

VICTOR GABRIEL FERREIRA

RADAMÉS GNATTALI:

***O Divertimento para flauta em sol e cordas – um
estudo técnico-interpretativo e uma breve
contextualização sobre a flauta em sol***

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2021

VICTOR GABRIEL FERREIRA

RADAMÉS GNATTALI:

O Divertimento para flauta em sol e cordas – um estudo técnico-interpretativo e uma breve contextualização sobre a flauta em sol

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de bacharel em música, com habilitação em instrumento de sopros, com ênfase em flauta transversal.

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.

São Paulo

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Ferreira, Victor Gabriel Radamés Gnattali:: o Divertimento para flauta em sol e cordas - um estudo técnico-interpretativo e uma breve contextualização sobre a flauta em sol / Victor Gabriel Ferreira; orientador, Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles. - São Paulo, 2021. 95 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia

1. Música instrumental. 2. Musicar. 3. Radamés Gnattali. 4. Flauta em sol . 5. Divertimento para flauta em sol e cordas. I. Salles, Paulo de Tarso Camargo Cambraia. II. Título. CDD 21.ed. - 780

Os filhos da gente não são somente os filhos da carne.

São também os filhos das ideias

Radamés é pai de muita gente

Antônio Carlos Jobim

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que direta ou indiretamente contribuíram para minha formação musical e humana e na realização deste trabalho.

À minha mãe e grande apoiadora, Cicera Maria Ferreira, por sempre me acreditar em meu potencial. Agradeço também aos meus irmãos Gabriela, Lucas e Felipe por me oferecerem apoio incondicional.

À minha querida amiga e pesquisadora Ana Maria Ribeiro, que me apresentou o mundo da pesquisa e divide os anseios e angústias desta caminhada comigo.

À minha amiga e revisora da redução para piano Isabella de Carvalho, por toda a ajuda com as notas e na vida pessoal

À minha grande amiga Brenda Carvalho que compartilhou a vivência dos últimos quatro anos comigo.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles, por toda paciência e dedicação durante a realização do projeto e por todos os conselhos preciosos.

Aos meus amigos Patrícia Martins, Mayara Martins e Aline Dantas, Julia Costa, Júlia Camargo e Raphael de Noronha que dividiram comigo o peso de todos os desafios nos últimos anos.

Aos meus grandes mentores Antonio Carrasqueira, Wilson Rezende e Marta Ozzetti, que me apoiam e me incentivam a seguir estudando e buscando ser o melhor flautista que posso.

À Flávia Toni e seus orientandos por me proporcionarem tantos aprendizados como pesquisador.

Ao departamento de música da Universidade de São Paulo e a classe de flautas do CMU por me proporcionarem o espaço para crescer como instrumentista.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento de minhas pesquisas.

À Sta. Cecília por me manter acreditando no poder da música.

Por último, à Radamés Gnattali e sua música que muitas vezes me lembraram o porquê de eu me dedicar tanto.

RESUMO

FERREIRA, Victor Gabriel. Radamés Gnattali: O *Divertimento para flauta em sol e cordas* — um estudo técnico-interpretativo e uma breve contextualização sobre a flauta em sol. 2021, 95p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Resumo: O presente trabalho tem como proposta realizar uma breve análise dos materiais composicionais da obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* (1972), buscando compreender o tratamento dado a rítmica da música popular brasileira em suas composições. Além disso, trará também considerações sobre a interpretação do discurso musical. A análise será acompanhada de uma breve investigação sobre o musicar de Radamés Gnattali, que compreende um estudo sobre suas redes de sociabilidade, o papel da dedicatória em sua obra e sobre sua linguagem composicional e as mudanças sofridas ao longo de sua carreira, relacionando todos estes elementos com o objeto de pesquisa e ilustrando como estes afetaram direta ou indiretamente o resultado sonoro. Objetivamos também oferecer um breve panorama sobre a flauta em sol, sobre sua construção e alterações, seus idealizadores, seu repertório, sua distribuição e até registros brasileiros sobre sua recepção e aplicação em obras de música brasileira do século XX.

Palavras-chave: Radamés Gnattali. Musicar. Música instrumental. Flauta em sol. *Divertimento para flauta em sol e cordas*.

ABSTRACT

Abstract: This research aims to write a brief analysis of the compositional materials of the *Divertimento for alto flute and strings* (1972), trying to understand how the composer used the rhythms of Brazilian music in his compositions. In addition, it will present considerations about the performance. The analysis will offer a brief investigation on Radamés Gnattali's musicking, including a study on his networks, the role of dedicatory and dedicatees in his work, and his compositional language. It will also cover the changes his work suffered throughout his career, connecting all these elements to the research object and illustrating how they directly or indirectly affected the result. We also aim to offer a brief panorama on the alto flute, its construction and changes, its creators, its repertoire, distribution, and even Brazilian records on its reception and application in Brazilian music works of the 20th century.

Key-words: Radamés Gnattali. Musicking. Instrumental Music. Alto flute. *Divertimento for alto flute and strings*.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	10
Lista de figuras	11
Lista de tabelas	12
Introdução	13
Capítulo 1: Considerações sobre a construção, aprimoramentos e o repertório da flauta em sol	16
Capítulo 2: As fronteiras entre a música 'de concerto' e a música popular nas composições de Radamés Gnattali	23
Capítulo 3: A gênese do <i>divertimento para flauta em sol e cordas</i> – as redes de sociabilidade e o musicar ‘compartilhado’ de Radamés Gnattali	28
Capítulo 4: Apontamentos analíticos e discussões sobre a performance	34
4.1 “Lento com fantasia”	35
4.2 “Com espírito”	38
Conclusão	46
Referências bibliográficas	48
Anexo 1: Entrevista com Andrea Ernest Dias	53
Anexo 2: Partituras editadas e redução para piano	55

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Comp.	compasso.
Ex.	Exemplo.
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
Fig.	Figura.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Comparação entre a partitura manuscrita e a edição	14
Fig. 2: Exemplo da redução para piano	15
Fig. 3: Brunette em Trio a 3 Flutes que inclui uma flauta Bafse	18
Fig. 4: Flauta de madeira feita por Karl Mendler seguindo o sistema de Theobald Böhm....	19
Fig. 5: Radamés e seu primo Pascoal Fossati (à esquerda) – Bloco os exagerados.....	23
Fig. 6: Marqueza de Santos, regido por Radamés Gnattali no ano de 1932	24
Fig. 7: Jacob do Badolim (à esquerda) e Radamés Gnattali (à direita)	29
Fig. 8: Programa do grande concerto de despedida de Bidu Sayão com Radamés Gnattali no Rio de Janeiro.....	31
Fig. 9: Comparação entre o samba canção usada no comp. 25 do segundo movimento do Concerto Carioca n. 3 (esquerda) transcrito por Fernando Lobo, e no comp. 23 Divertimento para flauta em sol e cordas (direita) transcrita pelo autor.	35
Fig. 10: Gesto do contrabaixo e violoncelo.....	36
Fig. 11: Polifonia simulada na cadência da flauta (comp. 30-35).....	37
Figura 12: Comparação da linha da flauta nos compassos 23-26 e 41-44	37
Fig. 13: Comparação entre as diferentes utilizações da marcha-rancho. Método de Edgard Rocca (esquerda) / transcrição do autor do <i>Divertimento para flauta em sol e cordas</i> (centro) / transcrição de Fernando Lobo do <i>Concerto Carioca n. 3</i> (direita)	38
Fig. 14: Cordas nos comp. 57-59. Extração feita pelo autor	39
Fig. 15: Transcrição da linha de primeiros violinos e contrabaixos da “Sinfonia Fúnebre” de José Maurício Nunes Garcia	40
Fig. 16: melodia da flauta acompanhada pela viola	40
Fig. 17: Polifonia simulada (comp. 100-101)	41
Fig. 18: Temas (viola e violoncelo)	42
Fig. 19: Transcrição do acompanhamento das cordas nos compassos 125-128	43
Fig. 20: Transcrição rítmica de José Carvalho do agogô (em baixo) em Não Vem (Assim não dá) – Gravação de Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros em comparação as cordas agudas na obra de Radamés Gnattali transcritas pelo autor (em cima)	43
Fig. 21: Comparação entre a Batucada do Concerto Carioca n3 (inferior) transcritas por Fernando Lobo e os compassos 125-128 do Divertimento para flauta em sol e cordas transcritos pelo autor (superior)	44

LISTA DE TABELAS

Tab. 1: Flautas graves entre os séc. XVI – XX	16
Tab. 2: Obras de música de concerto que Radamés transcreveu para a formação da Camerata Carioca	30
Tab. 3: Forma da obra	34
Tab. 4: Mapa do primeiro movimento	35
Tab. 5: Mapa do segundo movimento “Com espírito”	38

INTRODUÇÃO

A presente monografia surge a partir do meu interesse enquanto intérprete pela obra do compositor brasileiro Radamés Gnattali, ao qual fui apresentado primeiro através de suas composições de música popular em 2015, mais tarde fui introduzido a sua composição *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* (1974). A curiosidade gerada por conhecer um compositor que transitava entre os ambientes da música popular e ‘de concerto’, tal como eu fazia na época, se tornou um interesse pelas obras e durante o início da graduação se tornou meu objeto de pesquisa e deu origem à duas pesquisas de iniciação científica que foram a gênese deste trabalho.

