

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA: MÚSICAS DOS SÉCULOS XX E  
XXI - PERFORMANCE E PEDAGOGIA

José Rui Fernandes Pedroso

TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS  
GNATTALI: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA ATRAVÉS DAS  
DIRETRIZES DE JAN LARUE

Santa Maria, RS  
2019

**José Rui Fernandes Pedroso**

**TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI:  
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA ATRAVÉS DAS DIRETRIZES DE JAN LARUE**

Monografia de Especialização - Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Especialista em Música**.

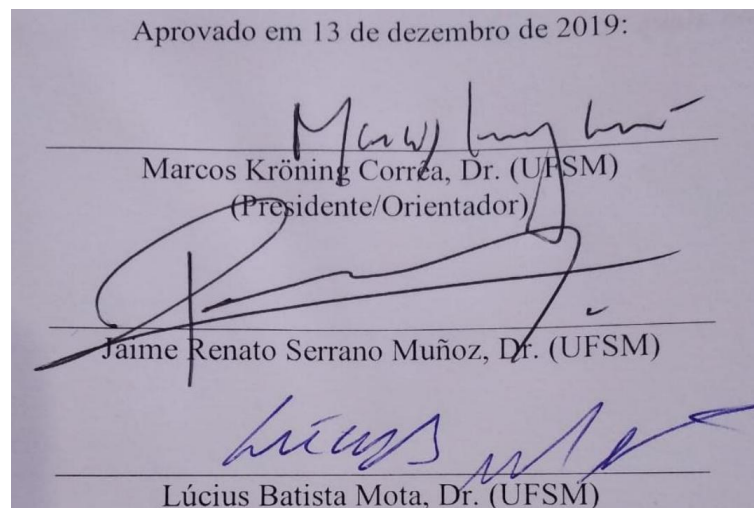
Orientador: Prof. Dr. Marcos Kröning Corrêa

Santa Maria, RS  
2019

**José Rui Fernandes Pedroso**

**TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI:  
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA ATRAVÉS DAS DIRETRIZES DE JAN LARUE**

Monografia de Especialização - Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Especialista em Música**.



Santa Maria, RS  
2019

## AGRADECIMENTOS

*A construção do conhecimento é um processo árduo, mas gratificante. Reconhecer o apoio e a força sem o qual esse trabalho não se concretizaria é indispensável. Agradeço a todos que de alguma forma participaram e contribuíram com esse processo, e em especial, agradeço:*

*à Universidade Federal de Santa Maria;*

*ao Curso de Música e todos seus professores e servidores técnico-administrativos;*

*à minha mãe, Ivanete Fernandes, pelo amor;*

*ao meu irmão Christian Fernandes, meu primeiro herói musical e de quem eu ouvi falar sobre Radamés Gnattali pela primeira vez;*

*à minha Família, pela compreensão;*

*à Brenda Schafer, pela inspiração;*

*a Marcelo Cortina, pela fraternidade;*

*a Patrick Köhler, pela camaradagem;*

*à Maria del Carmen, pela amizade, apoio e ensinamentos;*

*a Pablo Gusmão, pelas generosas contribuições ao trabalho;*

*a Marcos Kröning Corrêa, pelos conhecimentos transmitidos e pela confiança ;*

*aos membros da banca examinadora pelas sugestões apresentadas;*

*a todos os amigos que fazem parte da minha vida, sem os quais nada disso seria possível.*

## RESUMO

### TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO PARA VIOLÃO DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA ATRAVÉS DAS DIRETRIZES DE JAN LARUE

AUTOR: José Rui Fernandes Pedroso  
ORIENTADOR: Marcos Kröning Corrêa

A presente pesquisa aborda os *Três Estudos de Concerto* de Radamés Gnattali (1906-1988), sendo eles: Toccata em Ritmo de Samba n.1, Dansa Brasileira e Toccata em Ritmo de Samba n.2 compostas respectivamente, em 1950, 1958 e 1981. Apesar de escritos em épocas distintas foram publicados como um ciclo em 1990 pela Chanterelle Verlag, em edição de Gennady Zalkowitsch e Michael McMeeken. Utilizando as Diretrizes para Análise de Estilo de Jan LaRue (1970, 2ªed.2011), realizou-se uma análise sistemática da linguagem musical presente nos estudos, destacando os aspectos técnicos e composicionais determinantes na construção da obra. A análise de estilo de LaRue propõe o entendimento do texto musical em dimensões de três magnitudes – macro, média e micro – e a decomposição em 4 elementos contribuintes e um quinto elemento combinador: (SHMRG – Som, harmonia, melodia, ritmo, crescimento). Os resultados obtidos corroboram com o entendimento das pesquisas de Wiese (1995) e Zorzal (2005) no que diz respeito à mescla de elementos estilísticos e composicionais presentes no jazz, na música do romantismo e impressionismo, e música popular brasileira. Além disso, verifica-se a utilização de elementos rítmicos com força temática, assim como a utilização coordenada das proporções das estruturas internas como fonte de crescimento. Espera-se com esse trabalho contribuir com as discussões referentes ao entendimento da linguagem musical de Radamés em suas obras para violão solo e oferecer aos violonistas e estudantes subsídio teórico para suas interpretações.

**Palavras-chave:** Radamés Gnattali, Violão, Análise Musical, Interpretação.

## ABSTRACT

### **RADAMÉS GNATTALI'S 3 CONCERT STUDIES FOR GUITAR: AN INTERPRETATIVE ANALYSIS THROUGH JAN LARUE'S GUIDELINES**

AUTHOR: José Rui Fernandes Pedroso

ADVISOR: Marcos Kröning Corrêa

The present research approaches the 3 Concert Studies for Guitar by Radamés Gnattali (1906-1988), namely Toccata em Ritmo de Samba n.1, Dansa Brasileira e Toccata em Ritmo de Samba n.2, composed, respectively, in 1950, 1958 and 1981. Despite being written in distinct times, they were published as a cycle in 1990 by Chanterelle Verlag, with Gennady Zalkowitsch and Michael McMeecken as editors. A systematic analysis, with Jan LaRue's Guidelines for Style Analysis (1970, 2<sup>a</sup> ed.2011) as the main theoretic source, was made about the musical language present at the studies, highlighting technical and compositional characteristics which are crucial to the crafting of the work. Jan LaRue's Style Analysis proposes the understanding of musical discourse in dimensions of three magnitude, large, middle and small, and the decomposition in four contributing elements and a fifth combining element: (SHMRG – Sound, Harmony, Melody, Rhythm and Growth). The results attained confirms the understanding in Wiese's research (1995) and Zorzal's (2005) concerning the mix of stylistic and compositional elements found in jazz, romantic era, impressionism and Brazilian's popular music. Besides that, the use of rhythmic patterns and grooves with thematic treatment could be perceived, as well as the coordinated use of the relative ratios of internal parts as a source of Growth. With the paper it's expected to contribute with the discussions concerning the musical understanding of Gnattali's music in his solo guitar works, offering the guitar players and students theoretical foundations to their interpretations.

**Keywords:** Radamés Gnattali, Guitar, Musical Analysis, Interpretation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Divulgação de um recital do quarteto Henrique Oswald, 1926 .....	10
Figura 2 – Programa do recital realizado pelo quarteto Henrique Oswald .....	10
Figura 3 – Radamés Gnattali em seu sítio, circa 1980 .....	14
Figura 4 – Radamés Gnattali com sua gata Suzy e Raphael Rabello .....	18
Figura 5 – Brasileira n.13: Hemíola nos compassos 12-13. ....	23
Figura 6 – Toccata em Ritmo de Samba n.2: Alternância de fórmulas de compasso: cc. 35-38 .....	23
Figura 7 – Levadas de ritmos brasileiros.....	24
Figura 8 – Toccata em Ritmo de Samba n.1: cc.43.2-44.1.....	32
Figura 9 – Toccata em Ritmo de Samba n.1 cc.31-32.....	32
Figura 10 – Dansa Brasileira (Redução) cc.36-46: Extensão por prolongamento de acorde...33	33
Figura 11 – Toccata em Ritmo de Samba n.2 (redução) cc.45-50 .....	33
Figura 12 – Toccata n.2 (redução) cc. 51-54 .....	35
Figura 13 – Toccata N.1 cc.40-41; Dansa Brasileira cc.26-27 .....	36
Figura 14 – Toccata n.1(redução) cc.43-44.....	37
Figura 15 – Toccata n.1 (redução) cc.48-49.....	37
Figura 16 – Dansa Brasileira (redução) cc.21-25 .....	38
Figura 17 – Dansa Brasileira (redução) cc.47-48: Acordes paralelos em primeira inversão ...39	39
Figura 18 – Encarte: Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali.....	42
Figura 19 – Toccata n.1 Redução - Resolução Harmônica: Seção A.....	44
Figura 20 – Toccata n.1 (redução) – cc.37-38.....	44
Figura 21 – Toccata n.1 cc.33-34 .....	45
Figura 22 – Toccata n.1 (Redução) - Ritmo .....	45
Figura 23 – Toccata n.2 - cc.43-46.....	47
Figura 24 – Toccata N.2- Seção A: Motivo.....	48
Figura 25 – Dansa Brasileira cc.54-61 .....	49
Figura 26 – Dansa Brasileira – Seção A: Acordes .....	49
Figura 27 – Dança brasileira: célula rítmica cc.21-22.....	50
Figura 28 – Dansa Brasileira: Hemíola cc.107-112 .....	50
Figura 29 – Dansa Brasileira (redução): Motivos 1 e 2 e variações.....	52
Figura 30 – Dansa Brasileira (redução): Motivo 3 e variações .....	52
Figura 31 – Toccata N.2 (Redução): Desenvolvimento motivico .....	53
Figura 32 – Toccata n.1(Redução) - Análise Harmônica .....	54
Figura 33 – Toccata n.2 (redução) - Seção A: Análise harmônica.....	55
Figura 34 – Toccata n.2 (redução) – Seção B e Coda(cc.81-87).....	56
Figura 35 – Dansa Brasileira (redução): Análise Harmônica cc.62-77.....	57
Figura 37 – Toccata n.2 (redução): Seção A proporções internas.....	58
Figura 38 – Dansa Brasileira (redução) cc.1-26: Proporções.....	58

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2</b>	<b>RADAMÉS GNATTALI: ASPECTOS BIOGRÁFICOS</b> .....	9
2.1	INFLUÊNCIAS E CORRENTES ESTÉTICAS: RADAMÉS POR SUAS PRÓPRIAS PALAVRAS .....	14
2.2	RADAMÉS E O VIOLÃO .....	16
<b>3</b>	<b>REVISÃO DA LITERATURA</b> .....	19
<b>4</b>	<b>DEFINIÇÕES E REFERÊNCIAS TEÓRICAS</b> .....	25
4.1	A ANÁLISE DE ESTILO DE JAN LARUE .....	25
<b>4.1.1</b>	<b>Os 4 elementos contribuintes e o quinto elemento combinador:</b> .....	27
4.1.1.1	<i>As camadas do ritmo</i> .....	29
<b>4.1.2</b>	<b>O elemento combinador</b> .....	30
4.2	CONCEITOS TEÓRICOS: .....	31
<b>4.2.1</b>	<b>Forma e fraseologia</b> .....	31
<b>4.2.2</b>	<b>Harmonia</b> .....	34
4.2.2.1	<i>Impressionismo</i> .....	34
4.2.2.2	<i>Modos diatônicos</i> .....	35
4.2.2.3	<i>Harmonia tonal com extensões</i> .....	36
4.2.2.4	<i>Poliacordes e poliarmonia</i> .....	38
<b>5</b>	<b>OS 3 ESTUDOS: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS</b> .....	40
5.1	ASPECTOS REVISIONAIS E EDITORIAIS: .....	40
5.2	OBSERVAÇÕES: CARACTERÍSTICAS GERAIS .....	42
<b>5.2.1</b>	<b>Toccata em Ritmo de Samba n.1</b> .....	42
<b>5.2.2</b>	<b>Toccata em Ritmo de Samba n.2</b> .....	46
<b>5.2.3</b>	<b>Dansa Brasileira</b> .....	48
<b>6</b>	<b>DISCUSSÃO DOS RESULTADOS</b> .....	52
<b>7</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	59
	REFERÊNCIAS .....	61



## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa investigar os processos de estruturação musical dentro dos Três Estudos de Concerto para Violão Solo (1990) de Radamés Gnattali (1906-1988) através das diretrizes analíticas de Jan LaRue. O objetivo geral é obter fundamentação teórica para auxiliar na compreensão da linguagem musical presente nos Três Estudos. Os objetivos específicos são demonstrar de que forma os diferentes estilos e influências composicionais de Gnattali figuram dentro dos três estudos assim como contribuir com o entendimento sobre a geral de sua música para violão solo.

O capítulo 2 trata sobre aspectos biográficos do compositor, e visa evidenciar aspectos relevantes na sua formação musical e constituição de sua linguagem enquanto compositor. Do mesmo modo, o capítulo aborda a relação de Gnattali com o violão de concerto. O capítulo 3 trata da revisão dos trabalhos que abordam a música de Gnattali. Priorizaremos trabalhos que tratem diretamente das peças estudadas, que abordem a obra pra violão solo, que abordem a música de câmara com violão e que, de modo geral apresentam intersecções com o objetivo do trabalho de melhor compreender e interpretar a linguagem do compositor. As observações compiladas sobre a biografia do compositor associadas às informações constantes na revisão bibliográfica devem auxiliar a formulação das hipóteses analíticas para obras estudadas.

O capítulo 4 abordará o referencial teórico através do qual analisaremos os dados obtidos. As fontes teóricas primárias serão as Diretrizes para Análise de Estilo de LaRue (1970), Harmonia Tonal e Materiais e Técnicas da Música Pós-tonal de Kostka et al (2017,2018), Forma na Música Tonal: Uma introdução à Análise, de Green (1965).

No capítulo 5 discutiremos os Três Estudos, primeiramente tratando de questões revisionais e editorais, para então realizar um estudo investigativo sobre os elementos constituintes das peças. O capítulo 6 apresentará aspectos que se destacam enquanto elementos determinantes para a compreensão da estrutura e funcionamento das peças assim como as interações com as tendências estilísticas e composicionais observadas.

A presente pesquisa pode fornecer subsídio teórico para informar e contribuir para a performance das obras estudadas, ainda que questões ligadas diretamente à execução musical não sejam abordadas nesse trabalho.

## 2 RADAMÉS GNATTALI: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre no dia 27 de janeiro de 1906, filho de Alessandro Gnattali e Adélia Fossati. Alessandro, na condição de imigrante italiano, chegara em Porto Alegre com 20 anos de idade no ano de 1896. Marceneiro de profissão, tinha na música a sua verdadeira vocação; e assim que o trabalho como operário o permitiu juntar dinheiro suficiente, comprou um velho piano e iniciou seus estudos com César Fossati. Não demorou para que conquistasse a amizade da família e passasse a frequentar sua casa para tocar; convivência através da qual surgiu o amor por Adélia, que também era pianista. Apesar das dificuldades financeiras casaram-se em 27 de abril de 1905.

Desde muito cedo, Gnattali apresentava disposição para o fazer musical, e aos 6 anos iniciou seus estudos de piano com sua mãe. Apesar de não ser muito assíduo nos estudos, sempre apresentou facilidade para aprender, tanto que enquanto estudava piano começou a fazer aulas de violino com sua prima, Olga Fossati. Gnattali, ao ser questionado por seu pai sobre continuar os estudos regulares ou estudar música, escolheu a segunda opção, e, na época com 14 anos, Gnattali iniciava seus estudos de piano no Conservatório de Música, que pertencia ao Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, sob a orientação de Guilherme Fontainha. Paralelo aos estudos no Conservatório, período no qual Gnattali não abandonara o violino, ele ainda manteve contato com músicos populares gaúchos, frequentando serestas e blocos carnavalescos. Nessas ocasiões, trocava o piano pelo cavaquinho ou violão (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.13).

