden - Parpinelli (4)

nos e brasileiros. ★ *Próximamente realizações do Instituto Cultural 'Brasil-Alemanha no que se refere à música: dia 19, "A Chanson no decorrer do tempo" (Lillianette com Peter Janssens ao piano); dia 21 "A evolução da sonata para piano e violino", com Colin Howden (piano), S. Parpinelli (violino), interpretando Beethoven. ★*

Fonte: CABRAL, Mário. Nova lei: transmissão só autorizada pelo intérprete. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 7 out. 1965. Segundo caderno, Música, p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 04778).

Figura 17 - Recital do duo Howden - Parpinelli (5)

DUO PARPINELLI — HOWDEN — Recital com obras, para violino e piano, de Purcell, Vivaldi e Mozart. Sociedade de Cultura Inglesa, hoje, às 18h 30m.

Fonte: DUO PARPINELLI-HOWDEN. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abr. 1965. Caderno B, Música, p.6. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. A00092).

Figura 18 - Recital do duo Howden - Parpinelli (6)

INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ALEMANHA — Amanhã, às 20h30m, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha, em sua sede, na Avenida Graça Aranha, 416, 9.º andar, oferece um concerto de obras de Mozart, com Colin Howden, piano, e Santino Parpinello, violino.

Fonte: INSTITUTO CULTURAL BRASIL-ALEMANHA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 set. 1965. Segundo Caderno, p.4. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. 22223).

Figura 19 - Recital do duo Howden - Parpinelli (7)

RECITAL DE SONATAS  
Terça-feira próxima, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (Av. Graça Aranha, 327, 3.º) às 20h30m, realiza-se recital de Sonatas para piano e violino, pelo pianista Colin Howden e violinista Santino Parpinelli. No programa, obras de Handel, Schubert, Beethoven e Brahms.

Fonte: FRANÇA, Eurico. Recital de Sonatas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 mar. 1966. Segundo Caderno, Música, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. A22386).



Figura 20 - Recital do duo Howden - Parpinelli (8)

**DUO HOWDEN-PARPINELLI** — O Duo **Colin Howden**, piano, e **Santino Parpinelli**, violino, será apresentado no próximo dia 8, às 20h30h, no auditório da Cultura Inglesa (Av. Graça Aranha, 327, 3.º andar), apresentando a Sonata N.º 2, de Frederik Delius, a Sonata em Lá Maior, de Brahms e a Sonata em Si Bemol, de Mozart.

Fonte: DUO HOWDEN-PARPINELLI. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 mai. 1967. Caderno B, Música, p.7.  
Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 28 set. 2016. (Consta em Ed. B00045).

**ANEXO C – Depoimento Ernani Aguiar concedido a esta pesquisadora por email**

AGUIAR, Ernani. *Sonata de Radamés* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por inahpena@hotmail.com em 14 de abril de 2017.

**Sonata de Radamés**

Santino Parpinelli tocou em duo na década de sessenta (Século XX) com um diplomata norte-americano (*sic*: inglês), pianista amador, inclusive apresentando-se em vários recitais e foi para esse duo que Radamés Gnattali escreveu sua Sonata para violino e piano que não foi apresentada (grifo nosso). A peça, aliás, foi dedicada ao diplomata e seu nome deve constar do manuscrito.

O manuscrito original, escrito a lápis, ficou em poder de Parpinelli, que me passou, a fim de completar um programa dos recitais obrigatórios de mestrado da época.

Informo que entrei pela primeira vez ao curso de mestrado em violino, na Escola de Música da UFRJ, no ano de 1983, abandonado pouco depois. Voltei a entrar em 1991 terminando em 1995.

Minha mãe, Mariazinha Chaves Aguiar (medalha de ouro em piano e canto e que nunca quis seguir carreira) copiou uma parte e tocou comigo a Sonata em estreia (*sic*) mundial em recital no dia 9 de maio de 1991 no Auditório Gustavo Dutra da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

O manuscrito eu entreguei pro Compositor e Maestro Nelson de Macedo, que se ocupava das obras do Radamés para que ele devolvesse à família. Eu nunca quis ficar com objetos preciosos.

## ANEXO D – Programa do recital realizado em 22 de junho de 2017

**VIOLINFEST**  
**2017**

— — — — —

**RECITAL DE ALUNOS DA PROFESSORA  
CARLA RINCÓN**

**22 DE JUNHO - 14:30**

<p>Evandro Marendaz, viola</p> <p style="text-align: center;"><b>Max Regér</b> Suíte nº1 em Sol Menor · <i>Molto sostenuto</i> · <i>Vivace-Andantino</i> · <i>Andante sostenuto-Molto vivace</i></p>	<p>Inah Kurrels Pena, violino</p> <p style="text-align: center;"><b>Radamés Gnattali</b> Sonata para violino e piano · <i>Lento – Allegro Moderato</i> · <i>Cantilena</i> · <i>Alegre</i></p> <p>Poema para violino e piano</p>
--	---

Pedro Ramiro, violino / Luiz Felipe Ferreira, viola

**W. A. Mozart**  
Sinfonia Concertante 364 (320d) para Violino e Viola  
· *Allegro Maestoso*  
· *Andante*  
· *Presto*

Pianista acompanhador: Kátia Bolloussier

Academia Brasileira de Música, Rua da Lapa, 120 – Centro