A primeira delas foi realizada com apoio do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e foi intitulada *Radamés Gnattali: O divertimento para flauta em sol e cordas - um estudo técnico-interpretativo e uma breve história da flauta em sol no Brasil*, a pesquisa planejava editar, analisar e tocar a obra. Contudo, devido à pandemia de COVID-19 a parte de performance foi comprometida, ainda assim esta pesquisa resultou na edição da obra manuscrita, na realização de uma breve análise e foi o principal alicerce para sua continuidade no presente trabalho.

O segundo trabalho, intitulado *A turnê de Bidu Sayão e Radamés Gnattali na década de 1930: A prática de concerto e o estudo da localidade*, desenvolvido com apoio da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), investigou o musicar na turnê de Bidú Sayão e Radamés Gnattali na década de 1934. Esta pesquisa me introduziu ao estudo musicológico e também ao conceito de musicar (SMALL, 1998) que também está muito presente nesta pesquisa.

Além do conceito de Christopher Small, visitou-se também obras importantes sobre o compositor como as biografias *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (1985), *Radamés Gnattali* (1996) e o documentário *Nosso amigo Radamés Gnattali* (1996). Sobre sua obra podemos mencionar *Nas trilhas de Radamés: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro* (2011), *Radamés Gnattali: - "Suíte para quinteto de sopros" - Estudo analítico e interpretativo* (2007), *Catálogo de partituras Radamés Gnattali: do erudito ao*

popular (2018). Estase outras obras nos possibilitaram entender as principais discussões levantadas sobre o compositor e sua obra.

Além do levantamento e leitura das principais obras também realizamos pesquisas em acervos que possibilitaram compreender a obra do compositor de outros ângulos e possibilitaram também preencher lacunas relacionadas à obra. Os principais acervos utilizados durante a pesquisa foram o Acervo Virtual Radamés Gnattali que contém partituras, programas de concerto, fotografias, pinturas e diversos arquivos importantes sobre a vida e obra do compositor. Consultamos também a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e acervo virtual do Instituto Moreira Salles nos arquivos de Pixinguinha e de José Ramos Tinhorão, ambos colaboradores de Radamés Gnattali na Rádio Nacional.

Além das consultas em acervos foram realizadas escutas de discos relevantes da obra de Radamés Gnattali e de Altamiro Carrilho como os discos *Vivaldi e Pixinguinha* (1980), *Seresta n. 2 para flauta e cordas* de Radamés Gnattali na versão do flautista Celso Woltzenlogel (2002), a gravação da obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* realizada por Andrea Ernest Dias (1997) e o disco *Classicos em choro* (1979).

A partir da disponibilização do novo site com o acervo Radamés Gnattali foi possível levantar as obras do compositor que utilizam flautas, dando maior dimensão sobre o interesse do compositor sobre o instrumento. A partir deste levantamento inicial encontramos quarenta e cinco obras com flauta, duas delas com flauta em sol e três com piccolo.

O *Divertimento para flauta em sol e cordas* faz partes das poucas composições de Radamés utilizando flauta em sol. No início da pesquisa a partitura estava disponível somente em formato manuscrito no Acervo Casa do Choro. A partir da partitura manuscrita realizamos uma edição de performance (Fig. 1), de maneira que colaborasse com a divulgação e futuras execuções da obra.



Fonte: Gnattali (1994)/ própria (2021)

Seguindo a mesma proposta de divulgação e de facilitar o acesso à obra o autor também escreveu uma redução para piano (Fig. 2) de maneira que possibilitasse o estudo da obra sem necessariamente depender da disponibilidade de uma orquestra de cordas para que ela seja executada.

Fig. 2: Exemplo da redução para piano



Fonte: Autoria própria (2021)

Para a continuidade da pesquisa apresentada nesta monografia, objetivamos realizar um estudo aprofundado da obra por dois eixos, que visam compreender onde esta peça se encaixa na obra do compositor (em termos de linguagem) e sua contribuição para o repertório do instrumento.

A primeira abordagem utilizada é a musicológica, buscaremos compreender o papel das dedicatórias na obra de Radamés Gnattali e compreender as fronteiras entre a música ‘de concerto’ e a música popular em sua obra, relacionando ambos elementos com a obra em questão. Este estudo toma como base alguns escritos de Mario de Andrade e estão pautados em ideias relacionadas ao conceito de *musicar de Small*.

O segundo eixo da pesquisa tem como objetivo realizar uma breve análise dos materiais usados na composição da obra junto de reflexões sobre a performance e sobre a contribuição desta obra para o repertório da flauta em sol. Para a realização da análise nos reportaremos aos livros *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão* (1986) e o livro *O batuque é um privilégio* (2020) de Oscar Bolão na busca de compreender o tratamento dado as rítmicas provenientes da música popular. Por fim, os estudos sobre o instrumento e a sua assimilação serão feitos a partir da obra *Theobald Boehm and the history of the alto flute including the facsimile edition of his arrangement of Beethoven's Largo from the Concerto for piano, op. 15, no. 1 for alto flute and piano (comp. 1858): with three recitals of selected works by Griffes, Telemann, Bartók, Jolivet, Gaubert, and others* (1997), combinado com acesso a acervos digitais e pesquisa documental.

CAPÍTULO 1:

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO, APRIMORAMENTOS E O REPERTÓRIO DA FLAUTA EM SOL

O instrumento para o qual Radamés Gnattali imaginou o *Divertimento para flauta em sol e cordas*, tem história recente se comparado a outros tipos flauta, contudo, este instrumento descende de diversas variantes graves da flauta que hoje conhecemos como flauta de concerto ou flauta em dó.

Tab. 1: Flautas graves entre os séc. XVI – XX

Data aprox. dos registros	Nome atribuído ao instrumento	Questões organológicas	Construtor/ Idealizador
XVI – XVII	<i>Bassus</i>	Afinada em sol ¹ ; formato cilíndrico; seis furos e sem chaves	-
XVII	<i>Flûtes d'allemand</i>	Afinada em Ré ou em Sol; formato cônico com uma chave segundo o tratado de Hotteterre	-
XVII - XVIII	<i>Quint e Quart bass flute</i>	Afinadas em Fá e Sol respectivamente	-
XVII - XVIII	Bass flute in G	Normalmente afinada em Sol; cinco chaves; com afinação A = 280	M. Anciuti
XVII - XVIII	<i>Bass transverse flute</i>	Bocal curvo; Cinco chaves; afinação em Sol.	Delusse; Wigley and MacGregor
XIX - XX	<i>Alto flute</i>	Afinada em sol; bocal reto; formato cilíndrico, furos de tamanhos iguais, com exceção do C#3 e D3	Henry Carter
XIX - XX	<i>Bass flute</i>	Afinada em sol; bocal reto; formato cilíndrico, a princípio com furos de tamanhos variados que posteriormente foram padronizados; segue o mesmo sistema aplicado pelo idealizador do sistema à flauta em dó	Böehm & Mendler

Fonte: Redcay(1997)

É possível encontrar registros de tais instrumentos desde meados do século XV. Tratados registram a existência de um *consort* de flautas, soprano, alto, tenor e a chamada *bassus*, afinada

¹ Principalmente afinadas em sol, mas sabe-se que também existiram flautas *Bassus* com afinação mais grave em fá sustenido, fá natural e mi bemol.

em sol. O uso destas flautas é incerto uma vez que não há registro durante os séculos XV e XVI de obras que especifiquem esta instrumentação.

No século XVII, no tratado *Harmonie Universelle* (1637) de Marin Mersenne, é apontada a existência de dois tipos de flautas graves, uma afinada em ré e a outra em sol, ambas referidas como *flutes d'allemand*, o que reforça a ideia de que o *consort* mencionado foi desmembrado e que certos membros tomavam parte em diferentes tipos de obras. (REDCAY, 1997 p 9)

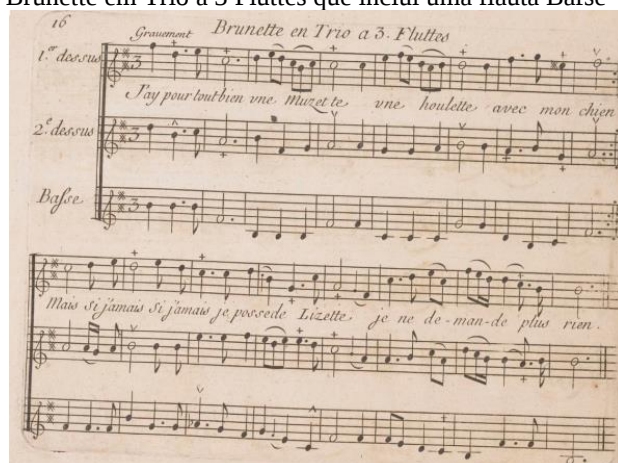
Aproximadamente setenta anos após o tratado de Mersenne ocorre a publicação do livro *Principes de la Flûte Traversière ou Flûte d'Allemagne* (1707), que foi idealizado para flautas cônicas, com uma chave e afinadas em ré e nessa época o nome *flûte traversière* passou a se referir quase que exclusivamente à flauta em ré, que foi a base das flautas clássicas.