No conservatório, o aluno Radamés continuava com grande êxito o curso de piano e começava a acalantar seriamente o desejo de se tornar concertista. As rapsódias de Liszt, os estudos de Chopin, os prelúdios e fugas de Bach iam tomando forma e expressividade. E daquelas partituras já aproveitava para ir colhendo os dados e os ensinamentos para os seus primeiros ensaios na composição. (Barbosa; Devos, 1984. p.14)

Gnattali completou o oitavo ano do curso de piano em dezembro de 1923 com menção honrosa e grau 10 – distinção. Em 31 de julho 1924, contando com a influência de seu professor, realiza sua estreia no Rio de Janeiro<sup>1</sup>, executando, entre outras obras, a Sonata em Si menor de Liszt. A recepção da crítica não poderia ser melhor, e Gnattali retorna triunfante para Porto Alegre. Durante a segunda metade da década de 20, Gnattali residiu no Rio Grande do Sul, onde fundou o quarteto Henrique Oswald “om os irmãos Cosme e mais um amigo

---

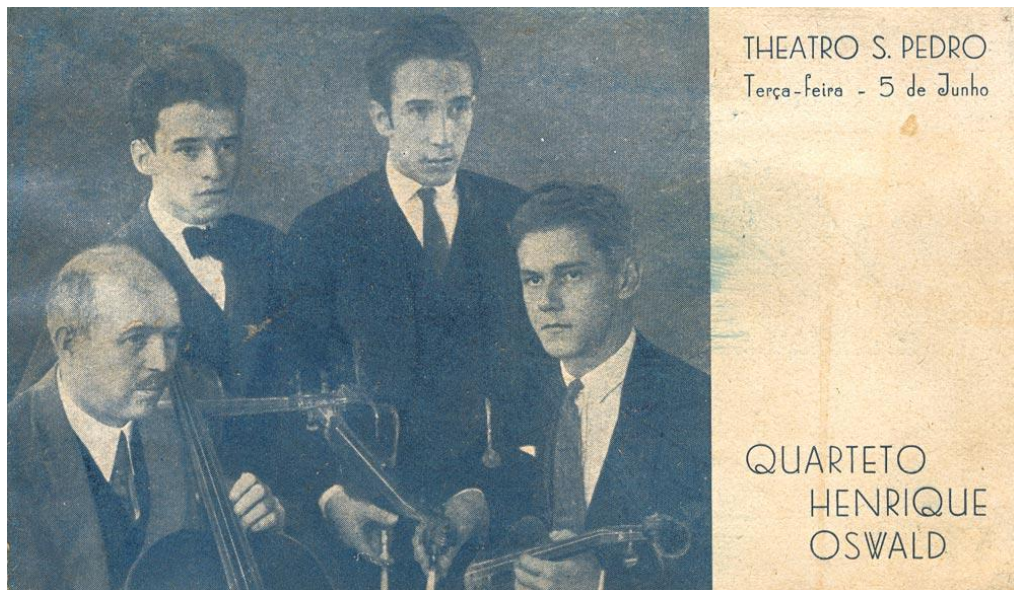
<sup>1</sup> Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

violoncelista” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.23), onde trocara o violino pela viola. Mais tarde, Gnattali destacou a importância desse período e da prática de quarteto:

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. Ensaíávamos todo dia, na casa de um e de outro. Eu gostava daquilo. [...] Este foi um período importante pra mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra. (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p.23)

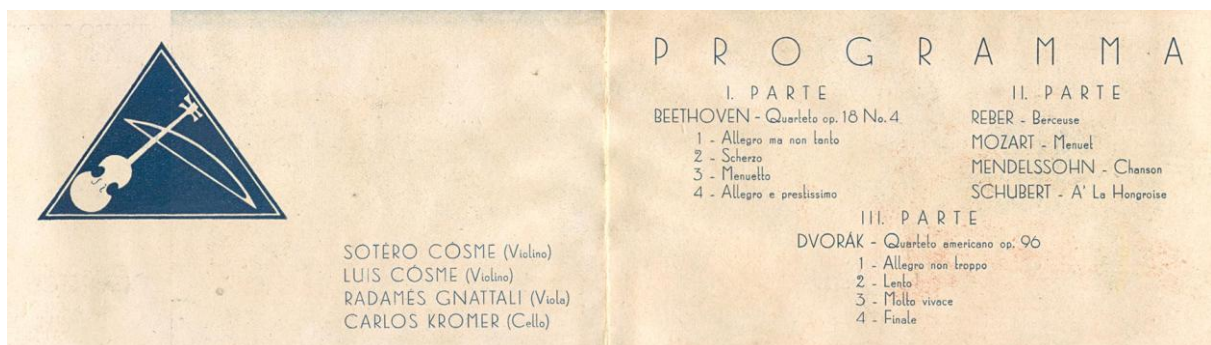
Nas figuras abaixo podemos ver o cartaz e o programa de um recital realizado pelo quarteto Henrique Oswald no dia 05 de junho de 1926, onde o grupo executa peças representativas e desafiadoras do repertório para quarteto de cordas. Na foto, Gnattali está sentado à direita:

Figura 1 – Divulgação de um recital do quarteto Henrique Oswald, 1926



Fonte: Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005.

Figura 2 – Programa do recital realizado pelo quarteto Henrique Oswald



Fonte: Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005.

Em 1929, Gnattali volta ao Rio de Janeiro para solar o Concerto em Sib Maior de Tchaikovsky, sob regência de Arnaldo Glückman. Novamente, é aclamado pela crítica local. É nessa passagem que ele conhece o percussionista Luciano Perrone, com quem desenvolveria grande amizade e estabeleceria colaborações musicais frequentes. De volta ao Rio Grande do Sul por um breve período, Gnattali faz sua estreia como compositor com seu *Prelúdio nº2 (Paisagem)* e o *Prelúdio nº3 (Cigarra)*, ambos para piano solo, no dia 17 de setembro de 1930, no Teatro São Pedro.

Até então, a carreira de Gnattali se construía sob a perspectiva de se tornar concertista, e a partir da década de 30 essa ideia começa a se dissolver. Vivendo em Porto Alegre, os alunos de piano e as apresentações do quarteto Henrique Oswald lhe garantiam a sobrevivência. Sua atuação como compositor começa a ganhar corpo. Guilherme Fontainha, na época diretor do Instituto Nacional de Música, escreve para Gnattali que haveria concurso para ‘lente catedrático’<sup>2</sup>.

E Radamés partiu mais uma vez para o Rio de Janeiro. Na mala, uma carta de apresentação do político gaúcho Raul Pilla para o conterrâneo Getúlio Vargas – seu inimigo político. Era tudo de que dispunha Radamés. Mesmo assim, Radamés apresentou-se no palácio do Catete e foi recebido pelo presidente. (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.29)

Uma vez que Getúlio garantiu a realização do concurso, ‘Radamés foi pra casa estudar’(BARBOSA; DEVOS, 1984, p.29). Por orientação de Fontainha, procurou o professor Agnelo França para ter aulas de harmonia e se preparou durante meses. O fim do ano de 1931 chegou e o concurso não se realizou. “Getúlio nomeou dez pessoas para Lá e eu fiquei na mão, [...] Getúlio mudou minha vida.” (BARBOSA; DEVOS, 1984, apud GNATTALI. p.30). A partir desse momento, Gnattali passou a trabalhar intensamente na música popular de modo a garantir seu sustento. Atuava como pianista em bandas, estações de rádio e gravadoras. Foi nessa época, também, que sua reputação como arranjador começou a se estabelecer. Contudo, seguiu com seu trabalho como compositor de concerto, conforme aponta Lima (2017, p.14),

Apesar do grande volume de trabalho com arranjos e gravações, Gnattali sempre seguiu compondo música de concerto: Acalanto para Orquestra de Câmara; Trio n.1 para Violino, Violoncelo e Piano (ambas de 1932); Concerto para Violino e Piano com Quarteto de Cordas (1933); Concerto n.1 para Piano e Orquestra (1934), que foi estreado pelo próprio compositor como solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre outras obras.

---

<sup>2</sup> Professor catedrático.

A Rádio Nacional, em 1943, era considerada a maior emissora de rádio da América do Sul. Sua programação atingia todos os níveis sociais de ouvintes e a liderança de audiência se dava em todos os departamentos: jornalismo, esportes, música, radioteatro, etc (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.53). Com uma orquestra formada por Radamés Gnattali, em março de 1943 estreava na Rádio Nacional *Um milhão de melodias*. O programa executava músicas de diversas partes do mundo, e Gnattali atuou intensamente como arranjador nesse período. A nova forma orquestral de Gnattali passou a influenciar outros orquestradores, ao ponto que a gravadora Continental contratara Gnattali, atualização que outras gravadoras também seguiram.

Para a orquestra do musical, Radamés imaginou um tipo de formação com características tipicamente brasileiras. As orquestras do Brasil ainda continuavam muito ao sabor das formações americanas. [...] No *cast* da emissora, bons músicos não faltavam. “Naquele tempo a Nacional tinha três violões espetaculares: Zé Meneses [...] o Garoto e o Bola Sete” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.54)

A década de 1950 é bastante movimentada na carreira de Gnattali. Além de compor a trilha de 35 filmes, o compositor, contratado exclusivo da Continental, tem a oportunidade de “interpretar tudo que há de música popular” (DIDIER, 1996, p.26). Contudo, isso não representa uma diminuição de sua produção no campo da música de concerto, três de seus concertos para violão são da década de 50, assim como a *Toccata em Ritmo de Samba* (1950) e a *Dansa Brasileira* (1958).

Em 1967 é contratado pela Rede Globo como arranjador (DIDIER, 1996, p.32). Barbosa e Devos (1984, p.69) apontam que no período entre o início da década de 60 e o fim da década de 70:

[...] embora figurando como uma das mais importantes personalidades da vida artística nacional, Radamés parecia hibernar, como hibernava por essa época a expressiva maioria dos criadores brasileiros. Era o sinal dos tempos. O estímulo à cultura nacional passava por profundo retrocesso.

Conforme Barbosa e Devos (1984, p.67), na década de 70 iniciara-se no Rio de Janeiro um movimento de revitalização da música brasileira, que se encontrava absorta em influências estrangeiras. Além disso, o país encontrava-se no momento de maior repressão política e ideológica exercida pela ditadura que se instalou em 1964 e a música cantada era severamente limitada pelo Departamento de Censura da Polícia Federal. Como esforço para defender a cultura nacional, a música instrumental era um recurso importante. Nesse contexto, os regionais de choro foram cruciais na preservação da música popular brasileira.

Entre os músicos dessa nova geração do choro, um bandolinista ganhava destaque: Joel Nascimento, forte candidato a sucessor de Jacob do Bandolim. E Joel, ao ouvir em disco a interpretação de Jacob da obra *Retratos*<sup>3</sup>, do maestro Radamés Gnattali, ficou fascinado e foi levado obsessivamente a despendar todos os esforços para executá-la. (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.67)

Joel então contatou Gnattali para ter acesso à partitura, que atendeu ao pedido. Em dois meses ele preparara a parte do bandolim e mostrou a Gnattali, que se agradou com a execução. Contudo, a formação seguia sendo um impedimento para a execução da suíte. Raphael Rabello, na época violão de sete cordas do conjunto Carioquinhas (que acompanhava Joel em seus shows), relata que durante as sessões de ensaio os dois se dedicavam à empreitada de executar a peça, contudo não era possível pois ‘tinha muitas intervenções de orquestra’ (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.67). Joel então se volta para o maestro:

E Joel Nascimento sugeriu ao maestro que fizesse transcrição da suíte para conjunto regional: “No início ele ainda vacilou: ‘Ô, Joel, não dá...’ Mas no outro dia já me deu dois movimentos e, quatro dias depois, estava tudo pronto”. (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.68)

Contando com o mesmo conjunto que o acompanhava – os Carioquinhas – Joel passou a ensaiar a Suíte Retratos e na ocasião do aniversário de 73 anos de Gnattali, na casa de sua filha Roberta, o grupo apresentou a suíte e, conforme Joel ‘Ele ficou louco, virou criança!’ (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.68). Nascia então a Camerata Carioca<sup>4</sup>, formada por Joel Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão de sete cordas), João Pedro Borges e Maurício Carrilho (violões de seis cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Celso da Silva (ritmo)<sup>5</sup>. Conforme Lima (2017, p.14), ‘o envolvimento com a Camerata renovou o ânimo de Gnattali para a realização de novos arranjos, discos e concertos’.

Em 1983 recebe o Prêmio Shell de Música Brasileira na categoria música erudita. Gnattali falece em três de fevereiro de 1988 no Rio de Janeiro em decorrência de um AVC, deixando uma herança imensurável não só para a música de concerto, mas também para a música popular. São mais de 400 composições, entre elas quatro concertos para violão e orquestra, cinco sinfonias, além de diversas obras para música de câmara. Estima-se que

<sup>3</sup> A Suíte Retratos, escrita para bandolim solista, orquestra de cordas e conjunto de choro, foi composta entre 1956 e 1957, conforme Catálogo Radamés (2005). Foi gravada em 1964. É dedicada a Jacob do Bandolim e em 1979 foi arranjada para bandolim e regional de choro a pedido de Joel Nascimento.

<sup>4</sup> Nome atribuído por Hermínio Bello de Carvalho, em função do estilo camerístico do grupo.

<sup>5</sup> Raphael e Luciana Rabello foram substituídos posteriormente por Luiz Otávio Braga e Henrique Cazes, respectivamente. Beto Cazes veio a substituir Celso da Silva.

Gnattali tenha realizado mais de 10000 arranjos de música popular, em sua maioria para a Rádio Nacional e a Rede Globo. Atualmente sua obra ganha cada vez mais a visibilidade e o reconhecimento merecidos e é gravada e tocada no Brasil e no exterior. Da mesma forma, há um aumento significativo na quantidade de pesquisas acadêmicas sobre sua vida e obra, o que vem contribuindo para um melhor entendimento de sua linguagem musical.

Figura 3 – Radamés Gnattali em seu sítio, circa 1980



Fonte: Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005.

## 2.1 INFLUÊNCIAS E CORRENTES ESTÉTICAS: RADAMÉS POR SUAS PRÓPRIAS PALAVRAS

Observando os dados biográficos apresentados até o momento, é possível identificar aspectos relevantes para um entendimento geral da linguagem musical de Gnattali. Sua formação conservatorial, o sonho de concertista da juventude, a atuação no quarteto Henrique Oswald, o trabalho como arranjador, por exemplo, contribuem na consolidação de suas práticas composicionais. Além disso, sua colocação profissional como arranjador e regente da Rádio Nacional proporcionou-o um contato ostensivo com a música e os músicos populares –

não apenas nacionais, é nesse período que Gnattali entra em contato com o *jazz* e absorve seus elementos. Importante notar que apesar de sua sólida formação musical no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, Gnattali sempre participou de grupos populares, tocando ou cavaquinho ou violão.

Através da entrevista concedida por Gnattali para O Pasquim<sup>6</sup> em 1977, é possível obter algum entendimento de sua visão da música e suas influências, como a menção feita à música da Sonata de Enescu para violino e piano como exemplo de obra erudita escrita em estilo popular. No mesmo ensejo, Gnattali cita o pianista romeno Dino Lipatti como sua referência enquanto intérprete:

Meu pianista é o Dino Lipatti. Era romeno e morreu com trinta e poucos anos na Suíça. Foi muito amigo de Jorge Enescu, um cigano pianista, violinista, violonista, compositor e professor de canto. Escreveu a coisa que acho mais impressionante: uma sonata para violino e piano no estilo popular. Procurem ouvir essa sonata. (O PASQUIM, 1977, p. 13)

A obra a qual Gnattali se refere é possivelmente a Sonata para Violino n.3 op. 25, *dans le caractère populaire roumain*<sup>7</sup>, escrita em 1926. Felizmente, a interpretação dessa obra pelo duo Lipatti/Enescu, gravada em 1944, está disponível<sup>8</sup> na internet para apreciação, o que nos possibilita atender à recomendação feita por ele.