A flauta em ré tornou-se cada vez mais popular por diversos fatores como seu tamanho e da facilidade em produzir som e acabou sendo a preferida para uso sinfônico e as flautas graves como *flutes d'allemand*, *flûte d'amore*, *quint* e *quart*, tinham o uso restringido à música de câmara por conta de sua sonoridade mais escura e menor projeção. A quantidade de obras escritas para graves não é inferior às obras escritas para *flûte d'amore* e um dos exemplos mais populares é o *Trio Sonata* de C.P.E Bach (WQ163) que pede especificamente uma *Bassflöte*².

Para as flautas *quart* e *quint*, que eram preferidas na França, encontramos obras como: *Air et brunettes* (Fig. 3) de Jacques-Martin Hotteterre, onde a linha mais grave dos trios é realizada por uma flauta *bafse*, há também a obra *L'apothéose de Lulli* composta por François Couperin e A suíte *La chasse* escrita por P. Philidor.

² Algumas edições modernas pensam em flauta doce baixo como uma alternativa de interpretação.

Fig. 3: Brunette em Trio a 3 Fluttes que inclui uma flauta Bafse



Fonte: François Boivin/ Jacques-Martin Hotteterre (1710?)

Os luthiers especializados na criação de flautas no final do período Barroco criaram uma flauta baixo com cinco furos e que poderia ser afinada em sol ou em ré, soando uma quinta ou uma oitava abaixo da flauta de concerto e que seguia os mesmos parâmetros da flauta de concerto em ré, porém com quase o dobro do tamanho. A questão do tamanho foi resolvida através de um bocal curvo, uma característica muito importante que seria aplicada também na flauta em sol moderna de sistema Böehm (REDCAY, 1997 p 17-18).

Nos anos subsequentes os luthiers experimentaram diversos formatos para outras flautas uma vez que ainda não existia uma forma padrão para cada uma das flautas. Por este motivo, há registro de várias formas que as flautas graves assumiram, em muitos tamanhos e com mais ou menos chaves. Apesar de todas as experimentações com relação às flautas graves nesse período não são encontradas obras que peçam especificamente por flautas baixo³.

O desenvolvimento mecânico das flautas graves está intimamente relacionado ao desenvolvimento da flauta de concerto, que cada vez mais pedia por maiores possibilidades técnicas que atendessem a demanda das composições. A estrutura da flauta de concerto sofreu diversas alterações entre os séculos XVIII e XIX e dentre estas temos as adições de Theobald Böehm, que foram a base para o que se tornaria todo um sistema implementado a princípio na flauta em dó, mas posteriormente seria utilizado também nas flautas graves.

No meio do século XIX, a nomenclatura da família da flauta mudou radicalmente, se aproximando mais do padrão que seguimos hoje, a flauta soprano em mi bemol, a flauta em dó ou “de concerto”, a flauta tenor em si bemol e a flauta baixo em sol. Nesse período pouco se escreveu sobre o desenvolvimento das flautas graves, então contamos com pouquíssimo

³ A flauta baixo a qual nos referimos aqui equivale a flauta em sol ou *alto flute* moderna.

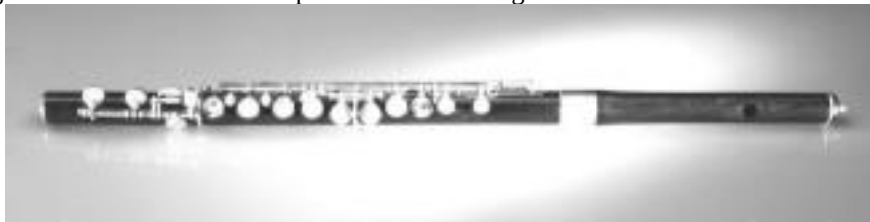
material sobre o aprimoramento dos membros graves da família das flautas. No entanto, há registros de uma flauta baixo em sol construída por Wigley e MacGregor em Londres entre 1811 e 1816, sendo um dos poucos exemplos dos quais temos registro (REDCAY, 1997).

Sabe-se também que em Viena alguns luthiers buscaram expandir, sem sucesso, a tessitura da flauta, porém por conta de seu formato cônico, esse registro grave adicionado à flauta em dó foi prejudicado em questão de volume e qualidade do som e ainda estava atrelado a um sistema de chave pouco eficiente.

Theobald Böhm foi um dos primeiros a conseguir, de maneira bem sucedida, adaptar os refinamentos do sistema da flauta de concerto ao mecanismo da flauta em sol. O novo mecanismo que havia sido desenvolvido para flauta de concerto foi capaz de resolver também os problemas de manuseio da flauta em sol. O formato adotado por Böhm em seu projeto tinha o bocal reto, o que deixava a embocadura ainda muito longe dos dedos, mas o novo posicionamento das chaves tornou possível ter uma posição confortável, ao mesmo tempo em que não comprometesse o posicionamento das chaves e consequentemente a afinação do instrumento.

Pouco antes de construir sua primeira flauta em sol, Böhm contratou o relojoeiro Karl Mendler, que também era responsável por seu próprio sistema de flautas de concerto, e juntos construíram muitos exemplares da flauta em dó (Fig. 4) e um exemplar da flauta em sol seguindo o sistema desenvolvido por Böhm, dando início a sociedade *Böhm & Mendler*.

Fig. 4: Flauta de madeira feita por Karl Mendler seguindo o sistema de Theobald Böhm



Fonte: Acervo do *National Museum of American History* ⁴ (1887)

Sobre as transformações do sistema Böhm para as flautas graves, a interprete e especialista em flautas graves Carla Rees diz:

Talvez o fator mais importante a ser considerado é o ideal de Böhm ao criar este instrumento. As flautas graves haviam sido usadas anteriormente como parte de um grupo de instrumentos de mesmo som em alturas diferentes, mas Böhm viu o potencial da flauta em sol de ser mais do que isso, adaptando-o para permitir que se tornasse um novo instrumento, o seu próprio instrumento, parecido, mas ao mesmo

⁴ Disponível em: <<https://americanhistory.si.edu/collections/sear>>

tempo independente da flauta em dó (REES, Carla. 2013)⁵.

Nos Estados Unidos, a primeira flauta em sol da qual se tem registro era do modelo *Böehm & Mendler* comprada e levada por um discípulo de Theobald Böehm chamado Carl Wehner, que chegou aos EUA por volta de 1860. Apesar de sua presença em alguns países ainda levaram alguns anos até que a flauta em sol fosse produzida em maior escala.

Na Inglaterra a primeira flauta em sol moderna da qual se tem registro é datada do mesmo período, entre 1860 e 1870, e é atribuída a Henry Carte. Esta flauta, segundo registros, possuía maior qualidade de som, mas um *design* que não foi capaz de corrigir os problemas de afinação que esse instrumento enfrentava (REDCAY, 1997 p 24-25).

Como sabemos, uma das primeiras flautas em sol na América foram de fabricação *Boehm & Mendler* e chegaram aos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. No Brasil, a partir de 1879 já se noticiava sobre a invenção das flautas graves que completariam a família das flautas e são mencionados inventores como Wellner e Theobald Böehm.

A família das flautas, diz um jornal musical alemão completou-se com a invenção, de um instrumento grave, que está para as flautas ordinárias, como os *corni* ingleses para os oboés. O antigo diretor da orquestra de Viena, Wellner é o inventor d'este instrumento. A sua flauta alto vai do dó grave ao ré sobreagudo. A extensão, pois é de duas oitavas e um quarto. Tem plena sonoridade, doce, e misteriosa; e, quanto a esta ultima qualidade, pode-se confessar que nenhum instrumento a iguala. A invenção, porém, não é nova. O próprio Boehm expos em 1867 uma flauta em sol. Nenhuma d'estas flautas, porém foi bem aceita. (A FAMÍLIA, 1879, p.5)

No início do século XX, antes mesmo que grande parte das orquestras tivessem obtido uma flauta em sol, o repertório contemporâneo começava emprega-la com certa frequência com partes que exigiam desenvoltura técnica por parte dos intérpretes, uma vez que grande parte desse repertório traz solos muito expostos para o instrumento. Exemplos de obras com solos para flauta em sol são a suíte *Mlada* (1989) de Rimsky-Korsakov, o balé *Daphnis et Chloé* (1912) de Maurice Ravel, o balé *A sagração da primavera* (1913) de Igor Stravinsky e a suíte *Os Planetas* (1914) de Gustav Holst.

No Brasil, entretanto, somente em 1939, a orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro estreou a segunda suíte *Daphnis et Chloé* de Ravel. O balé de Stravinsky, contudo, só foi executado no concerto de estreia da temporada de 1951 da Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho.

⁵ *Perhaps the most important factor to consider was Böehm's ideal in creating this instrument. Low flutes had previously been used to form part of a consort of identical sounding instruments at different pitches. Böehm saw the role and potential of the alto flute as being more than this, adapting the instrument to enable it to become a new instrument in its own right, similar to but at the same time independent from the flute in C:*

Estas obras, uma vez que contêm solos de importância para o repertório da flauta em sol, podem nos dar indícios sobre a circulação do instrumento no país, considerando que a execução destas obras requeria não somente do instrumento, mas também de preparo técnico e familiaridade dos instrumentistas com o mesmo.

Em 1931, anos antes da execução destas obras no Brasil temos outro registro sobre os diferentes tipos de flautas e suas construções, presente no periódico O estado de Florianópolis, traz um pouco sobre a visão brasileira da época sobre as variações da flauta de concerto:

Boehm e Sigler – Em regra, o tubo da flauta *Boehm* deve ser perfeitamente cilíndrico, a despeito mesmo de haver exemplares deste sistema com tubos mais ou menos cônicos. Presentemente, é a flauta construída de ébano, grenadilha, metal branco, prata, crystal marfim e... ouro. [...] A flauta *Boehm* contém onze chaves e cinco teclas ou anilhas, e a *Sigler* é dotada de uma quantidade variável de chaves e de seis orifícios [...] Na flauta moderna é o dó do sexto espaço suppplementar superior a nota mais aguda de que se servem os tocadores, e o si do segundo espaço inferior, a mais grave. A flauta de orchestra é em dó, não sendo portanto, um instrumento transpositor. Na banda, outr'ora, empregava-se uma flauta em *mi bemol* denominada terça [...] **Já houve também flauta em sol, uma quarta justa mais baixa que a flauta ordinária. Chamaram-lhe no tempo flauta de amor ou flauta contralto.** Alguns fabricantes antigos construíram, talvez a título de experiência, uma flauta grave de que a escala era uma oitava mais baixa que a da flauta de orchestra. A esta flauta deram os italianos a *euphonica* denominação de *flautone*. **A flauta em sol e o flautone não lograram, porem generalizar-se, morrendo, como trivialmente se diz, na casca** (A FLAUTA, 1931, p. 3, grifo nosso).

Desde o final do século XIX os compositores já exploravam as possibilidades de escrita para este instrumento, mas como apontado, as principais composições envolvendo a flauta em sol começam a surgir no início do século XX. No Brasil, o instrumento começa a ser incluído a partir da segunda metade do século XX, a princípio em peças orquestrais como por exemplo a obra *Homenagem a Villa-Lobos* (1960) de Camargo Guarnieri e em um arranjo da obra *Brasiliiana n. 8* (1966) de Radamés Gnattali.

Um dos primeiros grandes gestos nacionais para o instrumento se trata do objeto da presente pesquisa, a obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* (1972) também do compositor Radamés Gnattali que apresenta uma nova faceta da flauta em sol que até então não havia sido tão explorada na música nacional, a obra propõe o instrumento fora da orquestra atuando como solista.

Além da obra de Radamés Gnattali, o livro *Nova música brasileira para flauta* traz uma grande quantidade de obras que utilizam da flauta em sol, como estudos e duetos escritos por diversos compositores brasileiros no fim do século XX, demonstrando o interesse crescente sobre este instrumento por parte de compositores deste período.

Desde Böehm, a construção dessas flautas mudou pouco, entretanto, atualmente no

mercado podemos encontrar flautas em sol de diferentes materiais, diâmetro interior do tubo e configurações das chaves. Cada um desses aspectos traz consigo variações de resposta, qualidade do som e posição das mãos (REES, 2013).

No final do século XX, Eva Kingma idealizou um novo sistema para flauta em dó, que seguindo a mesma tendência de Böehm, também foi aplicado nas flautas em sol. Este sistema foi batizado de sistema *Kingma*, e trouxe consigo seis chaves extra que trabalham sobre as chaves que não podem ser abertas independentemente no sistema Böehm. Estas chaves tornam possível ou facilitam a execução de diversos multifônicos e mais quartos de tons na flauta. Este sistema tem sido utilizado por intérpretes de música contemporânea e conta, atualmente, com compositores que escrevem especificamente flautas que usam deste sistema.

Em suma, a flauta em sol como entendemos hoje chegou a nós a partir da exploração com diversas flautas graves e passou pelos ajustes de diversos construtores desde pelo menos o século XVI. O seu repertório, a princípio subordinado à flauta de concerto, demonstra estar desde meados do século XIX em constante processo de emancipação, ganhando espaço dentro da orquestra, na música de câmara e como solista.

CAPÍTULO 2:

AS FRONTEIRAS ENTRE A MÚSICA 'DE CONCERTO' E A MÚSICA POPULAR NAS COMPOSIÇÕES DE RADAMÉS GNATTALI

Durante sua carreira a perspectiva de Radamés Gnattali sobre a música que o mesmo chamava ‘de concerto’ e a música popular passaram por diversas mudanças. No início de sua formação as duas linguagens habitavam espaços diferentes. A primeira acontecia dentro da própria casa de Radamés, com seus pais que eram pianista e fagotista e foram responsáveis por introduzir a música em sua vida, apresentando uma rotina de ensaios e aulas. Do outro lado, a música popular entrou na vida de Radamés através do bloco Os exagerados (Fig. 5) e do seu trabalho no Cine Colombo. No bloco de carnaval mudava de repertório e de instrumento, deixava de lado o piano, os estudos e as sonatas e pegava o cavaquinho para tocar marchinhas e dobrados. No cinema, tocando piano, acompanhava filmes mudos com *pot-pourris* de obras de diversos gêneros e nacionalidades.

Fig. 5: Radamés e seu primo Pascoal Fossati (à esquerda) – Bloco os exagerados



Fonte: Acervo de fotografia Radamés Gnattali (c2020)

Com 18 anos, enquanto eu estudava no Instituto teoria, solfejo, piano e violino, tocava ao mesmo tempo num cinema para ganhar uns cobres. Em 1924, integrei uma pequena orquestra [a Ideal Jazz Band]. A gente tocava no Cinema Colombo, no bairro Floresta, e ganhava dez mil réis por dia. As partituras eram pot pourri de canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas. Nós líamos tudo o que havia na estante enquanto na tela passavam os filmes mudos. Nessa época eu tocava também Villa-Lobos, Nazareth. (GNATTALI, c2020)

Apesar de formalmente existirem em espaços diferentes, as linguagens já entravam em contato no imaginário do músico. As primeiras obras de Radamés como compositor ilustram esta separação inicial. Se compararmos as obras para piano solo *Batuque* (1926) e *Alma*

Brasileira (1930) veremos uma diferença clara entre o tratamento das duas obras, o *Batuque* traz grande interesse rítmico e um baixo com uma ideia fixa, a sonoridade desta obra se aproxima do trabalho de compositores como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. A obra *Alma Brasileira*, entretanto, traz uma roupagem diferente, as diferentes vozes têm importância similar e tem um caráter mais fluido, lembrando em alguns momentos grandes obras de salão como as de Frédéric Chopin.

Conforme a vida do compositor toma outros rumos, suas relações com estas duas maneiras de lidar com a música também começam a mudar. Sabemos que o primeiro ímpeto de Radamés Gnattali não foi ser compositor, mas intérprete de música ‘de concerto’, porém esta carreira dependia de muitos fatores externos além das habilidades ao piano.

Quando Radamés se mudou para o Rio de Janeiro em 1931 o sonho de se tornar concertista deu espaço para a necessidade de se manter e por consequência fez com que ele atuasse cada vez mais com música popular, em gravações, no teatro (Fig. 6) e posteriormente no rádio.

Fig. 6: Marquiza de Santos, regido por Radamés Gnattali no ano de 1932



Fonte: Acervo Radamés Gnattali – Teatro/Dança (c2020)

A maior quantidade de trabalhos com a música popular trouxe uma nova dimensão para a obra do compositor, enquanto auditivamente temos a impressão de maior interação entre os dois universos. O compositor ainda nos traz em seu discurso uma separação muito clara entre os dois ‘universos’ quando diz: “Amo a música popular, mas se pudesse

trabalharia exclusivamente sobre a música erudita” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 63). A separação se faz evidente não só através da sua fala, mas também através da escolha de adotar um pseudônimo para seus trabalhos de música popular. Apesar disso, quando olhamos para sua obra vemos alguns gestos de exploração da música popular dentro de sua música de concerto como na obra *Rapsódia Brasileira* (1930) e vemos também Radamés trabalhar a re-harmonização de canções populares. Mário de Andrade traz em sua crônica *Por uma noite chuvosa* (1938) a seguinte crítica sobre a utilização de elementos nacionais na obra do compositor:

O caráter nacional, em Radamés Gnattali, ainda briga com a música [...] O artista divaga quando quer se exprimir, acima do indivíduo, como representante de uma raça. A temática de caráter (último tempo da Sonata), a recomposição de temas populares (como pelo menos o do Papae Curumiassú, no trio), certas polifonias inspiradas nos processos nacionais de acompanhar, elementos como estes perdem justamente o que teriam de mais essencial, como caráter autóctone, pela maneira com que são tratados [...] Em compensação, as qualidades pessoais do compositor são numerosas [...] Radamés Gnattali possui excelente invenção melódica, de caráter expansivo, que o artista controla creio que impecavelmente (ANDRADE, 1938 apud OLIVEIRA, 2005, p. 91-94)

A crítica de Mário de Andrade traz, de certa forma, uma percepção similar ao próprio sentimento do compositor em relação à sua obra, e a dificuldade ou relutância em aproximar os dois universos com os quais o compositor até então só interagira individualmente.