Tárik de Souza pergunta se a bifurcação de sair do ‘erudito’ para o popular trouxe a Gnattali alguma frustração, o que é respondido da seguinte forma:

Não, faço música popular com todo prazer e gosto muito. Só de conviver com Pixinguinha, um sujeito fabuloso... Com Garoto, Dino (7 cordas), Jacó, excelentes músicos. Se eu tivesse ido pra Europa talvez fosse um grande pianista – tinha qualidades pra isso – mas nunca seria um compositor brasileiro. O que faço não é baseado em folclore porque meu negócio é Rio de Janeiro, logo minha música é toda carioca. [...] Tarik replica: Principalmente em choro? Radamés continua: Choro e samba. O choro para mim é a forma mais evoluída da música brasileira. O pessoal hoje geralmente faz a análise da música popular pela letra, mas quando eu ouço música popular tô (sic) mais perto da música. (O PASQUIM, 1977, p.12)

A resposta de Gnattali demonstra o reconhecimento da música e dos músicos brasileiros dentro de sua personalidade composicional. Com uma noção precisa de suas próprias qualidades enquanto pianista (concertista), Gnattali reconhece que se tivesse construído sua carreira na Europa ao invés do Rio de Janeiro, não se tornaria um ‘compositor

<sup>6</sup> O recorte da entrevista encontra-se disponível no Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005. CD-ROM

<sup>7</sup> ‘no caráter popular romeno’. Tradução nossa.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PxEhnONVGNE&>. Visitado em 27 de novembro de 2019.



brasileiro’. Novamente, questionado por Macalé sobre suas influências musicais, Gnattali reconhece o papel da música popular em suas composições de concerto:

Sou um compositor sinfônico, de música de câmara, mas foi a música popular brasileira. Escrever música internacional é besteira. O mais certo é fazer música brasileira mesmo. Acredito que há alguma coisa fora desse mundo, porque o mundo já é uma droga mesmo, se não tiver isso... Talvez por premonição, sempre gostei de choro. Aonde tinha qualquer coisa eu tava lá, com Jacó, na casa de Pixinguinha... (O PASQUIM, 1977, p.13)

Ao discutir as origens da bossa nova com os entrevistadores, Gnattali argumenta que a origem da bossa-nova, no que tange a harmonia, se fundamenta em Debussy – assim como o jazz. Contudo, ainda seria ‘arranjos diferentes de coisas que já existiam antes’. Para fundamentar seu ponto, ele aponta ‘Duas Contas’, de Garoto, como sendo uma bossa-nova. No mesmo sentido, ele tece alguns comentários sobre a constituição da música brasileira tradicional, em específico sobre o samba:

Na música brasileira tradicional – que ainda vive por causa de escola de samba e carnaval, na bateria de samba e de marcha – o tempo forte foi deslocado. Se você levar uma banda dos Fuzileiros Navais – que começa na batida fraca – pros Estados Unidos ninguém vai conseguir marchar. Lá eles começam no pé direito e aqui nós começamos no esquerdo. A característica da música brasileira é a marcação no tempo fraco, única no mundo (exemplifica). Nenhum estrangeiro poderia tocar isso. Com a bossa-nova anularam esse troço, ficando mais universal, todo mundo toca. (O PASQUIM, 1977, p.13)

Gnattali ressalta novamente a importância da música popular e de seus elementos constituintes. No caso do samba, o compositor chama a atenção para a forma que o samba é tocado em sua forma tradicional, deslocando os tempos fortes. Essa atenção para os elementos rítmicos do samba e do choro é refletida nos *Três Estudos de Concerto*, como verificaremos nos próximos capítulos.

## 2.2 RADAMÉS E O VIOLÃO

Gnattali, por sua formação musical e atuação, pode ser considerado um multi-instrumentista. Ainda que seu foco principal fosse o estudo de piano no conservatório com Fontainha, Gnattali também fez aulas de violino durante sua adolescência. Além disso, o compositor participava de grupos de carnaval tocando cavaquinho e violão, o que demonstra uma prévia familiaridade com o instrumento. A primeira aparição do violão na obra de Gnattali é na Seresta nº 1 (1944), para flauta, violão (ou piano) e quarteto de cordas.

Contudo, a aproximação decisiva de Gnattali com o violão de concerto se dá através da relação do compositor com o violonista (e também compositor) Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto. O contato inicial dos dois se passou no ambiente da Rádio Nacional, onde Gnattali era o maestro encarregado do programa ‘Um milhão de melodias’ do qual Garoto fazia parte da orquestra. Em entrevista para o Pasquim em 1977, Gnattali responde a Macalé sobre sua relação com Garoto:

[...] “Quando ele e o Chiquinho fizeram o São Paulo Quatrocentão, ganharam uma nota firme. Garoto comprou um sítio vizinho ao meu em Areal e enquanto a casa dele não ficava pronta, foi morar na nossa. Tava sempre com o violão: ou o violão me mata ou eu mato o violão, dizia (era meio maluco). E eu tocava a minha flautinha, o pior flautista do Brasil mas o melhor acompanhado. Ficávamos lá no sítio de noite, tocando choros de Pixinguinha com Alberto Ribeiro no órgão, e o Garoto fazendo aquelas harmonias diferentes.” (O PASQUIM, 1977.)

Conforme Barbosa e Devos (1984, p.65), a esposa de Garoto teria contado a Gnattali que seu sonho era tocar no Teatro Municipal, ao qual Gnattali respondeu com a composição de seu Concertino n.2 para Violão e Orquestra. A ocasião da estreia, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi a primeira audição de um concerto para violão e orquestra de um compositor brasileiro, conforme relatado por Barbosa e Devos e corroborado por Lima (2017, p.24):

Embora tenha sido escrito depois, o *Concertino n.2* tem a importância histórica de ser o primeiro concerto brasileiro para violão e orquestra apresentado ao público. Concluído em fevereiro de 1952, foi estreado logo em seguida, dois meses depois (um ano antes da estreia do *Concertino n.1*). [...] A estreia oficial, entretanto, foi no dia 31 de março de 1953, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Garoto e a Orquestra do Teatro Municipal sob a direção de Eleazar de Carvalho.

Além das obras aqui estudadas, no escopo das composições o violão se faz bastante presente, tanto como solista quanto em conjuntos de câmara – em composições originais e arranjos. Entre esses, destacam-se a Brasileira n.8 e a Suíte Retratos (1981), arranjos para dois violões e gravados pelo Duo Assad. Já das peças de câmara, podemos mencionar a sonata para violão e violoncelo (1969), a sonatina para violão e flauta (1959) e também a sonatina para violão e piano (1957). Para violão solo, Gnattali ainda escreveu a Brasileira n.13 (1983) e os 10 estudos (1967). Ao observarmos as datas das composições nota-se que o violão figura com boa frequência na produção do compositor, e, ainda que o início da produção para violão de concerto ocorre através do contato com Garoto, o interesse de Gnattali pelo violão se manteve constante durante toda sua vida.

Figura 4 – Radamés Gnattali com sua gata Suzy e Raphael Rabello



Fonte: Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005. Foto de Wilson Montenegro

### 3 REVISÃO DA LITERATURA

O trabalho de Wiese (1995) teve como objetivo ‘demonstrar algumas características de Radamés Gnattali ao compor para violão solo. O autor utilizou o catálogo presente na obra de Barbosa e Devos (1984) para verificar as obras escritas por Gnattali para violão solo. As peças analisadas foram a *Brasiliana* n.13 e os *Três Estudos de Concerto*, escolhidas pela ‘afinidade com a música popular urbana do Rio de Janeiro e épocas diferentes’ (WIESE, 1995, p.8). É importante notar que os três estudos foram abordados individualmente sem considerar ou fazer menção à edição de 1990, pela Chanterelle Verlag. Os parâmetros analíticos escolhidos por Wiese (1995, p.9) foram: movimento melódico, timbre, pedal, ostinato, simetria e polifonia.

Wiese argumenta que, nas peças analisadas, os parâmetros que se destacam são: movimentos melódicos, pedal e simetria. O autor aponta que os movimentos melódicos têm característica descendente predominante e são compostos por graus conjuntos e pequenos saltos e, em geral, são mais longos que os ascendentes. O pedal é utilizado de maneira tradicional ou associado a uma forma rítmica. A simetria está presente tanto em acordes quanto linhas melódicas, Wiese (1995, p.77) observa que:

Além do critério quantitativo, pudemos observar que eles adquirem um papel importante na elaboração das obras, formando elos estruturais e às vezes até sendo a ideia principal. Os demais: timbre, ostinato e polifonia, não chegam a assumir um papel preponderante.

No mesmo sentido, Wiese (1995, p.78) lembra que os títulos das obras fazem uma alusão mais profunda, não somente a utilização de uma célula rítmica. Traçando um paralelo com o *Concerto Carioca 1* para violão e orquestra, o autor destaca:

[...]no *Concerto Carioca* nº1 para violão e orquestra [...] dedicado a Laurindo Almeida, o maestro retrata gêneros tipicamente cariocas, tocados à maneira dos violonistas cariocas e utilizando também a percussão característica das escolas de samba do Rio de Janeiro – tamborins, reco-reco, chocalhos, pandeiro e surdo.

Wiese (1995, p.79) ainda conclui que:

Nas obras analisadas a essência é notadamente popular, porém, a forma de trabalhar o material musical é oriunda da sua formação erudita. Esse processo produz um resultado peculiar que é observado como uma característica marcante em parte de sua obra – a intersecção entre o erudito e o popular. As músicas que compõe o presente trabalho fazem parte desse processo.

Notadamente, a análise de Wiese se voltou ao elemento melódico das três peças, como é possível observar em suas conclusões. Os apontamentos sobre a Harmonia se dão apenas no tocante à utilização de paralelismos (simetria). Do mesmo modo, considerações sobre a organização rítmica<sup>9</sup> são realizadas apenas de forma breve. Uma vez que os elementos harmônicos e rítmicos são pouco abordados ao longo da análise apresentada, o presente trabalho terá como foco principal realizar considerações que complementem o que já foi verificado sobre as peças na literatura.

Abdalla (2005) analisa os 10 estudos de Gnattali, assim como o ciclo das 10 Lúdicas de Guerra-Peixe e dos 12 estudos de Villa-Lobos, visando mapear e compilar as técnicas aplicadas e ainda classificar as peças quanto às dificuldades encontradas. Em seção específica, Abdalla realizou uma análise detalhada de cada um dos estudos, apresentando aspectos formais, harmônicos e fraseológicos e apontando as demandas técnicas dentro da organização estrutural do estudo.

Zorzal (2005) faz uso do princípio investigativo defendido por Leonard Meyer na obra ‘O estilo na música: Teoria Musical, história e ideologia’ para propor uma interpretação dos 10 estudos para violão solo baseada nas características estilísticas associadas à obra geral do compositor. Em seu levantamento bibliográfico, Zorzal (2005, p.19) verifica que, na música de Gnattali, ‘a característica mais presente foi o *jazz*. O autor delimita a questão estilística da seguinte forma (2005, p.13):

Na música, o estilo manifesta práticas em termos de ritmo, harmonia, melodia, textura, dinâmica, timbre, forma, etc., determinando em quais condições os mais relevantes aspectos da obra em questão influenciam e/ou apresentam o resultado expressivo e suas interpretações, tornando possível a distinção entre *jazz* e *rock and roll* por meio do timbre, canto gregoriano e *bel canto* italiano nos desenhos das linhas melódicas, música tonal e não-tonal no que diz respeito às relações harmônicas e assim por diante.

Nesse ensejo, o trabalho de construção interpretativa é desenvolvido acerca dos estilos identificados nos estudos e destacados pelo autor, sendo eles: Romantismo, Impressionismo, Músicas Populares Brasileiras e *jazz*.

Armada (2006), assim como Zorzal, analisa os 10 estudos para violão solo de Gnattali, porém com o enfoque voltado à linguagem harmônica praticada por Gnattali. Para tanto, o autor utiliza os conceitos de Green (1965) e Schoenberg (1967) como referência para questões

---

<sup>9</sup> Wiese (1995, p. 52) aponta para a ampliação rítmica presente entre os compassos 2 e 5-6 da *Dansa Brasileira*. O conceito de ampliação é semelhante ao de aumento, que pode ser entendido como uma forma de variação motívica, que será utilizado durante a análise a ser apresentada a seguir.

formais, fraseológicas e motivicas. No mesmo sentido, o autor faz uso dos modelos teóricos de Salzer, Forte (1977), Piston, Schoenberg e Ferreira para descrever o discurso e o vocabulário harmônico frequentado por Gnattali.

Entre os diversos apontamentos feitos, Armada (2006, p.144) dá destaque para a presença de sonoridades derivadas do emprego da escala octatônica e da escala de tons inteiros nos 10 estudos:

É possível estabelecer pontos de contato entre as sonoridades presentes nos dez estudos, na música popular americana (*jazz*) e em Debussy. Para que esses pontos de contato sejam percebidos, é interessante observar o caminho percorrido por essas sonoridades através da música de alguns compositores. Em meados do século XIX, alguns compositores começam a explorar construções simétricas, utilizando a escala octatônica como a base de progressões triádicas. O movimento da música tradicional em direção a estruturas não-funcionais começa com essas construções simétricas.

Anastasia (2007) realiza uma análise minuciosa do primeiro movimento da sonatina pra flauta e violão. Com um referencial teórico volumoso, a autora abrange as influências populares e clássicas na música de Gnattali, características também presentes no ciclo a ser estudado:

O autor utiliza progressões harmônicas e sonoridades jazzísticas incorporando tensões próprias desse estilo no uso de acordes em terças típicas do sistema tonal (às vezes sem a terça ou a quinta, mas acrescidos de sétimas, nonas, décimas primeiras e mesmo décimas terceiras), com algumas inversões e muito frequentemente recheados de alterações ao que poderia ser uma região tonal momentaneamente delineada. (ANASTASIA, 2007, p.30)

Pronsato (2013) aborda o diálogo da linguagem de Gnattali entre o universo popular e o erudito, através da noção filosófica (elaborada por Aristóteles) de *Habitus*, sendo ‘um estado adquirido em um processo de aprendizagem e estabelecido firmemente a partir dos valores que orientam nossos desejos e sentimentos nas situações que enfrentamos: em síntese, a nossa conduta’ (PRONSATO, 2013, p.10). Silva (2014), por sua vez, aborda diretamente os estudos de concerto, porém investigando os processos de hibridização cultural e circularidade, assim como a maneira que os aspectos técnicos e estilísticos contidos na mesma se relacionam com esses processos.

Em sua pesquisa sobre o ciclo das *Brasilianas*, Telles (2017) realiza uma análise estrutural da obra e são feitos apontamentos acerca dos procedimentos composicionais recorrentes dentro do ciclo. Compostas entre 1944 e 1983, as *Brasilianas* são um ciclo de 13 peças para diversas formações, incluindo violão solo, que traçam um panorama musical representativo do compositor (TELLES, 2017 p.39). Como ponto de partida, Telles (2017, p.37) destaca algumas características gerais da concepção estética e estilística de Gnattali:

O diálogo com diferentes fazeres musicais parece ser o grande trunfo do compositor ao não levantar bandeiras estéticas. A música de Radamés Gnattali possui coloridos harmônicos e texturais influenciados pelo impressionismo e aplicados na busca por soluções de cadências e composicionais particulares. Do ponto de vista Neoclássico pode-se destacar a retomada de esquemas formais do barroco e do classicismo, com especial interesse pelas sonatas e suítes, e o enriquecimento melódico-harmônico, tanto pela concepção supercromática quanto pela busca de coloridos impressionistas, através de escalas simétricas e paralelismos. Todo esse material ainda é temperado com a rítmica e a ambiência da música brasileira urbana e folclórica, sobretudo no ciclo das Brasilianas.