A segunda metade da década de 1930, seguindo a tendência já mencionada, trouxe uma carga ainda maior de trabalhos com a música popular por conta dos crescentes serviços prestados à indústria fonográfica brasileira como pianista, regente e arranjador.

Seu trabalho como arranjador, contudo, tem um interesse especial para que compreendamos ainda mais a aproximação da música ‘de concerto’ e da música popular dentro do trabalho de Radamés Gnattali. Seu estudo enquanto arranjador se deu através dos arranjos de ‘Galvão’, um músico brasileiro que havia estudado arranjo nos Estados Unidos. Estes arranjos são descritos por Gnattali como tendo um caráter de jazz sinfônico, característica esta que mais tarde também seria muito apontada em sua obra.

Os primeiros arranjos de Radamés compostos para Orlando Silva⁶ foram alvos de críticas, pois empregavam grupos de cordas para acompanhar canções românticas e metais para acompanhar sambas em contraposição ao acompanhamento feito por conjuntos regionais, que era considerado o mais comum para acompanhar canções brasileiras, mostrando mais uma vez

⁶ Orlando Silva (1915 – 1978) foi um importante cantor carioca, contratado pela RCA Victor e pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro e esteve em atividade principalmente entre as décadas de 1930 e 1940.

manifestações da diluição da fronteira entre os trabalhos do compositor. E essa nova maneira de arranjar não parou nos arranjos para canções e resultou em arranjos muito importantes como de *Carinhoso* de Pixinguinha e *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso.

Em 1939, Mário de Andrade voltou a escrever sobre o trabalho de Radamés Gnattali e mesmo com somente um ano a separando da crônica já mencionada, o crítico traz um olhar diferente sobre a obra orquestral do compositor e traz também a questão da “jazzificação” da música do compositor:

Há que falar também de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que “jazzifica” um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já dominava a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento (ANDRADE, 1939 apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 46)

Esta crítica de Mário de Andrade nos traz mostra que a obra de Radamés Gnattali passa por a criar novos diálogos entre suas produções populares e ‘de concerto’, e aqui falamos de músicas populares, pois como é apontado existe também uma forte influência da música popular estadunidense.

As décadas de 1940 e 1950 têm um caráter de transição no pensamento do compositor sobre as suas produções. Por um lado, neste período o compositor segue re-harmonizando diversas canções como *Azulão* (1940), *Morena, Morena...* (1941) e *Ninando* (1941). Do outro lado de sua produção temos obras muito significativas neste período que incluem o início da série de *Brasilianas* para diversas formações instrumentais e também as primeiras grandes obras dedicadas a intérpretes de música popular, que foram um gesto importante para a ruptura na separação de sua obra, como foi o caso do *Concerto Carioca [n. 1]: para violão elétrico e piano, com percussão popular e orquestra* (1950) dedicado à Laurindo de Almeida⁷.

Toda a exploração com as canções, a série de *Brasilianas* e obras de dedicatória parecem culminar no início de um período onde a fronteira entre a obra popular e ‘de concerto’ de Radamés Gnattali se dissipa. Este momento se dá através de diversos fatores, mas fica evidente nas obras *Suíte Retratos para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas* e a *Sinfonia Popular*, ambas escritas e publicadas entre os anos de 1956 e 1957. Estas obras trazem, de maneiras diferentes, uma combinação dos dois universos, ou melhor dizendo, uma linguagem que habita um novo universo criado a partir da combinação das duas pré-existentes.

⁷ Laurindo de Almeida (1917 – 1995), natural de São Paulo, foi um importante violonista no cenário brasileiro e internacional, sendo um dos agentes da divulgação da bossa nova fora do país.

A *Suíte Retratos*, por exemplo, é uma obra inspirada por temas e grandes figuras da música popular brasileira, também dedicada a um de seus símbolos, o bandolinista Jacob do Bandolim. O bandolim é acompanhado por um conjunto regional e uma orquestra de cordas. A *Sinfonia Popular* parece trabalhar no oposto, uma obra escrita para orquestra sinfônica que trabalha com materiais da linguagem da música popular e foi dedicada ao maestro húngaro Pablo Komlós.

Estas obras ilustram que o novo ‘universo’ criado dentro da obra do compositor não tem somente uma abordagem composicional, mas nos mostra que as obras ao invés de pertencerem a um lado ou outro podem ter tendências dependendo do objetivo do compositor, dando espaço criativo para os intérpretes explorarem e interpretarem as diferentes possibilidades. Esta característica parece se preservar nas obras subsequentes do compositor. A partir de então o compositor parece ter como “padrão” obras que utilizam esta linguagem mista, mas que podem tender a um dos estilos e para melhor entender estas tendências o compositor oferece ‘dicas’ ao intérprete através de dedicatórias, título e indicações de expressividade.

Seguindo este momento dentro da obra de Radamés Gnattali, a peça *Divertimento para flauta em sol e cordas* (1982) apresenta aspectos desta linguagem mista, com roupagem de uma obra ‘de concerto’, mas que em diversos momentos traz um caráter seresteiro e “chorão”.

Por fim, a ideia desta linguagem mista, que não é só popular, tão pouco ‘de concerto’ não aparece só como uma mudança sonora dentro da música de Radamés Gnattali, mas aparece também enquanto uma mudança dentro do entendimento do compositor sobre a própria obra. Quando questionado “você é músico popular ou músico erudito? [...] você faz esta distinção?” o compositor responde “Não tem distinção não, porque para mim o Pixinguinha é tão bom quanto Villa-Lobos” (CARVALHO, 1986).

CAPÍTULO 3:

A GÊNESE DO *DIVERTIMENTO PARA FLAUTA EM SOL E CORDAS* – AS REDES DE SOCIABILIDADE E O MUSICAR ‘COMPARTILHADO’ DE RADAMÉS GNATTALI

Ao pensarmos uma obra de arte, é imprescindível que busquemos também a compreender de maneira abrangente buscando não pensar somente no produto (a composição), mas levar em conta o processo composicional que se faz presente no resultado sonoro. Buscando compreender a música como processo no lugar de um produto estático, o musicólogo neozelandês Christopher Small cunhou o termo *musicking* (SMALL, 1998) que de forma resumida, nos apresenta a música não somente como o som ou obras isoladas, mas sim como o fruto de um processo que ocorre em diversas instâncias, os músicos e a partitura, os músicos e o local, a música e a plateia, mas para nossa pesquisa vamos focar nas redes de sociabilidade desenvolvidas entre o músico (compositor), o ambiente (o espaço e outros músicos).

Na introdução de seu livro, Small traz um questionamento que perpassa toda sua narrativa “O que esta performance (desta obra) significa quando ela ocorre neste período, neste lugar e com estes participantes?” (SMALL, 1998, p. 10). Se ao invés de pensarmos na performance pensarmos no processo composicional chegaremos a uma questão que parece ser central para muitas obras de Radamés Gnattali. O que significam as pessoas (e as dedicatórias) dentro dos trabalhos deste compositor?

A ideia de Small sobre as relações se apresenta de maneira ampla no trabalho de Radamés como compositor e interprete, pois se observarmos sua obra completa percebermos que a dedicatória como ocorre no *Divertimento para flauta em sol e cordas* não se trata de um caso isolado, pois além de sabermos que a obra *Seresta n. 2 para flauta e orquestra de cordas* (1966) também foi dedicada ao flautista Altamiro Carrilho⁸. Muitas outras obras, especialmente as de instrumentação inusitada foram geradas a partir das relações de Radamés com outros músicos, em diversas situações, como o próprio compositor no apresenta:

⁸ Altamiro Carrilho (1924-2012), foi um flautista virtuoso e compositor nascido no Rio de Janeiro e amplamente reconhecido por sua técnica e musicalidade, atuou na rádio, gravou diversos discos e CDs e recebeu diversos prêmios por sua contribuição à música popular brasileira.

Eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê tocar [...] Instrumentos menos convencionais também mereceram a atenção do compositor Radamés Gnattali [...] Em 1958 a Orquestra Sinfônica Brasileira, no festival Radamés Gnattali, levou para o Teatro Municipal o *Concerto para harmônica de boca e orquestra*. Solista: Edu da gaita – a quem a obra foi dedicada. Chiquinho do Acordeão reclamou e, 15 dias depois, era premiado com um concerto. “O concerto para acordeão e orquestra tem para mim um interesse especial” — dizia o maestro em 1978. “É a primeira vez, ao que eu saiba que no Brasil se escreve especialmente para esse instrumento” (GNATTALI, 1984 apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p.65).

Sabemos, então que diversos concertos e sonatas foram inspirados em amigos do compositor, gerando obras como o *Concerto para acordeom e orquestra* (1977) dedicado à Romeu Seibel “Chiquinho”, *Suíte “Retratos”* dedicada à Jacob do Bandolim (Fig. 7), *Sonata n. 1 para violoncelo e piano* (1935), *Sonata n. 2 para violoncelo e piano* (1973), a *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* (1974) dedicada à Celso Woltzenlogel e Heitor Alimonda, *Concertino n. 1: para harmônica e orquestra* (1956). Estas obras demonstram a preocupação do compositor em contemplar seus amigos com sua música, aproximando os instrumentos que na época não eram tão comuns à tradição da música de concerto através suas obras, demonstrando a importância das redes de sociabilidade para sua obra composicional.

Fig. 7: Jacob do Bandolim (à esquerda) e Radamés Gnattali (à direita)



Fonte: Acervo virtual Radamés Gnattali (2020)

Além de obras pensadas para um interprete em específicos temos também as obras que abarcavam os grupos com os quais o compositor estava em contato, como é o caso das obras pensadas para a formação, bandolim, cavaquinho, violão de sete cordas, dois violões, percussão e piano, que se trata da formação utilizada pela Camerata Carioca, para a qual o compositor escreveu e transcreveu obras orquestrais (Tab. 2)

Tab. 2: Obras de música de concerto que Radamés transcreveu para a formação da Camerata Carioca

Obra	Ano	Formação
<i>Suíte Retratos: para Camerata Carioca e orquestra de cordas</i>	1981	Camerata Carioca; Bells; Tímpano; Orquestra de Cordas
<i>Retratos (suíte): versão para bandolim solista com Camerata Carioca</i>	1979	Camerata Carioca
<i>O operário em construção: para canto, narrador e camerata carioca</i>	198?	Canto; narrador; Camerata Carioca
<i>Concerto para acordeom: com Camerata Carioca (com piano)</i>	1980?	Acordeom; Camerata Carioca
<i>Tocata em ritmo de samba nº 1: para Camerata Carioca</i>	1981	pandeiro; bandolim; cavaquinho; 2 violões; violão 7 cordas
<i>Tocata em ritmo de samba nº 2: para Camerata Carioca</i>	1981	pandeiro; bandolim; cavaquinho; 2 violões; violão 7 cordas
<i>Alma Brasileira: para Camerata Carioca, com piano</i>	198?	Camerata Carioca
<i>Concerto n. 3 (seresteiro) para Camerata Carioca (com piano) e orquestra</i>	198?	Camerata Carioca; Orquestra
<i>Sexteto: para Camerata Carioca: partes complementares ao Trio para bandolim e dois violões</i>	1981	Cavaquinho; violão de 7 cordas; bateria
<i>Suíte Brasileira: para Camerata Carioca (com piano) e flauta</i>	198?	Camerata Carioca; flauta
<i>Uma rosa para o Pixinguinha: para Camerata Carioca</i>	198?	bandolim; cavaquinho; 2 violões; violão de 7 cordas; percussão

Fonte: Roberto Gnattali(2020)

Sabemos que além de obras escritas para amigos próximos do compositor contamos também com obras escritas para ocasiões específicas como por exemplo no ano de 1934 quando a consagrada cantora Bidu Sayão realizou uma turnê pelo sul do Brasil na qual Radamés Gnattali atuou como seu pianista (Fig. 8). Foram realizados concertos nas mais diversas cidades, incluindo São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Santos, além de diversas recepções e eventos em torno da vinda da soprano.

Fig. 8: Programa do grande concerto de despedida de Bidu Sayão com Radamés Gnattali no Rio de Janeiro



Fonte: Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1934)

Além de contar com a participação de outros grandes nomes da música brasileira como Ary Ferreira, Francisco Mignone e Alfério Mignone e com críticas de Mário de Andrade, Bidu Sayão incluiu obras de música de câmara de Radamés Gnattali em seus programas como foi o caso do arranjo de *Rêve d'amour* de Franz Liszt para voz, piano e violoncelo, a principal formação utilizada durante a turnê (FERREIRA, 2021).

Os exemplos trazidos demonstram que Radamés dedicou parte de sua produção a explorar diferentes instrumentos como nos casos dos concertos para acordeom e harmônica de boca, mas podemos ver também que em muitos casos estas composições têm relação direta com os músicos inseridos na vida de Radamés Gnattali, sendo muitos destes seus amigos próximos.

Estas reflexões nos trazem algumas expectativas sobre as dedicatórias das obras *Seresta n. 2 para flauta e orquestra de cordas* (1966) e o *Divertimento para flauta em sol e cordas* (1972) ambas dedicadas ao flautista e compositor Altamiro Carrilho, com o qual pudemos, através de registros, identificar atividades colaborativas entre as décadas de 1950 à 1970, sendo a primeira delas em 1956 quando Radamés gravou um disco de 78 rotações com o Maxixe *Rio Antigo* de Altamiro Carrilho, obra que é uma das responsáveis pelo grande sucesso de Altamiro

como compositor. A próxima colaboração entre os músicos é a composição de uma das obras em questão, a *Seresta n. 2 para flauta e orquestra* (1966) que foi dedicada ao flautista carioca.

Em 1971, um ano antes da composição do *Divertimento para flauta em sol e cordas*, Radamés e Altamiro trabalham em um novo projeto juntos, desta vez no grupo conhecido como Os chorões com o qual gravaram o LP *Chorinhos da Pesada* onde juntamente a Raul de Barros, Abel Ferreira, Juquinha, Mestre Marçal, Netinho “Clarinete”, Luna, José Menezes⁹ e Tião Marinho. Gravam 12 faixas de diversos compositores da música popular brasileira, incluindo as composições *Pé na tábua* e *Bate-Papo* de Altamiro Carrilho e Radamés Gnattali respectivamente. No mesmo ano, Radamés e Altamiro também participaram da gravação do disco *História da Música Brasileira - Ernesto Nazareth/ Chiquinha Gonzaga* no qual ambos gravaram as faixas *Gaúcho (corta-jaca)* juntamente a José Menezes e seu conjunto.

Em 1972, Radamés Gnattali compõe a obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* também dedicada a Altamiro Carrilho e apesar das dedicatórias não há registros de que o flautista tenha executado nenhuma das duas obras. As dedicatórias também nos levantam algumas questões entre a relação entre os compositores, pois podemos observar grande atividade profissional entre os compositores, mas diferente de outros músicos os quais receberam dedicatórias de Gnattali, Altamiro aparentemente não manteve uma relação próxima com Radamés.

O primeiro ponto que pode levantado é o fato de que as obras com dedicatórias geralmente eram escritas para os instrumentos que os intérpretes melhor dominavam e, ainda que Altamiro Carrilho fosse um exímio flautista não há registros que indiquem uma relação especial do interprete com este instrumento para justificar a dedicatória de uma obra escrita para o mesmo.

Outro ponto a ser explorado é o fato que na maioria das obras usadas como exemplo além do respeito aos intérpretes Radamés também nutria amizade com estes músicos, mas através das entrevistas pudemos perceber que não era exatamente o caso na relação de Gnattali e Altamiro, que pareciam ter uma relação difícil fora das gravações, o que nos leva a questionar o verdadeiro motivo por trás das dedicatórias. Se não se tratou de uma questão de amizade como na maioria de sua obra qual seria o caráter desta dedicatória?

Uma das possíveis explicações seria a destas obras ter sido ou uma encomenda ou uma peça composta como um tipo de desafio para o instrumentista. Nos faltam evidências que

⁹ Zé Menezes ou José Menezes (1921 – 2014), nascido no Ceará, foi um multi-instrumentista de grande importância para a indústria fonográfica brasileira e enormemente conhecido por seu trabalho em inúmeras gravações e por seu trabalho junto à Rádio Nacional no Rio de Janeiro.

comproven a hipótese de estas obras terem se tratado de encomendas e esta possibilidade diminui mais ainda quando pensamos que o intérprete nunca as executou publicamente. A segunda hipótese, de que a obra poderia ter sido composta como desafio é enfraquecida porque ambas as obras utilizam de uma linguagem muito familiar ao flautista e não usam muitos elementos virtuosísticos.

A obra de 1966 é dividida em três movimentos: “Valsa”, “Samba” e “Choro”, e ainda que o segundo e terceiro movimento tenham caráter mais virtuosístico a composição usa de uma linguagem que o instrumentista já dominava, e faz inclusive referência à obras que faziam parte do imaginário do flautista. A obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* de 1972 trabalha com uma linguagem composicional similar à de 1966, mas é possível encontrar um pouco caráter de desafio na escolha de escrever a obra para flauta em sol.

A última questão e talvez uma das mais importantes para a performance é o fato de que ao associar a obra a um nome ligado à tradição popular. Ainda que a obra a princípio tenha uma roupagem de música ‘de concerto’, o compositor nos revela, em partes através de sua dedicatória, que existe espaço para maiores liberdades dentro da interpretação da obra como será abordado durante a análise.