A Brasiliana nº13, dedicada ao violonista Turíblio Santos, fecha o ciclo em 1983. A peça está escrita em três movimentos, Bossa-nova, Valsa e Choro, com duração de aproximadamente 10 minutos (TELLES, 2017, p.64). Segundo Telles, os três movimentos possuem forma ternária, sendo o contraste presente nas seções centrais dos dois primeiros movimentos mais evidentes do que no terceiro. Sobre a concepção geral da obra, Telles (2017, p.65) afirma:

É interessante notar como a textura é organizada em toda a obra, de maneira a valorizar a ressonância do instrumento e possibilitar recursos idiomáticos; o compositor, em vários momentos, intercala a execução de linhas melódicas (em formas de escalas ou de arpejos) com a execução de acordes, ambos ressaltando e complementando elementos rítmicos. [...] Destacam-se na escuta da obra a utilização de hemíolas; as mudanças de fórmula de compasso, que geram variedade rítmica; e as repetições e elaborações de ostinatos rítmicos, algumas vezes tratados como material de primeiro plano.

Ao descrever as características observadas no ciclo das Brasilianas, cabe ressaltar os apontamentos feitos por Telles (2017, p.67) em relação à utilização do elemento rítmico. Entre os recursos utilizados, daremos destaque especial a dois dos que figuram na Brasiliana nº13, por serem concebidas para o mesmo meio instrumental que o objeto do presente trabalho, sendo eles: ritmo guia e hemíola.

Segundo Telles (2017, p.75), o ritmo guia sugere um padrão rítmico que é repetido sucessivamente, sendo responsável por conduzir a estruturação rítmica de uma obra. Ritmos guias com características semelhantes podem ser encontrados dentro de um mesmo gênero musical, e na obra de Gnattali é comum a composição de peças associadas a gêneros musicais populares, como, por exemplo, o choro e o samba (TELLES, 2017, p.75). Nesse sentido, Telles (2017, p.75) observa a utilização desses ritmos guias por Gnattali para remeter ao gênero associado assim como elemento estruturante para o desenvolvimento rítmico da obra.

Ao discutir perturbações métricas, ou seja, utilizações rítmicas que comprometem a sensação de continuidade do pulso musical em determinadas condições, Telles aborda a

Hemíola. A hemíola é considerada em seu trabalho como um ‘agrupamento de figuras rítmicas que resultam em um número diferente do padrão para a fórmula de compasso em que estão inseridos’(TELLES, 2017. p.79). Os compassos 12-13 do terceiro movimento da Brasileira 13 (Figura 5) são usados para exemplificar essa aplicação:

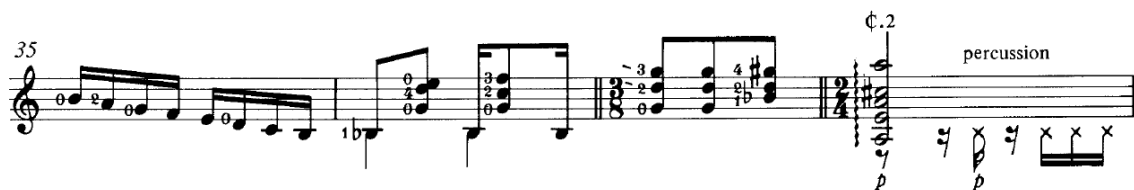
Figura 5 – Brasileira n.13: Hemíola nos compassos 12-13.



Fonte: Max Eschig (1983)

Além dessas características, discutiremos brevemente o recurso de troca de fórmula de compasso, por ser um recurso presente nos *Três Estudos de Concerto*. São encontradas frequentes trocas de fórmulas de compasso no ciclo das Brasileiras, razão pela qual podem ser consideradas um ‘recurso idiomático da prática composicional do maestro (TELLES, 2017, p.82). A figura abaixo ilustra uma das trocas de fórmula de compasso presente na Tocata n.2:

Figura 6 – Tocata em Ritmo de Samba n.2: Alternância de fórmulas de compasso: cc. 35-38



Fonte: Chanterelle Verlag (1990)

Fialho (2018) desenvolveu um trabalho de digitação sobre a *Dansa Brasileira* (1958), produzindo uma edição como resultado de pesquisa voltada para questões idiomáticas do instrumento. Outra razão para a escolha do tema foi a afinidade com a linguagem musical de Gnattali, que apresenta elementos de estilos populares em sua rítmica. Nesse sentido, o autor apresenta aspectos rítmicos e texturais característicos do choro, do samba e do maxixe que são encontrados na peça, exemplificados pelas células rítmicas de ritmos e ‘levadas’ brasileiras



abordados por Zé Paulo Becker (2013, p.9). Podemos observar algumas dessas estruturas na imagem a seguir (próxima página):

Figura 7 – Levadas de ritmos brasileiros

The image displays four musical staves, each representing a different Brazilian rhythm in 2/4 time. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

- Samba:** The first staff shows a rhythmic pattern starting with a quarter note, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.
- Choro:** The second staff shows a rhythmic pattern starting with a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.
- Samba de roda:** The third staff shows a rhythmic pattern starting with a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.
- Maxixe:** The fourth staff shows a rhythmic pattern starting with a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Adaptação das células rítmicas apresentadas por Zé Paulo Becker (2013).

## 4 DEFINIÇÕES E REFERÊNCIAS TEÓRICAS

De modo a facilitar a visualização dos dados obtidos através da análise de estilo, utilizaremos algumas definições e conceitos teóricos já utilizados em outras pesquisas sobre a música de Gnattali, em especial no campo da forma, fraseologia e harmonia. Definir a terminologia e orientação teórica de acordo como o que já se pesquisa sobre a música de Gnattali facilitará o diálogo com os resultados das outras pesquisas, assim como embasará os apontamentos estilísticos a serem feitos no presente trabalho.

### 4.1 A ANÁLISE DE ESTILO DE JAN LARUE

Jan LaRue (1918-2004) foi um escolástico da música e ex-presidente da Sociedade Americana de Musicologia. Atuou como professor na Universidade de Nova York durante quase 40 anos. É o autor de diversos livros e artigos sobre aspectos da análise de estilo, entre eles o livro ‘Diretrizes para Análise de Estilo’, base teórica para o presente trabalho.

Nas palavras do próprio autor, as Diretrizes procuram alcançar ‘inteligibilidade e simplicidade’ no tocante às discussões sobre música. A premissa básica é de que a música é um processo de ‘crescimento’ combinando dois aspectos: Primeiro, as impressões em grande parte momentâneas que sentimos como movimento; segundo, o efeito acumulativo desse movimento que retemos como forma musical. A análise de estilo de LaRue propõe o entendimento do texto musical em dimensões de três magnitudes – macro, média e micro – e a decomposição em 4 elementos contribuintes e um quinto elemento combinador: (SHMRG - Som, harmonia, melodia, ritmo, crescimento).

A primeira etapa na análise de estilo deve ser o conhecimento do plano de fundo histórico, pois sem referência, ou pelo menos uma ideia dos procedimentos e práticas de uma determinada época, aumenta a dificuldade para realizar considerações relevantes acerca da obra:

Por um lado podemos atribuir originalidade e importância para algo relativamente convencional, pelo outro, podemos negligenciar sofisticções habilidosas de uma técnica avançada<sup>10</sup>. Tradução nossa. (LARUE, 2011, p.4)

---

<sup>10</sup> For on the one hand, we may impute originality and importance to what may be a matter of common convention, or on the other hand, we may entirely overlook the skillful sophistication of an advanced technique.

A segunda preparação defendida por LaRue é sobre o *estado de espírito*: Desde o início é preciso se concentrar em *observações significantes*. De outra forma, corremos o risco de acumular uma quantidade muito grande de informações que pode atrapalhar o entendimento da obra estudada. Citando LaRue, “Uma análise de estilo bem sucedida combina dissecação com seleção, perspicácia com perspectiva” (2011, p.4). Nesse mesmo sentido, LaRue (2011, p.5) explica a abrangência na qual observações significantes devem ser encontradas:

Precisamos ter em mente, como precaução, que observações realmente significantes mantêm um equilíbrio entre o que pode ser deduzido apenas após horas de estudo e o que pode ser prontamente notado por um ouvinte atento após algumas audições. (tradução nossa)<sup>11</sup>

LaRue defende que a peça precisa ser entendida primeiro como um todo, não como partes ou conjuntos de partes. Isto é, podemos nos aproximar muito mais do senso de fluidez de um movimento se pudermos entendê-lo por completo. O problema em estudar partes isoladas é que isso pode não contribuir com o entendimento da obra inteira. Por outro lado, uma vez que entendemos o todo, as partes ganham a perspectiva adequada. LaRue (2011, p.5) argumenta que:

[...] um estudo de partes normalmente não nos ajuda a compreender o todo, na verdade, essa abordagem tende a fragmentar uma visão mais ampla, obscurecendo-a com uma multiplicidade de detalhes. Desse modo, se torna essencial iniciar com perspectivas mais amplas. (tradução nossa)<sup>12</sup>

A quantidade de dimensões nas quais analisamos uma peça é relacionada diretamente com seu caráter. Uma peça que contenha diferentes camadas de eventos musicais independentes (e interdependentes) precisará ser avaliada em diferentes perspectivas. Do mesmo modo, é razoável entender que as principais conclusões sobre uma obra que é construída motivicamente serão obtidas avaliando-a no escopo de uma mesma dimensão, como, por exemplo, o compasso. LaRue exemplifica:

Aplicar uma medida de 16 compassos em uma peça motívica seria tão inadequado quanto aplicar apenas dimensões motívicas em Bruckner. Enquanto as dimensões de análise, então, variam de acordo com peças particulares, a maioria das obras pode

---

<sup>11</sup> We may bear in mind as a cautionary guide that truly significant observations keep a balance between what can be deduced only after hours of study and what can be readily noticed by a careful listener after several hearing.

<sup>12</sup> [...] a study of the parts does not usually help us to sense the whole; in fact, it tends to fragment any broader view, obscuring it with a multiplicity of detail. Hence it becomes essential to begin with large overviews.

ser adequadamente explorada em três dimensões gerais: Macro, média e micro. (Tradução nossa)<sup>13</sup> (LARUE, 2011, p.6)

Essas dimensões podem ser relacionadas com a sintaxe musical da seguinte forma:

- Dimensão micro:
  - Motivo;
  - Semifrase;
  - Frase, Grupo de frase;
- Dimensão média:
  - Sentença, cláusula;
  - Parágrafo;
  - Seção, segmento;
  - Parte;
- Dimensão macro:
  - Movimento;
  - Obra;
  - Conjunto de obras.

É importante lembrar que nem toda obra faz uso de todas as unidades na hierarquia acima. São generalizações através das quais podemos extrair trechos relevantes para elucidar a obra estudada. Ainda, as dimensões podem, ocasionalmente, se sobreporem (LaRue, 2011, p.6).

#### **4.1.1 Os 4 elementos contribuintes e o quinto elemento combinador:**

Para trazer entendimento a qualquer obra de música através da abordagem estilística, se faz necessário não apenas a divisão em dimensões analíticas, mas também alguma forma de subdividir o fenômeno musical em partes manejáveis (LARUE, 2017, p.10) A problemática revolve em torno da definição dos elementos a serem considerados, por isso uma simplificação inicial se faz necessária. Com base na experiência de anos como professor e

---

<sup>13</sup> To apply sixteen-bar yardsticks to a motivic piece would be as inappropriate as to apply only motivic dimensions for Bruckner. While the dimensions of analysis thus vary according to particular pieces, most works can be adequately explored by treating them in three general dimensions: large middle and small.

pesquisador, LaRue defende uma divisão do fenômeno musical entre elementos de 5 categorias: Som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento.

A separação analítica dos elementos musicais de uma peça é um *processo artificial*, apesar de útil e necessário. Naturalmente, haverá sobreposições eventuais entre elementos. LaRue (2011, p.10) aponta:

A natureza da textura, por exemplo, se pensarmos sobre ela meramente como timbre ou organização espacial, primariamente afeta a categoria de Som. Ainda assim, onde várias linhas se entrelaçam em relações verticais controladas, as observações texturais podem se encaixar melhor entre as conclusões sobre harmonia e contraponto. Desse modo, em um momento podemos falar sobre ‘textura de madeiras’ e, mais tarde, comentar com igual relevância sobre ‘textura fugal’ enquanto discutimos contraponto como parte da categoria Harmonia. (Tradução nossa)<sup>14</sup>

Procedemos agora a algumas definições gerais sobre os elementos, como base para o que será discutido no decorrer do trabalho. À medida que os dados das análises forem discutidos, será feito uso de conceitos mais aprofundados e elaborados.

Quando consideramos a categoria de elementos referentes ao Som, normalmente estaremos nos referindo ao timbre, à dinâmica e à textura e tecido. O timbre diz respeito às *cores* utilizadas pelo compositor, o meio escolhido para a obra e outras combinações. A dinâmica diz respeito à intensidade sonora, podendo estar indicada na partitura ou implícita. Textura e tecido se referem ao ‘arranjo dos timbres tanto em momentos particulares como no desenvolvimento continuado da peça’ (LARUE, 2011, p.23).

A Harmonia, enquanto elemento estilo-analítico, abrange não só os fenômenos cordais normalmente associados ao termo<sup>15</sup>, mas também outras relações de combinações verticais sucessivas, incluindo o contraponto, outras formas menos organizadas de polifonia e procedimentos dissonantes que não fazem uso de acordes e relações cordais familiares (LaRue, 2011. p.39).

A Melodia é o elemento ao qual as pessoas normalmente são mais responsivas, em parte porque ele chega até nós no berço, através de canções de ninar e continua a nos acompanhar na vida. É dizer, a voz humana, enquanto instrumento musical, tem a Melodia

---

<sup>14</sup> The nature of texture, for example, if we think of it merely as timbre or spatial organization, mainly affects the category of Sound. Yet, where various strands weave together in controlled vertical relationships, the textural observations may fit better among conclusions about harmony and counterpoint. Hence, we may properly speak at one point about “woodwind textures” in connection with Sound, yet later, comment with equal relevance on “fugal textures” while discussing counterpoint as part of the category of Harmony.

<sup>15</sup> Aqui, o autor faz menção à harmonia do período de prática comum.

como elemento principal. Para fins de análise estilística, entendemos que Melodia se ‘refere ao *contorno* formado por qualquer agrupamento de alturas’ (LARUE, 2011. p.69).

Quanto ao Ritmo, LaRue (2011, p.90) propõe que ‘o ritmo resulta de mudanças combinatórias de durações e intensidade entre todos os elementos e dimensões do crescimento’. Ritmo está quase completamente interligado com os outros elementos, por exemplo, observações sobre contorno melódico podem revelar um padrão macrorrítmico, ou ainda contrastes orquestrais que implicam em desenvolvimento do crescimento da obra. Isso ilustra uma ambiguidade fundamental que é característica da música (LARUE 2011. p.88) Para tentar esclarecer essa ambiguidade, LaRue parte de duas condições axiomáticas que serão expostas a seguir.

Ritmo é um fenômeno em camadas: Em grande parte, Ritmo resulta de mudanças em Som, Harmonia e Melodia. Nesse sentido, se aproxima da função de Movimento no Crescimento, que alcança uma expansão do Ritmo em larga escala, assim como o Ritmo controla os detalhes do Movimento em pequena escala. (p.88)

Por essa razão, R (ritmo) e G (crescimento) estão posicionados juntos no final do plano analítico, e eles estariam colocados sob um mesmo nome se não fosse pela circunstância de que Ritmo em pequena escala contém um vocabulário maior de efeitos rítmicos duracionais específicos (padrões de ritmo superficial e hierarquia de unidades em um *continuum*, por exemplo) enquanto Movimento contém mais resultantes generalizadas (interações amplas, menos definíveis tais como contorno rítmico e ritmo textural).<sup>16</sup> (Tradução nossa.) (LARUE, 2011., p.88)

Pontos de Estresse<sup>17</sup> tem durações variáveis: A resolução de tensão não é necessariamente instantânea, e, como resultado, durações de Estresse tenderão a refletir a dimensão afetada.