CAPÍTULO 4:

APONTAMENTOS ANALÍTICOS E DISCUSSÕES SOBRE A PERFORMANCE

A obra *Divertimento para flauta em sol* é datada do ano de 1982 e apresenta uma linguagem ‘mista’, outra informação extramusical para compreendermos a obra sua dedicatória. Tal como a *Seresta n.2 para flauta e cordas* (1966), esta obra também foi dedicada ao flautista e compositor Altamiro Carrilho. Altamiro Carrilho, possuía grande domínio técnico e apesar de se mostrar grande conhecedor do repertório da música ‘de concerto’ para flauta, o músico era, de fato ligado à tradição da música popular. Como mencionado anteriormente a dedicatória na obra de Radamés Gnattali pode atuar como um indicador para construção da interpretação do interprete e sobre as liberdades que podemos tomar. Acreditamos que a dedicatória à Altamiro Carrilho pode simbolizar uma liberdade maior, tal como na música popular.

A instrumentação consiste em uma flauta em sol, instrumento que segundo registros ainda não havia sido usado na posição de solista em obras brasileiras e uma orquestra de cordas completa (primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). Esta formação parece ter uso frequente nas obras de caráter mais experimental e pode estar relacionada com a capacidade de projeção tanto da flauta em sol.

A peça pode ser dividida em duas seções contrastantes e uma coda que são executadas de maneira ininterrupta, sendo a primeira seção uma seção “Lento e com fantasia” e a segunda seção “Com espírito” e estas seções são entrecortadas por uma cadência da flauta (Tab. 3).

Tab. 3: Forma da obra

Seção	Lento com fantasia	Cadência	Com espírito			
			Com espírito	Pouco menos	Transição	Coda
Compassos	comp. 1 - 47	comp. 48-52	comp.53-124	comp. 53-124	comp.125 -130	comp. 131-139

Fonte: Autoria própria (2021)

4.1 “Lento com fantasia”

A seção inicial da obra (Tab. 4) é lenta e tem um caráter introspectivo. A peça tem centralidade clara em Lá menor, apesar do uso acentuado de cromatismo nas diversas linhas. A obra inicia com as cordas somente, remetendo à ideia da forma de concerto para instrumento solista onde a orquestra apresenta as ideias para preparar a entrada do solista.

Tab. 4: Mapa do primeiro movimento

Movimento	Lento com fantasia				
	Exposição		Cadência	Desenvolvimento	Cadência
Seção	Tema A	Tema B			
Compassos	1 – 16	17 – 29	30 -34	35 - 47	48 – 52
Material Rítmico	Samba canção				

Fonte: Autoria própria (2021)

Esta seção começa com as cordas em ritmo sincopado e o violino apresenta o primeiro tema. O acompanhamento tem caráter introspectivo e pode ser entendido como um tipo de samba canção que segundo Bolão “se caracteriza pelo andamento dolente e por ser carregado de romantismo na poesia e na melodia [...] utiliza-se dos mesmos padrões do samba comum” (BOLÃO, 2003). Outro argumento que reforça a ideia do caráter de samba canção é o tratamento dado para este gênero na obra *Concerto carioca n.3* (Fig. 9) composta no mesmo ano.

Fig. 9: Comparação entre o samba canção usada no comp. 25 do segundo movimento do Concerto Carioca n. 3 (esquerda) transcrito por Fernando Lobo, e no comp. 23 Divertimento para flauta em sol e cordas (direita) transcrito pelo autor.



Fonte: Autoria própria (2021) / Lobo (2014)

Um compasso antes da entrada do solista (comp. 7), os violoncelos e os contrabaixos tocam uma a uma melodia, diferentemente do que foi apresentado anteriormente, sem grande interesse rítmico com as notas E-A-D-G-B, que não coincidentemente é a afinação usada nos violões de seis cordas que são amplamente usados na música popular. O gesto (Fig. 10) realizado pelos dois instrumentos dá a sensação de ataque e ressonância como se o instrumento estivesse sendo afinado para de fato começar o concerto, preparando então a entrada da flauta (comp. 8)

Fig. 10: Gesto do contrabaixo e violoncelo



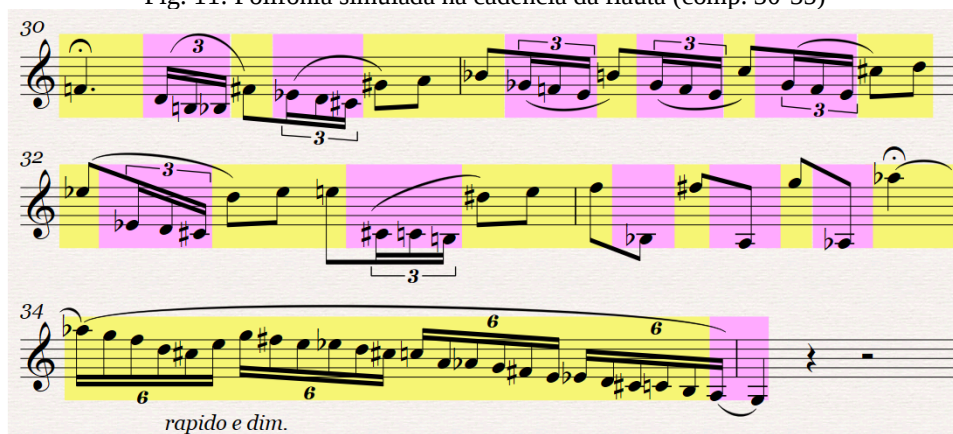
Fonte: Autoria própria (2021)

A flauta reapresenta a melodia *cantábile* e fluida que é acompanhada pelo violoncelo e contrabaixo em uma linha cromática descendente com algumas intervenções da viola. De um ponto de vista técnico a melodia aparece em um registro confortável para a flauta, e através do uso de sequências o compositor consegue deixar claro suas ideias de condução para as frases.

No compasso 17 temos o início de uma nova seção. Esta seção é marcada pelo retorno das cordas com ritmo de samba marcado e para a flauta temos a presença de mais quiálteras de cinco e seis que conferem um caráter volátil para esta seção com figuras que vão rapidamente do registro grave ao registro médio do instrumento. No compasso 26 ocorre uma mudança de textura nas cordas que junto do *crescendo* ajuda a evidenciar a reapresentação do primeiro tema pela flauta no compasso 28. Esta reapresentação é curta e tem a função de guiar a obra até uma breve cadência da flauta.

A cadência da flauta é construída sobre o material do primeiro tema e tem um caráter crescente. Do ponto de vista do instrumentista, é importante se atentar à algumas questões. A primeira delas é o fato de que esta melodia simula uma polifonia (Fig. 11), então é interessante que o intérprete mostre as duas vozes através de uma mudança de cores ou dinâmica nas diferentes linhas, buscando revelar a polarização da nota Sol (som real) no fim da cadência, estabelecida através do movimento de contração em direção a um centro.

Fig. 11: Polifonia simulada na cadência da flauta (comp. 30-35)



Fonte: Autoria própria (2021)

O segundo ponto para nos atentarmos é o fato de que a última dinâmica na linha da flauta é forte (*f*), mas se levarmos em consideração o caráter crescente da cadência perceberemos que é importante que o intérprete use do início da cadência para começar em dinâmica piano (*p*) de modo que tenha espaço para crescer em direção ao ápice da cadência na nota Lá bemol (som real) no registro agudo.

Entre os compassos 35-39 as cordas retomam a introdução (comp. 1-5), transposta um tom abaixo. Esta retomada é ornamentada por trêmulos na linha da flauta que funcionam como comentários sobre o tema, iniciando uma breve seção de desenvolvimento dos temas apresentados até o momento. Para o intérprete, é central reconhecer os temas já apresentados, buscando evidenciar como o compositor os modificou (Fig. 12).

Figura 12: Comparação da linha da flauta nos compassos 23-26 e 41-44



Fonte: Autoria própria (2020)

Finalmente, temos uma nova reexposição utilizada como ponte para mais uma cadência (comp. 48-51). A segunda cadência se assemelha muito primeira, porém mais em uma versão

expandida, mais ornamentada e com algumas mudanças de articulação. A estrutura e a contração em direção a nota Sol são mantidas, preservando o caráter da primeira cadência.

O primeiro ‘movimento’ da obra, apesar de seu caráter introspectivo, oferece bastante à sua totalidade, pois está estruturada de maneira que gera muito interesse não somente em termos de material melódico e rítmico, mas principalmente em termos de estrutura. A vai sendo construída na exposição e logo atinge o primeiro ápice na primeira cadência, onde o movimento normalmente ainda estaria sendo construído. Após o primeiro ápice o movimento se desfaz e começar a ser construído novamente no desenvolvimento, resultando em uma cadência expandida e um novo ponto culminante que nos leva ao ‘movimento’ rápido da obra.