#### 4.1.1.1 *As camadas do ritmo*

Normalmente as explicações sobre ritmo incluem apenas aspectos de duração e o conceito de métrica. Para fins de análise de estilo, ambas as abordagens precisam ser consideravelmente expandidas e uma categoria adicionada para contabilizar por influências rítmicas contribuídas por outros elementos. Desse modo, as impressões rítmicas sobre uma

---

<sup>16</sup> For this reason R and G are placed together at the end of the analytical plan, and they would be joined under a single heading were it(sic) not for the circumstance that small-scale Rhythm contains a larger proportion of specifically durational rhythmic effects (patterns of surface rhythm and hierarchy of units in a continuum, for example) while Movement contains more of the generalized resultants (broad, less definable interactions such as contour rhythm and textural rhythm).

<sup>17</sup> Níveis elevados de atividade de qualquer fonte (LaRue, 2011. p.95).

passagem em particular pode resultar de uma ou de todas as camadas de ação: o *continuum*, o *ritmo superficial* e a *interações* com Som, Harmonia e Melodia.

O *continuum* vai além da métrica para representar o todo da hierarquia das expectativas e implicações no ritmo, a consciência de um pulso contínuo através do qual podemos inferir uma estrutura multidimensional de movimento que segue ocorrendo sobre notas sustentadas ou períodos de silêncio. *Tempo* é a velocidade na qual o *continuum* opera, tipicamente guiada pelo pulso controlador (LARUE, 2011, p.90).

O centro dessa hierarquia é o pulso individual e o agrupamento de pulsos em uma métrica consistente que sentimos como base rítmica subjacente a muitos estilos, mesmo quando o pulso ou a métrica não estão consistentemente expressos em nenhuma linha.<sup>18</sup> (Tradução nossa) (LARUE, 2011, p.90)

O *ritmo superficial* inclui todas as relações de duração, que se assume possuir aproximadamente a duração representada pelos símbolos da notação (LARUE, 2011, p.91).

*Interações* acontecem quando os eventos em outros elementos assumem uma condição de regularidade que pode ser entendida como um reforço do *continuum* ou com uma sistemática de padrões relacionada ao ritmo superficial. A importância dessas interações é que elas podem agregar *estresse* e movimento direcional em situações que são ritmicamente indiferenciadas (LARUE, 2011, p.91).

#### 4.1.2 O elemento combinador

O entendimento do viés estilo-analítico de *forma musical* enquanto resultante e elementos combinantes requer um termo renovado para expressar a vitalidade e iminência de uma abordagem funcional assim como para dissolver a rigidez infelizmente sugerida pela *forma*. O termo *crescimento* é adequado a essas necessidades, pois remete ao sentimento de continuidade expansiva tão característica da música e também a uma sensação paralela de realizar algo permanente (LARUE, 2011, p.115). Para atender os objetivos de análise, se faz necessário a divisão em duas funções paralelas: *Movimento* e *aspecto*<sup>19</sup>. *Movimento* se refere ao que confere fluidez à peça. *Aspecto* diz respeito ao que contribui com a articulação e continuidade.

<sup>18</sup>The center of this hierarchy is the individual pulse and the grouping of pulses into a consistent meter that we feel as a rhythmic basis underlying many styles, even when neither pulse nor meter is consistently expressed in any single line.

<sup>19</sup> O termo em inglês seria *shape*, que em tradução direta seria ‘forma’. Contudo, no momento escolhemos o termo *aspecto* para diferenciar da associação imediata com forma musical.

## 4.2 CONCEITOS TEÓRICOS:

### 4.2.1 Forma e fraseologia

Douglass Green, em seu livro *Form in tonal music – An introduction to analysis*<sup>20</sup> (1965), apresenta conceitos pertinentes ao trabalho aqui desenvolvido, em especial no que diz respeito à articulação formal e organização fraseológica. Uma vez que o foco do livro é a música tonal, a linguagem harmônica e suas implicações na continuidade/segmentação formal ganham destaque.

Green (1965, p.4) define como *estrutura tonal* a organização harmônica de uma peça. Isto é, as movimentações harmônicas realizadas e a interação com as articulações formais; onde, e através de quais acordes, é produzido repouso e também tensão ao longo da peça. É válido frisar a diferenciação feita por Green (1965, p.18) entre sucessão e progressão de acordes; a primeira acontece dentro de uma mesma área; na segunda há mudança de área (fundamental). O conceito de *frase* (musical) é entendido como ‘a menor passagem musical que, atingindo um ponto de repouso relativo, expressa uma ideia musical mais ou menos completa’ (GREEN, 1965, p.7). Esse ponto de repouso normalmente é precedido por um movimento harmônico, a *cadência*, ou seja, o acorde que precede seu fechamento. O grau de completude de uma cadência depende de vários fatores, sendo alguns deles:

- Relação de quinta justa entre as tônicas dos acordes: A cadência é fortalecida se os seus acordes finais estão a uma quinta justa de distância um do outro, e ambos em posição fundamental. (GREEN, 1965, p.8)
- Presença de sensível<sup>21</sup>: A sensível é a principal tendência para definir uma tonalidade. Se uma frase termina num acorde de tônica, a cadência que contiver uma sensível será mais forte que aquela que não contiver. (GREEN, 1965, p.9)

Green ressalta que no século XX os compositores<sup>22</sup> frequentemente evitavam as cadências puramente plagais ou autênticas, utilizando alguns recursos para dissolver a associação aos períodos anteriores, como a adição ou substituição (Figura 8)<sup>23</sup>, ou ainda a

<sup>20</sup> Forma na música tonal – Uma introdução à análise. (Tradução nossa)

<sup>21</sup> É o sétimo grau da escala diatônica, estando a 1 semitom de distância da fundamental.

<sup>22</sup> Aqueles que ainda possuíam alguma orientação tonal.

<sup>23</sup> Com a finalidade de facilitar à associação dos conceitos apresentados com o contexto do trabalho, os exemplos musicais são todos provenientes dos *Três Estudos de Concerto*.



omissão (Figura 9) de notas nos acordes cadenciais. Na figura 8, o movimento harmônico é finalizado sobre um acorde de Ré maior com sétima, nona e décima primeira (aumentada). Já na figura 9, o acorde final da seção é apresentado sem a utilização da terça.

Figura 8 – Toccata em Ritmo de Samba n.1: cc.43.2-44.1

D:  $V_7^{12}$        $V_{\#11}/IV$

Fonte: Chanterelle Verlag. (1990)

Figura 9 – Toccata em Ritmo de Samba n.1 cc.31-32

G:  $I_{sus2}(add 6)$

Fonte: Chanterelle Verlag. (1990)

O *motivo* é caracterizado pelo seu contorno melódico, com sua implicação harmônica, e por seu ritmo. Apesar disso, não é toda figura melódica que é considerada um motivo:

De modo a atuar como um elemento construtivo, e conseqüentemente constituir um motivo, um fragmento melódico precisa aparecer pelo menos 2 vezes, apesar de que as reaparições não precisam estar na forma original.<sup>24</sup> (tradução nossa) (GREEN, 1965, p.31)

Conforme Green (1965, p.39), uma frase pode ser desenvolvida ao ser expandida em um ou mais pontos. A *introdução* é um tipo de expansão no início da frase, a *interpolação* no meio, e a *extensão* no final. Para as finalidades do trabalho, abordaremos o conceito de

<sup>24</sup> In order to act as a constructional element and thus constitute a motive, a melodic fragment must appear at least twice, though reappearances need not be in the original form.

*extensão*, em específico da extensão através do prolongamento da nota ou acorde final. É um método recorrente de prolongamento, consistindo em repetir os acordes finais (ou o acorde final), ou prolongar o acorde final por sucessão. Muitas composições terminam com esse tipo de extensão na frase final, contudo, frases nas partes internas da peça também podem ser estendidas dessa forma (GREEN, 1965, p.43). Na figura 10 podemos observar a utilização desse recurso na *Dansa Brasileira* através da expansão da área da dominante do iv (Lá menor), destacando o final da segunda parte (cc.26-46) da seção A.

Figura 10 – *Dansa Brasileira* (Redução) cc.36-46: Extensão por prolongamento de acorde

e: V<sup>7</sup> V<sup>b</sup> vii<sup>°</sup>/iv V<sup>7</sup>#/iv vii<sup>°</sup>/iv VI/iv vii<sup>°</sup>/iv V<sup>b</sup><sub>9</sub>/iv

Fonte: Adaptação nossa.

Em suas considerações básicas sobre forma, Green aborda as formas binárias e reforça algumas considerações importantes. A primeira delas é a distinção temática (contraste) que se faz necessária para diferenciar uma forma binária de uma ternária. Uma vez que algumas formas binárias possuem o retorno da seção inicial no final (ABA), disposição semelhante àquelas de uma obra em três partes, a distinção se dá através do material temático. Ainda, Green diferencia o final das seções através de seu movimento harmônico. Uma parte *contínua* é aquela onde o movimento harmônico fica incompleto, deixando no ouvinte a expectativa pela resolução. Uma parte ‘fechada’ contém fechamento harmônico, configurando uma forma *seccional* (GREEN, 1965, p.72). A figura 11 apresenta a cadência final da seção A da *Toccata em Ritmo de Samba n.2*, onde podemos observar a superposição de dissonâncias sobre o acorde de tônica, diluindo a sensação de resolução, resultando numa forma contínua:

Figura 11 – *Toccata em Ritmo de Samba n.2* (redução) cc.45-50

d:V i(#<sub>11</sub>) I<sub>add</sub>(6)(7m)(#<sub>9</sub>)

Fonte: Adaptação nossa.

## 4.2.2 Harmonia

A música do século XX é marcada pela quebra com a linguagem do chamado período de prática comum. No período que se estende entre 1650 e 1900 aproximadamente se praticou o que entendemos como *Harmonia Tonal*. A partir da segunda metade do século XIX, as fronteiras da linguagem harmônica foram expandidas de forma ostensiva, chegando no surgimento do atonalismo dodecafônico de Schönberg. Se, por um lado, houve a flexibilização da sintaxe harmônica, com esse elemento sendo utilizado de forma mais colorística<sup>25</sup> do que funcional, por outro, houve o desenvolvimento e a expansão do vocabulário de combinações cordais possíveis.

Com a dissolução progressiva do que até então era a linguagem comum, começam a surgir diversas correntes estéticas, amparadas em outros setores do fazer artístico, com orientações distintas entre si, sob as quais parte dos compositores pode ser situada. É nesse período que estilos populares, como o *jazz*, começam a se estabelecer. Contudo, alguns compositores do século XX, como é o caso de Radamés Gnattali, constroem sua linguagem (e, por consequência, seu estilo) dialogando com as diversas formas do fazer musical. Como foi verificado na revisão, são encontrados elementos impressionistas, românticos, jazzísticos, populares (brasileiros) dentro da sua música.

Desse modo, apresentaremos agora, utilizando Kostka e outros autores (2017, 2018) como referência, algumas definições e conceitos sobre alguns dos elementos e materiais presentes na música de Gnattali, no que diz respeito à Harmonia. Reforçamos que a relação a seguir não é exaustiva, o objetivo é descrever os recursos musicais que consideramos mais significativos na construção da peça.

### 4.2.2.1 Impressionismo

Inicialmente, impressionismo era o termo aplicado para um estilo de pintura que se desenvolveu na França no final do século XIX, sendo uma corrente estética normalmente associada com a obra de Monet. O objetivo primário do artista era evocar um estado de espírito ou atmosfera, utilizando cores e luzes de jeitos não tradicionais. Na música, isso se manifestava através do afastamento de procedimentos formais mais ordenados e uma fascinação por cores, expressada através da harmonia e instrumentação. Conforme Kostka et

---

<sup>25</sup> Utilização de acorde mais em função das características de sua sonoridade do que das possíveis implicações funcionais derivadas das relações intervalares internas e do contexto no qual ele está inserido.

al (2017, p.463), Debussy é considerado por muitos o principal contribuinte para a evolução do pensamento musical no início do século XX. Nesse sentido, é exemplificado:

Seu estilo composicional revela um afastamento das práticas anteriores que, apesar de facilmente acessível ao ouvido tonal, claramente desafia as expectativas tonais. Importante notar que dentro desses afastamentos, estão o uso de novas escalas e acordes [...]”<sup>26</sup>. (Tradução nossa) (KOSTKA et al, 2017. p.464)

A figura 12 apresenta o início da Seção B (cc. 51-77) da Toccata em Ritmo de Samba n.2, onde podemos observar a utilização de modelos cordais diversos daqueles praticados no período de prática comum. Ainda que possua a orientação tonal, pois a frase é estruturada através do círculo de quintas (D – G – C – F), os acordes utilizados nos compassos 52 e 54, se entendidos de forma tradicional, seriam maiores (terça) com a quinta diminuta e a sétima maior; uma construção pouco usual. Essa formação ainda pode ser entendida como um acorde quartal, ou seja, construído através da superposição de quartas, e não terças, como acontece na música do período de prática comum.

Figura 12 – Toccata n.2 (redução) cc. 51-54

The image shows a musical score for measures 51-54 of Toccata n.2. The score is in 4/4 time, marked 'Expressivo' with a tempo of 100. The key signature is D major. The chords are: m. 51: d: i(add6); m. 52: bV(sb)7M; m. 53: IV(sb)7M; m. 54: vii(add6) and bIV(sb)7M; m. 55: III(sb)7M.

Fonte: Adaptação nossa.

#### 4.2.2.2 Modos diatônicos

Alguns compositores reagiram à saturação cromática do final do século XIX com um interesse renovado nos modos diatônicos. A forma mais simples de representar os modos é usando os graus de uma escala de Dó maior, mas com as outras notas também servindo como tônica. Os modos diatônicos são comumente identificados por um centro tonal e nome do modo, no caso dos modos construídos sobre Dó maior, teríamos: Dó jônico, Ré dórico, Mi frígio, Fá lídio, Sol mixolídio, Lá eólio e Si lócrio.

<sup>26</sup> His compositional style reveals departures from previous practices that, though easily accessible to the tonally oriented ear, clearly defy traditional tonal expectations. Most noteworthy among these departures are his innovative use of new scale materials and chord structures[...]

Se compararmos os modos diretamente às escalas maior e menor, perceberemos que o modo jônico e o modo eólio são idênticos às escalas maior e menor (na forma natural), respectivamente. Os outros modos (com exceção do lídio) podem ser relacionados ou a uma escala maior ou a uma menor natural com uma alteração. Nesse sentido, esse método de identificação tem a vantagem de fornecer uma descrição aural que é claramente relacionado a escalas familiares.

Assim como a escala maior, cada modo possui uma configuração intervalar própria, ainda que sejam permutações da escala maior, o que faz com que cada modo possua uma sonoridade específica, como por exemplo o modo lídio, que tem como característica a sonoridade do intervalo de quarta aumentada (4#). Na figura 13 podemos observar a utilização dos modos diatônicos por Gnattali. No exemplo da esquerda temos uma escala de Mi lídio, encontrada como ponte melódica na Seção B da Toccata n.1. À direita, observamos uma escala de Mi frígio, utilizada como ponte melódica para a segunda parte da seção A da Dansa Brasileira.

Figura 13 – Toccata N.1 cc.40-41; Dansa Brasileira cc.26-27



Fonte: Chanterelle Verlag (1990)

#### 4.2.2.3 Harmonia tonal com extensões

Acordes com nona não são comuns durante o período de prática comum, e quando são usados, via de regra, exercem função de dominante – a nona naturalmente tratada como dissonância, sendo resolvida por grau conjunto descendente. Acordes de décima primeira e décima terceira aparecem raramente. Por essa razão, o aumento no uso de acordes de nona, décima primeira e décima terceira representam uma extensão óbvia da harmonia tonal<sup>27</sup>

<sup>27</sup> *Tertian harmony*. Traduzindo diretamente significa ‘harmonia por terças/triádica’. Deriva do entendimento teórico de que as estruturas da Harmonia Tonal são baseadas em empilhamentos de terças. Escolhemos o termo por se referir de forma mais completa aos procedimentos que organizam essa linguagem.

tradicional, ainda vigente na era pós-romântica (KOSTKA et al, 2017, p.475). Esses acordes podem ocorrer de forma funcional ou não-funcional. De modo a amenizar a sonoridade produzida pela sobreposição de tantos sons, é comum que se omita algumas partes do acorde, como, por exemplo, a quinta. A figura 14, ilustra essa aplicação, onde ambos acordes foram escritos com a quinta suprimida.

Figura 14 – Toccata n.1(redução) cc.43-44

D:  $V_7^{13}$   $V_{\#11}/IV$

Fonte: Adaptação nossa.

Além disso, é importante destacar que o procedimento de adicionar uma sexta a uma tríade convencional, apesar de que teóricos no século XVIII já reconhecerem essa possibilidade, esse tipo de estrutura passou a ser aceita no vocabulário harmônico a partir do século XX, onde começaram a aparecer mais ou menos simultaneamente na música de concerto, popular e jazz (KOSTKA, 2018, p.46). Os acordes-base normalmente são tríades e as notas adicionadas podem ser segundas, sextas e, menos frequentemente, quartas. Qualquer tríade com sexta adicionada pode ser entendida como uma téttrade invertida, contudo o contexto normalmente pacifica a questão. A figura 15 representa ao movimento harmônico final da Toccata n.1 que ilustra a utilização do acréscimo de sexta em tríades convencionais:

Figura 15 – Toccata n.1 (redução) cc.48-49

D:  $vi^6$   $I_{add}^2$

Fonte: Adaptação nossa.

#### 4.2.2.4 Poliacordes e poliarmonia

Um *poliacorde* consiste em 2 ou mais acordes provenientes de áreas harmônicas diferentes soando simultaneamente. Seus componentes são chamados de *unidades cordais*. *Politonalidade*, que ocorre com menos frequência do que poliacordes, acontece quando dois (*bitonalidade*) ou mais centros tonais são percebidos ao mesmo tempo. Para o ouvinte perceber a dualidade de centros tonais, é necessário que a condução vocal e o movimento melódico de cada voz sejam relativamente independente (Kostka et al, 2017. p.476). A terceira frase da *Dansa Brasileira* exemplifica muito bem essa aplicação. A parte superior da textura, através da melodia, se direciona para o acorde de Mi maior, contudo, o movimento melódico do baixo entre os compassos 21 e 22 sugere a tonalidade de Fá. Essa intenção é reiterada ao repetir o movimento do baixo (compassos 23 a 25), indo de Fá para Dó e de Dó para Fá ao mesmo tempo em que a parte superior da textura se move para Ré maior e retorna para Mi.

Figura 16 – *Dansa Brasileira* (redução) cc.21-25

The musical score for measures 21-25 of 'Dansa Brasileira' is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various chord symbols and melodic lines. Below the staff, the following chord symbols are listed:

B $\flat$ 7m    B $\flat$ 7M/C    D $\flat$ sus2    A $\flat$ 7M/B $\flat$     B7sus2    C7sus4    E/F    D/C    E/F    D/C

Fonte: Adaptação nossa.

#### 4.2.2.5 Paralelismo

Um dos primeiros indicadores da quebra com procedimentos tradicionais de progressão harmônica foi o uso de movimento paralelo entre membros do acorde. Ainda assim, de fato, paralelismos foram utilizados antes do século XX, como por exemplo, em seqüências de acordes em primeira inversão. Vejamos o exemplo a seguir (Figura 17), que ilustra a utilização de acordes paralelos (mesma configuração intervalar) descendentes por semitom:

Figura 17 – Dansa Brasileira (redução) cc.47-48: Acordes paralelos em primeira inversão

The image shows a musical score for two measures, 47 and 48, in 3/4 time. Measure 47 contains three chords: A/C# (first inversion), Ab/C (first inversion), and G/B (first inversion). Measure 48 contains one chord: F#/A# (first inversion). The notes are written on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#).

Fonte: Adaptação nossa.



## 5 OS 3 ESTUDOS: CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

### 5.1 ASPECTOS REVISIONAIS E EDITORIAIS:

Apesar de compostos em períodos diferentes, os *Três Estudos de Concerto* foram editados em 1990 pela Chanterelle Verlag sob o entendimento de que seria a intenção de Gnattali unificar as 3 peças como um ciclo. No prefácio da edição, Zalkowitsch alega justamente que a vontade do compositor era a junção das peças em um ‘gesto unificado’:

[...]Diferentemente dos 10 Estudos, escritos como o resultado de uma mesma intenção composicional no ano de 1967, os 3 *Estudos de Concerto* foram compostos de 1950 até 1981 e foram tocados como peças de concerto isoladas. Contudo, era o desejo de Gnattali dar as peças um ‘gesto unificador’ publicando-as como um pequeno ciclo sob o título ‘Estudos de Concerto’<sup>28</sup>.[...] Tradução nossa (ZALKOWITSCH; GNATTALI, 1990)

Contudo, esse entendimento vem sendo questionado em função, por exemplo, da distância temporal entre a composição das peças e também a ausência de registros, até o momento que comprove essa intenção. Nesse sentido, Lima (2017, p.66) argumenta:

Não há qualquer registro de Gnattali mencionando a intenção de reunir estas três peças em uma publicação. Em todo seu catálogo de obras não há qualquer título parecido com ‘Estudo de Concerto’ e a ideia de misturar peças escritas em períodos tão diferentes não me parece algo que combine com a atitude de Gnattali.

Em depoimento para Lima (2017 apud BRAGA, p.34) o violonista paraense Luiz Otávio Braga, que conviveu com Gnattali de 1979 a 1988, descreve a interação que teve com Gennady Zalkowitsch, autor do prefácio da edição da Chanterelle, acerca dos direitos de publicação dos 10 Estudos para Violão, de 1967 e publicados em 1968 pela *Brazilliance*:

Lembro que eu e o Paulo (Bellinati) comentamos aspectos de digitação, eu não concordava com certas digitações feitas por Laurindo de Almeida, que foi quem digitou as peças, aliás, publicadas por ele mesmo pela sua editora de nome, acho, *Brazilliance*. Depois apareceu um russo de nome Gennady, supostamente um novo editor que teria comprado os direitos à editora de Laurindo de Almeida. Pediu-me que fizesse algumas revisões. Acho que fiz alguns comentários e iniciei algo, mas depois percebi que o sujeito era um ‘aventureiro’ e dispersei-o.

---

<sup>28</sup> Unlike the 10 Studies, all written as the outcome of one single compositional intention in the year 1967, the 3 Concert Studies were composed from 1950 until 1981 and were played as isolated concert pieces. It was Gnattali’s wish, however to give them an ‘unifying gesture’ by publishing all of them together as a small cycle under the title ‘Concert Studies’.

Além dos prefácios presentes nas edições da *Chanterelle* das obras para violão e de um artigo de revista<sup>29</sup> escrito por Zalkowitsch sobre Gnattali, não há nenhuma evidência que sugira qualquer conexão entre os 2.

A fim de entender melhor como se deu o papel da *Chanterelle* na edição dos *Três Estudos de Concerto*, contatamos Michael MacMeeken via e-mail, editor chefe e proprietário da editora na época da publicação e a quem o *Copyright* da edição é atribuído. MacMeeken (2019) informou que as edições da *Chanterelle* foram publicadas sob um acordo de licenciamento com a *Brazilliance*, editora de Laurindo Almeida. Da mesma forma, ele esclarece que a Zalkowitsch contribuiu informalmente com algumas informações sobre Gnattali que ele obtivera por terceiros.

Desse modo, no presente trabalho a edição da *Chanterelle Verlag* será usada como base para as análises a serem realizadas sobre as peças, com as devidas ressalvas acerca da controvérsia sobre as publicações. Além disso, a revisão realizada por Lima (2017) com base nos manuscritos sobre a obra para violão solo de Gnattali será utilizada, prevalecendo sobre a edição da *Chanterelle* em caso de haver conflitos.

A Toccata em Ritmo de Samba N.1 foi composta em 1950 e possivelmente publicada pela *Brazilliance*, contudo não há informações sobre a data ou qualquer catálogo contendo a edição (LIMA, 2017, p.66). A *Dansa Brasileira*, composta em 1958, é publicada pela primeira vez pela *Brazilliance*, número de catálogo 86, sem ano de publicação (LIMA, 2017 p.72) A Toccata em Ritmo de Samba N.2, foi composta em 1981 e foi publicada pela primeira vez em 1990, tendo circulado apenas informalmente até a publicação (LIMA, 2017, p.98).

Nesse sentido, ao observamos o encarte (Figura 18, próxima página) do disco ‘Raphael Rabello interpreta Radamés’<sup>30</sup> de 1986, onde o violonista interpreta as obras estudadas no presente trabalho, verificamos que o *copyright* das 3 peças, incluindo a Toccata n.2, encontram-se atribuídos à *Brazilliance*.

---

<sup>29</sup> Item 432 do artigo Uma Biografia do Violão Brasileiro (1916-1990) de Paulo Castagna e Werner Scharz. ZALKOWITSCH, Gennady. Radamés Gnattali: the eternal experimenter. *Classical guitar*, V. 9, n" 2, p. 18-22, 1990.

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/discografia/raphael-rabello-interpreta-radames-gnattali>. Acesso em 04/12/2019.

Figura 18 – Encarte: Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali



Fonte: <https://www.violaobrasileiro.com/discografia/raphael-rabello-interpreta-radames-gnattali>

## 5.2 OBSERVAÇÕES: CARACTERÍSTICAS GERAIS

### 5.2.1 Tocata em Ritmo de Samba n.1

A Tocata em Ritmo de Samba n° 1 foi composta em 1950 e, não contém nenhuma dedicatória escrita, mas conforme consta no Catálogo Radamés, é dedicada ao violonista Raphael Rabello, que ficou conhecido como ‘discípulo do mestre’ e era chamado de “filho musical” por Gnattali<sup>31</sup>. Por outro lado, Ronoel Simões, em entrevista a Delneri (2009) afirma que a peça seria dedicada a Garoto, informação reiterada por Lima (2017, p.66):

“Esta música foi dedicada ao Garoto, apesar de não estar escrita na partitura editada. Os dois eram muito amigos. Mais tarde (em 1981), Gnattali escreve a ‘Tocata em Ritmo de Samba N°2’, dedicada a Waltel Branco (violonista do Rio de Janeiro).” “O Garoto tocava um ‘violão diferente’, moderno.” (Entrevista com Ronoel Simões em DELNERI, 2009, p.113)

A peça possui 49 compassos, está escrita majoritariamente no compasso 4/4 e sua forma pode ser descrita com um ternário (A-B-A) com uma pequena coda. A seção A se estende até o compasso 32, e possui 126 bpm como sugestão de andamento. A seção B, por sua vez, possui a indicação ‘*Lento* (56 bpm)’, e começa no compasso 33 indo até o compasso

<sup>31</sup> Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005.

44. Após, a seção A é tocada novamente, porém a seção B não é executada na repetição e o performer deve ir para a *codeta* que inicia no compasso 45. Apontar a área tonal na qual a peça é construída deve ser mais pertinente do que definir necessariamente uma tonalidade exclusiva. Observando a primeira seção, constata-se que ela inicia com um acorde de Sol maior com o baixo em Ré (G/D), que reaparece ao longo da seção com força temática. No compasso 14 temos um movimento melódico e cadencial finalizando sobre um acorde de D7M. A seção termina no compasso 32 com um acorde de Gsus2(add6) através da resolução de uma tensão criada no compasso 27 com o acorde D7(9b)(#11), dominante de Sol.

A seção B começa com um acorde de Em(6)7, que pode ser entendido como uma tônica momentânea da seção. Contudo, o acorde funciona como uma pré-dominante de Ré, possível objetivo harmônico da primeira frase da seção B, uma vez que o acorde final poderia ser entendido como um F#m7/A. A seção termina com um acorde de D7(#11) que é precedido de um A7(add6), efeito de uma progressão dominante-tônica, consagrada pela linguagem tonal. É importante observar que o acorde no qual a seção B termina é o mesmo que precede o acorde final na seção A. Isso pode produzir a sensação de continuidade na peça e também fornecer evidência acerca das regiões tonais frequentadas. A *codeta* não confirma a tonalidade do primeiro final da seção A. Ao invés de repetir o movimento harmônico sobre Sol maior, a peça termina com um arpejo de D(add6)(9). Desse modo, ao considerar a relação intervalar entre os acordes enfatizados pela obra, assim como a insistência na nota Ré como pedal na seção A, é razoável afirmar que a peça é construída sobre campo harmônico de Ré.

O Som, enquanto elemento, apresenta apenas funções acessórias, normalmente em combinação com outro elemento. Na seção A predomina a alternância textural entre sequências de acordes e contornos melódicos descendentes. A textura principal da seção B é de melodia acompanhada, havendo uma indicação para ser tocada ‘ligado expressivo’.

Quanto à Harmonia, a peça apresenta linguagem tonal expandida, com recorrência de acordes com extensões e dissonâncias estruturais. A seção A, até compasso 30, é construída sobre a nota Ré como pedal (Corda (6) solta) e apresenta acúmulo e resolução progressiva de tensão harmônica; O compasso 6.2 termina com o D7(b9)(#11) que funciona como acorde final de uma meia-cadência, deixando o movimento harmônico sem resolução. A mesma tensão harmônica é criada em 26.2, e dessa vez resolvida sobre o acorde de Gsus2(add6) (próxima página, figura 19), através de uma resolução incompleta que favorece a continuidade da peça para a seção B. A seção B é encerrada sobre acorde semelhante (sem a 9b) no compasso 44, mantendo a expectativa por resolução, apesar de possuir um movimento de cadência autêntica no baixo (V-I).

Figura 19 – Toccata n.1 Redução - Resolução Harmônica: Seção A

G:  $V_{b9\#11}$        $I_{sus2(add6)}$

Fonte: Adaptação nossa.

Na dimensão média, podemos observar a utilização de acordes maiores com sétima maior (X7M) em finais de frase de menor importância estrutural: cc. 14.2, 18.2, 34.2, 36.2. Importante notar que a atividade harmônica na seção A é construída sem movimentações significativas; normalmente utilizando acordes com função colorística. Por outro lado, na seção B são utilizadas progressões harmônicas mais definidas, assim como são utilizadas outras áreas tonais. Nesse sentido, observemos a progressão harmônica presente nos compassos 37 e 38 que utiliza condução de vozes por movimento contrário na bifonia fundamental (Figura 20):

Figura 20 – Toccata n.1 (redução) – cc.37-38

D:  $V^7$   $V_{11/bIII}$   $V^7/bII$   $V^7$   $V_{11/vi}$   $V^7/bVI$   $I_{add9}$

$ii(add\#11)$

Fonte: Adaptação nossa.

Gnattali utiliza um extenso vocabulário de acordes, em sua maioria tétrades, com distribuições de vozes adequadas à idiomatía do instrumento, assim como acordes paralelos com função colorística. Além do trecho mencionado anteriormente, a peça não possui implicações contrapontísticas importantes.

A Melodia, assim como o Som, não possui muitas implicações que não estejam associadas a outro elemento, pelo menos do decorrer da seção A. Ainda assim, podemos

apontar, por exemplo, a recorrência da nota Mi (12<sup>a</sup> casa da corda (1)) como ápice melódico ao longo da peça e, no compasso 46.2, já na coda, a nota Fá# como novo ápice melódico. Na seção B, com a diminuição do estresse rítmico provocado pelos deslocamentos característicos da seção A, a melodia assume função temática, como ilustrado na figura 21.

Figura 21 – Toccata n.1 cc.33-34



Fonte: Chanterelle Verlag (1990)

O Ritmo, como sugerido no próprio título da peça, é o elemento decisivo em sua estruturação. Os agrupamentos e células característicos da música popular brasileira são utilizados de forma temática e manipulados de diversas formas. Na seção A podemos observar estruturas caracterizadas pela alternância entre um módulo rítmico de 1 compasso (tocado 2 vezes) e 1 módulo rítmico de 2 compassos. O motivo gerador da peça pode ser descrito como um agrupamento rítmico de |:2+2+3+2+2+3+2:| (considerando a anacruse). Além disso, é importante notar que essa figura encontra-se deslocada em relação ao *continuum* da peça (pulsação), característica indissociável do samba. O exemplo a seguir considera o apontamento revisional feito por Lima (2017, p.67) acerca da ligadura na anacruse, que se trata apenas de um ligado mecânico<sup>32</sup> da nota Lá para Si bemol:

Figura 22 – Toccata n.1 (Redução) - Ritmo



Fonte: Adaptação nossa

Para efetivar o processo de Crescimento, Gnattali faz uso de diversos recursos. A fim de produzir contraste entre as seções, há uma intensificação da atividade e variedade dos

<sup>32</sup> O ligado mecânico consiste em na produção do som pressionando a corda com a mão esquerda sem atacar com a direita.

elementos harmônicos e melódicos na seção B(lento), explorando elementos do discurso musical não tão ativos na seção anterior. Ao final da seção B, restabelece-se parcialmente a tensão harmônico-estrutural característica da seção A (c.44, acorde de D7(#11)) (figura 14).

A seção A possui como característica a diminuição progressiva de suas estruturas internas, o que produz uma sensação de aceleração: |(8)cc.1-8|(6)cc.9-14|(4)cc.15-18|(2)cc.19-20| Além disso, observa-se uma intensificação progressiva das articulações seccionais, através de prolongamentos harmônicos e manipulações motivicas. Na seção B, o ritmo harmônico é acelerado nos compassos 37 e 38, novamente favorecendo a sensação de movimento e direcionamento formal (figura 20).

### 5.2.2 Toccata em Ritmo de Samba n.2

A Toccata em Ritmo de Samba nº2 foi composta em 1981 e é dedicada ao violonista paranaense Waltel Branco<sup>33</sup>. A peça possui 87 compassos, e sua forma pode ser descrita com um ternário (A-B-A) com uma pequena coda. A seção A, escrita majoritariamente em compasso 2/4 se estende até o compasso 50, e possui o valor 106 bpm como sugestão de andamento. A seção B, por sua vez, possui a indicação ‘Expressiva (100 bpm)’, escrita em compasso 4/8, e começa no compasso 51, indo até o compasso 80.

Nos compassos 79 e 80 há a retomada da fórmula de compasso e do andamento da seção inicial. Após, a seção A é tocada novamente, porém a seção B não é executada na repetição e o performer deve ir para a *codeta* que inicia no compasso 81. A peça está sobre o campo harmônico de Ré (menor ao longo da peça e maior na coda). No decorrer da seção A, compasso 19, há uma excursão à tonalidade de Sol menor (sub-dominante) e na seção B há direcionamento harmônico à tonalidade de Fá menor. Contudo, a ênfase predominante é sobre Ré.

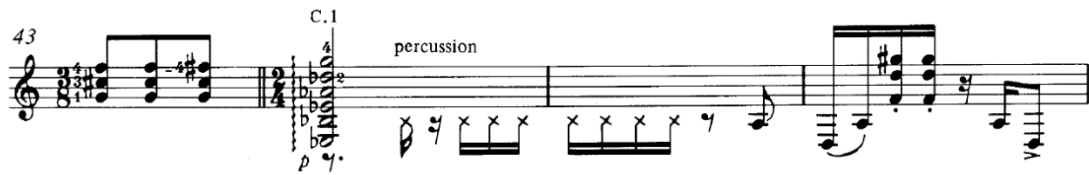
Assim como na Toccata n.1, Gnattali utiliza o elemento Som, em específico a textura, para contribuir no contraste entre as seções A e B. Na seção A predomina a alternância entre acordes repetidos e melodias descendentes e na seção B, por outro lado, é utilizado a textura de melodia acompanhada. A distribuição de vozes nos acordes é congruente com a idiomatia do instrumento, sem a necessidade de realizar aberturas ou digitações complicadas.

Por outro lado, a peça explora diversos recursos sonoros, como por exemplo, a utilização das cordas soltas como recurso colorístico combinado com o elemento melódico

<sup>33</sup> Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005

descendente entre os compassos 72 e 75. Do mesmo modo, são indicadas variações entre as sonoridades desejadas, como nos compassos 19 e 23. Ainda sobre o elemento Som, a técnica do rasgueado é explorada em combinação com a harmonia consonante enfatizando a conclusão da peça. Importante também observar a utilização do corpo do instrumento como recurso percussivo nos compassos 38-39 e também 44-45 (Figura 23):

Figura 23 – Toccata n.2 - cc.43-46



Fonte: Chanterelle Verlag (1990).

A harmonia, como também acontece na Toccata 1, apresenta uma linguagem tonal expandida, com a utilização de acordes com extensões e dissonâncias estruturais. Por outro lado, algumas estruturas cordais ganham significações temáticas como, por exemplo, o acorde Dm (#11). Essa extensão (#11) sobre o acorde de Dm é a nota Sol# (enarmonicamente Lá bemol), e é interessante observar como ela é reiterada em pontos estruturais da peça, primeiro como ponto pedal nos compassos 12 a 16 e depois como objetivo harmônico no compasso 32.

Por último, no que diz respeito ao elemento harmônico, é observada a utilização de extenso vocabulário de acordes, em sua maioria tétrades, com distribuições de vozes adequadas à idiomatía do instrumento, assim como acordes paralelos com função colorística e não apresenta implicações contrapontísticas importantes.

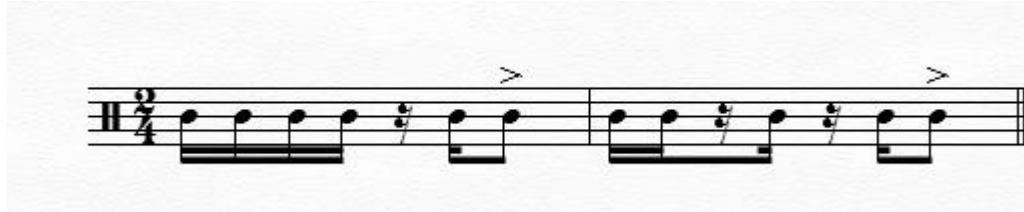
Na seção A, o elemento melódico não contribui diretamente com a função temática, apesar de que alguns contornos descendentes (cromáticos ou diatônicos) desempenham a função de articulação das subseções. Na seção B, assim como acontece na Toccata 1, a melodia assume função temática.

O Ritmo figura com forte função temática na construção da seção A, com grande aproveitamento do material da ideia inicial. Células rítmicas recorrentes em ritmos brasileiros são utilizadas de forma temática, através de reiterações e manipulações motivicas. A seção é permeada por uma atividade rítmica intensa, com pequenos repousos internos coordenados com a harmonia. O contraste entre as seções A e B se dá pela redução do andamento e pelo



aumento do vocabulário de figuras rítmicas. A peça apresenta coesão entre os motivos das duas seções, através da derivação dos contornos melódicos e figuração rítmica.

Figura 24 – Toccata N.2- Seção A: Motivo



Fonte: Adaptação nossa.

Entre os recursos utilizados que acentuam o processo de Crescimento, podemos destacar o arco harmônico da seção A, que possui movimento completo, começando e terminando sobre Ré. Contudo, o efeito conclusivo do final da seção é relativamente dissolvido ao adicionar dissonâncias no acorde de tônica (Figura 11), formando o que pode ser entendido como D7(9#)(add6). O mesmo tipo de *shape*<sup>34</sup> é utilizado nos compassos 52 e 54. Da mesma forma, a seção B termina sobre um acorde de C/D, mesmo tipo de articulação usada no compasso 18, demonstrando coesão entre os elementos utilizados na concepção da obra.

### 5.2.3 Dansa Brasileira

A *Dansa Brasileira* para violão solo foi escrita em 1958 e dedicada a Laurindo Almeida<sup>35</sup>. Possui 117 compassos e é a peça mais complexa do ciclo. Superficialmente, sua forma pode ser descrita como um ABA(coda). O A possui 2 seções temáticas distintas, a(cc.1-26) e b (cc.27-46), 1 seção que combina e reitera o material temático apresentado ab(47-61) e uma frase para realizar o fechamento harmônico da seção em Mi menor (cc.62-66). A seção B pode ser segmentada em até 3 partes, sendo o tema principal da seção (cc.67-67), seção de transição semelhante ao ab (cc.77-83) da seção A, e a terceira parte é baseada no b da seção A (84-106). Apesar da seção B usar o material da seção A, elas se diferenciam através da abordagem harmônica: A seção A é marcada pela insistência sobre o campo harmônico de Mi. Já a seção B é caracterizada pela transição em diferentes campos harmônicos. Discutiremos esses detalhes nos capítulos posteriores.

<sup>34</sup> No contexto, o termo *shape* se refere a uma configuração cordal proveniente de um modelo de disposição dos dedos da mão esquerda na escala do instrumento.

<sup>35</sup> Catálogo Digital Radamés Gnattali, 2005.

Como já observado acerca das tocatas, o elemento Som na Dança Brasileira se apresenta primariamente através do controle do compositor sobre a idiomatía do instrumento e também através da utilização da textura como fonte de contraste entre as seções. Pode-se notar, por exemplo, a estratificação da textura nos trechos que possuem função de transição entre as seções, como nos 57-60 e 103-106.

Figura 25 – Dança Brasileira cc.54-61

Fonte: Chanterelle Verlag (1990)

A linguagem harmônica observada na Dança Brasileira vai ao encontro do que já foi destacado nas tocatas, no que diz respeito ao vocabulário de acordes e sua utilização; a peça possui orientação tonal (modal em alguns momentos), com utilização de extensões e dissonâncias estruturais, e há predominância de tétrades entre os acordes utilizados. Ainda assim, algumas utilizações harmônicas se destacam na construção da peça, como os acordes a seguir:

Figura 26 – Dança Brasileira – Seção A: Acordes

Fonte: Adaptação nossa.

O trecho entre os compassos 21 e 25 (figura 16), no final da primeira seção, pode ser entendido como uma passagem que apresenta dois centros tonais diferentes, recurso

conhecido como politonalidade (ou, no caso específico, bitonalidade), conforme discutido na seção 4.2.2.4.

A Melodia, como nas outras duas peças estudadas, atua através da associação de contornos melódicos descendentes com a função de fechamento seccional. Também é importante notar que esse elemento é favorecido na seção central, ganhando funcional temática, contrastando com as seções anteriores que possuem o Ritmo como principal gerador da função temática.

Finalmente, o Ritmo é o elemento determinante na definição das funções temáticas ao longo de quase toda a peça. Assim como verificado nas outras peças analisadas, são utilizadas células rítmicas presentes em ritmos brasileiros sobre as quais são aplicadas manipulações técnico-composicionais, combinando-as com os outros elementos, o que favorece o estabelecimento dessas estruturas como material temático principal.

Uma vez que os temas da obra são derivados de ritmos brasileiros, é natural que suas propriedades estruturais se manifestem ao longo da peça, como por exemplo, o agrupamento rítmico dos compassos 21 e 22 (figura 27). Nesse mesmo sentido é importante observar a importância da hemíola na constituição da obra, como nos compassos, 23 a 26 e também na coda, dos compassos 107 até 112 (figura 28).

Figura 27 – Dança brasileira: célula rítmica cc.21-22



Fonte: Adaptação nossa.

Figura 28 – Dança Brasileira: Hemíola cc.107-112



Fonte: Adaptação nossa.

Assim como observado nas outras peças, o tema principal da Dança, entre os compassos 1 e 26, apresenta uma redução progressiva das suas estruturas internas, que, somada ao efeito da sobreposição de tonalidades entre os compassos 21 e 25, produz um efeito articulatório bastante contundente. Além da intensa atividade harmônica, este trecho

demonstra também estresse sobre a dimensão rítmica, através de síncofes provenientes de agrupamentos e acentos que não coincidem em sua totalidade com o *continuum* da peça – característica basilar dos ritmos que inspiram a obra.

O capítulo a seguir será dedicado para expandir a discussão acerca das funções musicais dentro das três peças. Discutiremos os recursos utilizados pelo compositor que contribuem de forma significativa no processo de crescimento através dos conceitos de movimento e aspecto. O enfoque se dará sobre o elemento Harmonia, no que diz respeito às progressões utilizadas e suas implicações enquanto fonte de movimento e/ou aspecto, e Ritmo enquanto elemento unificador, através da manipulação motívica. Do mesmo modo abordaremos a utilização sistemática da proporção relativa das estruturas internas enquanto fonte de movimento.

## 6 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Como abordado anteriormente, a música de Gnattali é permeada pela influência de diversos universos musicais, entre eles a música popular, e, especificamente, o samba e o choro. Ao compararmos as ideias principais utilizadas na constituição das peças aqui estudadas com as levadas rítmicas desses ritmos populares, notaremos prontamente que elas se assemelham. Contudo, é importante notar que elas recebem tratamento temático por parte do compositor, não apenas através de reiteraões, mas de diversas manipulações. Nos exemplos a seguir observar algumas das manipulações motívicadas presentes na *Dansa Brasileira*. Além de alterações na estrutura do motivo, podemos verificar o uso de aumentações, fragmentações e a combinação entre partes de motivos diferentes:

Figura 29 – *Dansa Brasileira* (redução): Motivos 1 e 2 e variações

cc. 1-2; 9-10; 50-51; 113-114; 115-116      cc. 17-18; 19-20

cc. 5-6; 13-14      cc. 21-22

cc. 23-24

Fonte: Adaptação nossa.

Figura 30 – *Dansa Brasileira* (redução): Motivo 3 e variações

cc. 27-28; 33-34      cc. 31-32

cc. 29-30; 35-36      cc. 38

cc. 62; 63      cc. 37; 39-40

Fonte: Adaptação nossa.

O mesmo tipo de utilização do ritmo enquanto estrutura temática também encontra-se presente nas Toccatas. A seção A da Tocata n.2 apresenta extensas derivações motívicadas,

onde praticamente todas as figurações rítmicas apresentadas se remetem à ideia do tema inicial. Além disso, observa-se que, nas ocasiões em que uma seção é construída utilizando mais de um motivo, há a tendência de produzir uma nova ideia combinando os motivos apresentados. Desse modo, o tratamento temático dado por Gnattali aos ritmos característicos da música brasileira contribui com o processo de crescimento no tocante à sensação de aspecto, pois a reiteração do material utilizado de forma combinada e modificada fortalece a noção de unidade dentro da seção (Figura 31).

Figura 31 – Toccata N.2 (Redução): Desenvolvimento motivico

The diagram illustrates the development of motifs in Toccata N.2. It shows various musical excerpts with their corresponding measure numbers (cc.) and measure numbers (m.). Arrows indicate the flow of motifs from the initial theme (cc. 1-2) to various later sections (cc. 3-4, 4-5, 5-6; 10-11, 12, 18-20, 20-21; 23-24, 21-23, 24-26, 28; 29-31; 40-41, 32-33; 34-35, 38-40).

Fonte: Adaptação nossa

Conforme verificado na revisão, a linguagem harmônica de Gnattali é constituída por elementos de diversas correntes estéticas, como por exemplo, o impressionismo e o *jazz*. A figura 32 contém a análise harmônica completa da Toccata n.1 contém diversos exemplos desses recursos. Do compasso 9 ao 12, a análise é a mesma dos compassos 1 a 4. Do compasso 21 ao 28 a análise é a mesma dos compassos 1 a 8.

Nos compassos 13 e 14, entendemos que a sequência de acordes<sup>36</sup> possui função colorística, já que todos tem a mesma configuração intervalar e estão apenas delineando um

<sup>36</sup> A notação 3x4 indica um empilhamento de quartas sobre as respectivas notas do arpejo, e denota a utilização de harmonia quartal.

arpejo de Ré maior (9b), em direção ao final da frase. Nesse mesmo sentido, as duas seções contrastam em relação à utilização harmônica. A seção A (até o compasso 32), apesar de analisada em Sol maior, possui uma organização modal em torno da nota Ré, sugeridos através das configurações cordais. Contudo, o direcionamento harmônico da seção é para o acorde de Sol maior, o que ressignifica e hierarquiza os acordes construídos sobre Ré. A seção B, por outro lado (cc.33-44), possui um senso harmônico mais funcional, isto é, fazendo uso de progressões usuais, ainda que utilizando acordes estendidos.

Figura 32 – Toccata n.1(Redução) - Análise Harmônica

Musical score for Toccata n.1 with harmonic analysis. The score is divided into four systems. System 1 (measures 1-12) is in G major, marked with a tempo of 126. System 2 (measures 13-32) is marked 'Lento' (56) and includes a section with a 3x4 pattern in C, A, F# and Eb. System 3 (measures 33-40) is marked 'Lento' (56) and includes a section marked '(Ger-6/iii)'. System 4 (measures 41-44) is marked 'Tempo I'. The harmonic analysis includes various chord symbols such as I<sub>4</sub>, V<sup>9</sup>, I<sub>4</sub>(b<sub>9</sub>), V<sub>7</sub>(b<sub>9</sub>)#<sub>11</sub>, V<sub>7M</sub>, V<sub>7</sub>(#<sub>11</sub>), I<sub>4</sub>, V, V<sub>n/bIII</sub>, V<sub>7</sub>, V<sub>n/vi</sub>, ii(add#<sub>1</sub>), I<sub>add9</sub>, I<sub>add6</sub>, ii<sub>add6</sub>, V<sub>7</sub><sup>b<sub>9</sub></sup>, iii<sub>6</sub>, V<sup>+<sub>4</sub></sup>/iii, V<sub>7</sub>, V<sub>#11/IV</sub>, G:I, sus<sub>2</sub>(add<sub>6</sub>), i<sub>6</sub>, D: iv<sub>6</sub>, V<sub>3/V</sub>, I<sub>4</sub>, vi<sub>6</sub>, I<sub>add6</sub>.

Fonte: Adaptação nossa.

A Toccata n.2, em sua primeira seção, em contraste à toccata n.1, possui uma trajetória harmônica mais significativa, assim como a definição mais óbvia de um centro tonal, Ré menor. No compasso 13, é iniciada uma tonicização sobre Ab maior, quinto grau abaixado de Ré menor, uma região harmônica pouco usual. Contudo, ela passa a fazer um pouco mais de sentido ao observamos o G# (enarmonicamente, Ab), dissonância estrutural presente no

acorde tônica. A seguir, na figura 33 (próxima página) encontra-se a análise harmônica da seção A da toccata N. 2, onde podemos verificar essa interação entre as dimensões micro e média do elemento Harmônico, que, associado à coesão dos recursos motivicos utilizados, contribui com o processo de crescimento da peça, tanto no que diz respeito ao aspecto quanto ao movimento.

Figura 33 – Toccata n.2 (redução) - Seção A: Análise harmônica

$\text{♩} = 108$   
 d:  $i(\#u)$   $iii_{7M}$   $V_{7M}$   $iv_{\frac{3}{b}V}$   $iv_{\frac{3}{b}V}$   $bV^9$   $iv^6$ ,  $vii^{\frac{3}{b}II}$   
 $V_{ii/IV}$   $iv$   $iv_{7/iv}$   $iv$   $ii^{\circ}/iv$   
 $vii^{\circ}$   $I_{sus4(b9)}$   $i$   $\#VII(-m)(\#s)/V$   $III(sb)_{7M}$   $ii^{\frac{3}{4}}$   $iv^{\frac{3}{4}}$   $iv$   $It+6$   $V$   
 $V_{7\#ii}$   $V^7$   $V^7$   $V^{13}$   $bII_{7m(u)}$   $V$   $i(\#u)$   $I_{add(6)(7m)(\#9)}$   
 $bII^{13}/bV$   $V_{7m(u)}/bV$

Fonte: Adaptação nossa.

A seção B (figura 34, próxima página), por sua vez, possui trajetória e tratamento harmônico diferentes da seção A. O ritmo harmônico é acelerado no final da seção, favorecendo o direcionamento para o retorno da seção A, mais rápida e ativa ritmicamente.



Figura 34 – Toccata n.2 (redução) – Seção B e Coda(cc.81-87)

**Expressivo**  $\text{♩} = 100$

51 **Expressivo**  $\text{♩} = 100$

53 55  $\text{vii}^{\circ 6}/\text{VII}$  57

d:  $i(\text{add}^{\circ 6})$   $bV(\text{s}b)_{7M}$   $IV(\text{s}b)_{7M}$   $bVII(\text{add}^{\circ 6})$   $bIV(\text{s}b)_{7M}$   $III(\text{s}b)_{7M}$   $kvio^{\circ 4}$   $\text{vii}^{\circ 6}/\text{VII}$   $iv^6$   $V_{ii}/IV$   $V_{b9\#u}/iv$   $ii^{\circ 7}/iii$   $V_7/iii$

60 62 64 66 68 70

$ii^{\circ 6}/iii$   $V_6^{\circ}/iii$   $iii(\text{add}^{\circ 6})\#u$   $ii^{\circ 7}$   $V_{b9\#u}$   $V_{b9\#u}/iv$   $\text{vii}^{\circ 7}/iv$   $kvii_7$   $ii^{\circ 7}$

72 73 75 77 **Tempo I** 79 **2**

$V^6$   $It_{-6}/ii$   $ii^{\circ 6}$   $Ger_{-6}$   $V$   $V_6/V$   $ii^{\circ 6}$   $V_7^{\circ b}/kvii$   $III_{7M}$   $V_{sus4}/V$   $iv^6/iv$   $V_{ii}/IV$

81 83 85 87

$I(\#u)$   $I_{7m}(\#u)$   $I(\#u)$   $I_{7m}(\#u)$   $I(\text{add}^{\circ 9})$

Fonte: Adaptação nossa.

Para concluir a discussão sobre os recursos harmônicos utilizados por Gnattali nas três peças, apresentamos a análise harmônica da seção central da Dança Brasileira (figura 35):

Figura 35 – Dança Brasileira (redução): Análise Harmônica cc.62-77

e:  $V_5^{(b9)}/v$   $V_{b3}/VII$   $\#iii_7$   $V_{b3}/VI$   $ii$   $V_{b5}(\#9)_4$   $i^9$   $v_7$   $V_2/IV$   $V_6/VII$   $V_2/III$   $bVI_4/III$

**Tempo I**

$bVI_4/III$   $iv^9$   $III$   $ii$   $i$   $V_9/VII$   $VII$   $V^9$   $i_7$   $It_7^6$   $I_4$   $V^{13}/ii$   $ii$   $V_{11}$   $V_{b9}$   $I$

$ii^{\circ 4}_3/VI$   $D: ii$   $V_9$   $I$   $V_9/ii$   $ii_7$

VII

Fonte: Adaptação nossa.

Conforme abordado nos capítulos anteriores, em relação à Dança Brasileira apresenta 2 momentos relativamente distintos. No primeiro deles, do início da peça ao compasso 66, as ideias são trabalhadas em torno de um mesmo centro tonal, com ênfase sobre a nota Mi. O segundo momento é marcado por tonicizações constantes, saindo da tonalidade de Mi menor, passando por Ré maior, Lá menor, e encerrando a seção sobre o acorde de B7 (cc.100-102), dominante de Mi menor, característica da primeira seção que será repetida.

Cabe ressaltar a inexistência da indicação ‘Andante’ presente na edição da *Chanterelle*, no compasso 62 foi acrescentada pelo editor e não se encontra nos manuscritos de Gnattali, conforme aponta Lima (2017, p.74). Essa noção viabiliza um entendimento mais claro sobre a estrutura geral da peça, pois a proximidade da indicação ‘Andante’ com a mudança de andamento do compasso 66 pode induzir o intérprete a considerar estes compassos como parte da seção que começa e não da seção que acaba. Contudo, ao desconsiderar a indicação da edição, fica evidente que se trata do fechamento harmônico da seção A como um todo.

Por último cabe observar o controle exercido por Gnattali sobre a dimensão das estruturas internas das obras. Como mencionado anteriormente, a Toccata n.1 possui uma lógica redutiva em sua seção A, com estruturas progressivamente menores (8+6+4+2). Do mesmo modo, a estrutura interna de sua seção B também é proporcional no que diz respeito aos agrupamentos internos, pois é subdivisível em duas partes: 8+4.

Contudo, o mesmo tipo de recurso também pode ser observado nas outras duas peças. A primeira seção da Toccata n.2, possui proporcionalidade em seus agrupamentos de frase e subseções. Os números apresentados na figura são as quantidades de compassos contidas em cada subdivisão:

Figura 36 – Toccata n.2 (redução): Seção A proporções internas

12 (4+2)(4+2)	6(4+2)	9(3+3+3)	12 (4+2+6)	6	5
18		9	18		5

Fonte: Adaptação nossa.

O mesmo tipo de utilização formal se apresenta também na primeira parte da Dança Brasileira (compassos 1 a 26). Temos um agrupamento de 16 compassos (8+8), seguido por outro de 6 (4+2) e então 4 (2+2). A figura a seguir exemplifica o que foi descrito:

Figura 37 – Dança Brasileira (redução) cc.1-26: Proporções

$\text{♩} = 112$   
 e:  $i(\text{add}^9)$   $Vb_9$   $i$   $iv_{7M}$   $I_{7M}$   $E_{-7M}/F\#$   $Eb_{7M}/C$   $D_{7M}/E$   
 $Db_{-7M}/Eb$   $C_{7M}/A$   $Cb_{7M}/Db$   $Bb_{7m}$   $Bb_{7M}/C$   $Dbsus2$   $Ab_{7M}/Bb$   $C_{7sus4}$   $B_{7sus2}$   $\frac{E}{F}$   $\frac{D}{C}$   $\frac{E}{F}$   $\frac{D}{C}$

Fonte: Adaptação nossa.

No que diz respeito à estruturação das peças, é possível observar uma orientação para a proporcionalidade das partes internas. A redução progressiva da dimensão das partes proporciona a aceleração do ritmo textural da peça, sendo um fator contribuinte bastante relevante na constituição do processo de crescimento das peças.

## 7 CONCLUSÕES

Após a avaliação dos dados apresentados nesta pesquisa, é possível realizar algumas observações em perspectiva às pesquisas anteriores. Verificamos que a linguagem harmônica de Gnattali é bastante rica e não se restringe a apenas uma corrente estética, como apontou Telles (2017). Ao longo das peças é notável a presença de progressões com orientação tonal<sup>37</sup> ainda que os acordes possuam extensões sobrepostas.

Observa-se momentos em que os procedimentos de natureza impressionista tomam lugar, com acordes paralelos de função colorística, semelhante aos recursos observados por Armada (2006) nos 10 Estudos para violão solo. Do mesmo modo, a harmonia estendida, recurso jazzístico, é discutida por Anastasia (2007) na Sonatina para violão e flauta apontando a forma que as notas acrescentadas aos acordes podem delinear regiões tonais momentaneamente. Essa situação é semelhante ao que encontramos na seção A da Toccata n.1.

No tocante ao elemento rítmico, o presente trabalho verificou o tratamento temático dado por Gnattali às células e levadas rítmicas da música popular brasileira. Em nosso levantamento bibliográfico apontamos a importância conferida pelo compositor a este elemento e também à composição de obras de concerto que possuam essência popular<sup>38</sup>. O tratamento motivico/temático dado por Gnattali ao material rítmico da música popular demonstra essa orientação.

É importante ressaltar o tratamento formal encontrado nas seções das 3 peças. A coordenação progressiva (ou regressiva) das proporções das partes internas é um fator bastante relevante para o funcionamento e, conseqüentemente, precisa ser considerado para auxiliar uma boa interpretação.

Verificando as evidências acerca das questões editoriais, não é possível afirmar se era ou não desejo de Gnattali unificar as 3 peças como um ciclo. O que pudemos aferir é o fato do copyright das 3 peças estar associado à *Brazilliance* em 1986 para depois serem publicadas pela Chanterelle em 1990. Ainda que não se tratem de um ciclo, as 3 obras apresentam características estilísticas e estruturais bastante semelhantes. Do mesmo modo, estas congruências apontadas podem representar características da obra de Gnattali como um todo.

Por último, espera-se que esse trabalho demonstre como a análise musical, em específico a rotina analítica de Jan LaRue, pode ser uma ferramenta basilar para posteriores

---

<sup>37</sup> Organizadas funcionalmente: dominante, tônica, etc.

<sup>38</sup> Ao citar a Sonata de Enescu.

construções de uma interpretação musical. Os procedimentos utilizados na estruturação e concepção de uma obra muitas vezes não estão na superfície da partitura, o que pode trazer empecilhos para o entendimento das intenções presentes na partitura. Nesse sentido, a análise musical pode ser usada com a finalidade de fortalecer a conexão entre o compositor e o intérprete.

Felizmente, a Música, em suas diversas práticas, comporta visões distintas e estilos contrastantes. A noção maniqueísta de certo ou errado não é adequada a ela. Contudo, a busca pela ressonância entre as próprias concepções e a ideia do compositor será sempre um fator presente em uma interpretação musical eficiente e funcional.

## REFERÊNCIAS

- ABDALLA, T. **Análise técnico-interpretativa dos ciclos de estudo para violão de César Guerra-Peixe (lúdicas), Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos**. 45 p. Monografia de Conclusão de Curso. Universidade de São Paulo, 2005.
- ANASTÁSIA, R. **A Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali**: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. 72 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ARMADA, U. **Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali**: uma análise. 224 p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BARBOSA, V; DEVOS, A. **Radamés Gnattali – O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro: MEC-Funarte 1985.
- BECKER, Z. P. **Levadas Brasileiras para Violão**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. 53 p.
- COM a batuta Radamés Gnattali. **O Pasquim**. Rio de Janeiro. Ano VIII, n. 410, 06 a 12 mai. 1977. p. 14-16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/124745/14724>
- DELNERI, C.T. **O violão de Garoto**: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. 117 p. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009
- DIDIER, A. **Radamés Gnattali**. 1. Ed. Rio de Janeiro. Brasiliiana Produções Artísticas, 1996, 104 p.
- FIALHO, W. **Processos de digitação e dedilhado da Dansa Brasileira de Radamés Gnattali**. 79 p. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- GNATTALI, Radamés. **Três estudos de concerto para violão**. Chanterelle Verlag. West Germany: Heidelberg, [1990]. 1 partitura (12 p.).
- GNATTALI, Roberto. **Catálogo Digital Radamés Gnattali**, 2005. CD-ROM.
- GREEN, D. **Form in Tonal Music**: An introduction to analysis. Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1965. 321 p.
- KOSTKA, S.; SANTA, M. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 5ª Ed. New York, NY. Routledge: Taylor and Francis. 2018. 355 p.
- KOSTKA, S; PAYNE, D; ALMÉN, B. **Tonal harmony with an introduction to post-tonal music**. 8ª Ed. Nova York, NY. McGraw-Hill Education. 2017. 704 p.
- LARUE, J. **Guidelines for style analysis**. 2.Ed. Expandida. Sterling Heights, Michigan, EUA. Harmonie Park Press. 2011, 288 p.

LIMA, L. **Radamés Gnattali e o violão de Concerto: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos**. Curitiba: UNESPAR, 2017. 124 p.

MACMEEKEN, M. **Informations: 3 concert studies - Radamés Gnattali** [mensagem pessoal], mensagem recebida por <jfernandespedroso@gmail.com> em 29 ago. 2019.

NOSSO AMIGO RADAMÉS GNATTALI. Direção: Moisés Kendler e Alúcio Didier. Produção Regina Martinho da Rocha. São Paulo. Europa Filmes, 2007, 1 DVD (45 min), som, cor.

PRONSATO, C. V. **Os choros para piano solo "Canhoto" e "Manhosamente" de Radamés Gnattali: um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular**. 99 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SILVA, V. A. **Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural**. 133 p. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

TELLES, L. P. **A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas**. 246 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2017.

WIESE, B. **Radamés Gnattali e sua Obra para Violão**. 104 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

ZALKOWITSCH, G. **RadamésGnattali: the eternal experimenter**. Classical guitar, V. 9, n" 2, p. 18-22, 1990.

ZORZAL, R. **Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e proposta técnico-interpretativas**. 85 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.