4.2 “Com espírito”

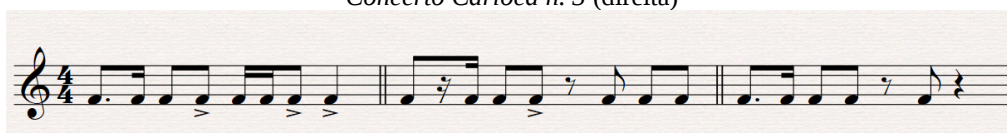
No compasso 53 inicia-se a seção “Com espírito $\text{♩} = 126$ ” (Tab. 5), junto à mudança de andamento ocorre uma alteração no caráter da obra, que passa de introspectivo à vívido e dançante em alguns momentos. Além disso, a ideia rítmica condutora passa de um samba canção a uma marcha-rancho como argumentaremos em seguida. A ideia de marcha-rancho é empregada primeiro na linha da flauta (comp. 56-57) e em seguida é apresentada pelos segundos violinos e violas. A marcha racho é empregada de maneira muito similar no já mencionado *Concerto carioca n. 3* e ambas correspondem a rítmica de marcha-rancho (Fig. 13) descrita por Edgar Rocca na apostila *Ritmo brasileiro e seus instrumentos de percussão* (1986).

Tab. 5: Mapa do segundo movimento “Com espírito”

Com espírito						
Seção	Transição	Tema A	Desenvolvimento Tema A	Tema B	Transição (volta ao %)	Coda
Compassos	53-57	58-66	67-99	100-124	125-130	131-139
Material Rítmico	Marcha Rancho				Samba Partido Alto	

Fonte: Autoria própria (2021)

Fig. 13: Comparação entre as diferentes utilizações da marcha-rancho. Método de Edgard Rocca (esquerda) / transcrição do autor do *Divertimento para flauta em sol e cordas* (centro) / transcrição de Fernando Lobo do *Concerto Carioca n. 3* (direita)



Fonte: Autoria própria (2020) / Lobo (2014) / Rocca (1986)

A partir do compasso 58 as cordas entram em evidência com a saída do instrumento solista. Os violinos tocam uma melodia diatônica e sincopadas (Fig. 14) e em terças remetendo ao estilo caipira e à tópica do canto em terças que é descrita por Salles.

A chamada cultura caipira representa neste estudo um grupo de *topoi* relacionado a muitos estilos musicais ou manifestações culturais, que incluem música e dança de regiões interioranas do Brasil [...] Entre suas características figurativo-musicais estão os dobramentos melódicos em terças ou sextas paralelas, articulação em *staccato*, diatonismo e movimento melódico por grau conjunto (Salles, 2018, p.277).

Fig. 14: Cordas nos comp. 57-59. Extração feita pelo autor



Fonte: Autoria própria (2020)

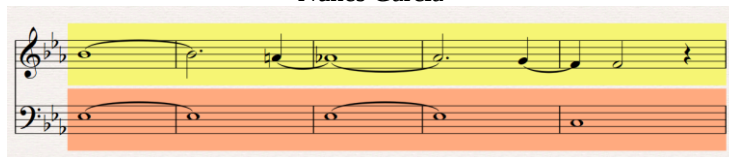
Enquanto os violinos criam a atmosfera ingênua, a viola e o violoncelo sugerem um lamento a partir da escolha do uso do tetracorde descendente preenchido com uma coleção cromática neste par, que se opõe à coleção diatônica usada nos violinos. Entretanto a ideia de lamento encontra-se enfraquecida pelo uso da rítmica de Marcha-rancho e pela dinâmica de *crescendo*.

Esta figura foi largamente utilizada nesses séculos (XV e XVI) para a representação do lamento por outros compositores, como Luca Marenzio, Orlando di Lasso e Giovanni Gabrieli. Este tetracorde é um emblema, um lugar-comum da dor e, neste caso, representa as lágrimas caindo (HOLMAN, 1999 apud LUCAS; VASQUES, 2017 p.40).

Em obras de música brasileira o autor Diósnio Machado Neto descreve a tópica do Lamento e o estilo *ombra* aplicado à *Sinfonia Fúnebre* de José Maurício Nunes Garcia, onde diz: “O primeiro aspecto que determina o estilo *ombra* é o jogo harmônico, construído pelo

cromatismo do lamento.” (NETO, 2017, p. 51). Podemos observar que em ambas às obras temos a ideia de um pedal (laranja) e uma melodia cromática no âmbito de uma quarta justa sobreposta a este pedal (Fig. 15).

Fig. 15: Transcrição da linha de primeiros violinos e contrabaixos da “Sinfonia Fúnebre” de José Maurício Nunes Garcia



Fonte: Machado Neto (2017, p.52)

Entre os compassos 61-64, a tessitura polifônica que estava sendo construindo se rarefaz até que todas que a textura se torna totalmente homorrítmica, dando mais ênfase à harmonia que caminha para uma cedência dominante (D^7) e tônica (G) que marca uma nova seção.

Nesta nova seção teremos um desenvolvimento das ideias apresentadas até então. As cordas apresentam uma versão diluída da rítmica da marcha-rancho, mas de maneira que preserva todos os ataques para que ainda seja possível reconhecê-lo. Junto da distribuição rítmica mais elaborada, a flauta reapresenta o tema tocado pelos violinos. Do ponto de vista interpretativo é importante que a flauta mantenha o caráter leve e dançante da seção e ao mesmo tempo se atente especialmente aos diálogos com outros instrumentos da orquestra (Fig. 16).

Fig. 16: melodia da flauta acompanhada pela viola



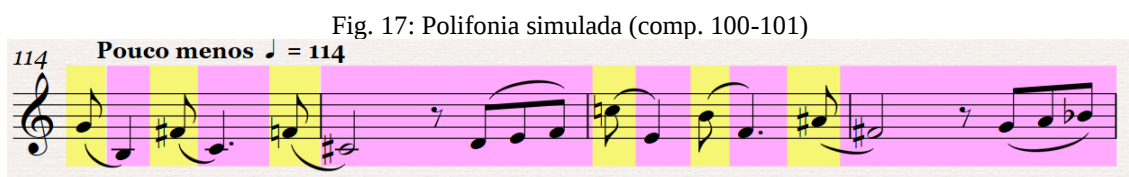
Fonte: Autoria própria (2021)

O interesse desta seção se dá, em partes, pela alternância entre diversos gestos de acompanhamento como o a marcha-rancho diluída (comp.67-68 e 74-45), seções em *pizzicato* (comp.70-71), com *arpeggios* (comp. 72-73), escalas (comp. 70-80), gerando grande interesse textural e estas linhas dão suporte para a linha da flauta que tem caráter mais fluido, sem mudanças súbitas.

Nos compassos 84 e 85 estão localizadas a primeira e segunda casa do *ritornelo*. Após a segunda casa a textura se rarefaz, evidenciando a linha da flauta que tem um caráter indeciso e pode ser um bom momento para que o interprete brinque com *crescendos* e *decrescendo*, de maneira que aumente a direcionalidade e chegue com energia no compasso 93. Esta pequena seção tem caráter transitório, as cordas entram em um *ostinato* e a flauta alterna entre síncopes

e notas longas. O *ostinato* das cordas gera uma expectativa que só é quebrada no compasso 99, que funciona como anacruse para a nova seção.

No compasso 100 temos o início de uma subseção em outro andamento (*Pouco menos* ♩ = 116) e usando de novo material temático. O acompanhamento é em *pizzicato* e enquanto a viola tem uma linha sustentada e *cantábile*. Esse acompanhamento se contrapõe à melodia rítmica, cromática e com uma pequena polifonia simulada (Fig. 17) e cabe ao intérprete revelar as vozes, de maneira que aumente o sentido de direcionalidade em todas as repetições deste tema.



Fonte: Autoria própria (2021)

As cordas deixam a flauta desacompanhada entre os compassos 105-107, dando liberdade para que intérprete explore algumas variações sutis de andamento e com a rítmica, usando o trecho de escala como anacruse para a retomada das cordas. No compasso 108 temos uma reapresentação adensada do tema. Este adensamento progressivo é causado primeiro por uma mudança no acompanhamento, os violinos mudam de *pizzicato* para notas longas e *tremolos* e temos também a inclusão das cordas graves em um gesto similar ao apresentado pelos violinos na primeira apresentação do tema. Em seguida os violinos tocam acordes sobrepostos à linha das cordas graves adensando ainda mais a textura antes de um súbito esvaziamento no compasso 114.

O esvaziamento é usado pelo compositor para chamar atenção ao tema que pela primeira vez é apresentado pelas cordas (primeiro pelo violoncelo e depois pela viola). Estas aparições são ornamentadas pela flauta, usando do mesmo procedimento utilizado no primeiro movimento (Fig. 18).

Fig. 18: Temas (viola e violoncelo)

The image shows a musical score for Viola and Cello, measures 115-130. The score is written in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The Viola part is in the upper staves, and the Cello part is in the lower staves. The score is divided into two systems. The first system covers measures 115-124, and the second system covers measures 125-130. The Viola part features a melodic line with a trill in measure 115, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Cello part provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the Cello part. The score is highlighted with yellow background for the first system and a light blue background for the second system.

Fonte: Autoria própria (2021)

O *cedez e crescendo* aliados ao acompanhamento homofônico sob a linha melódica ascendente e progressivamente (comp. 119-124) anunciam a chegada de uma nova seção, por este motivo é importante que o intérprete valorize e tenha certa liberdade no compasso 124 que funciona como anacruse para a nova seção.

A subseção entre os compassos 125 e 130 tem função de transição de volta para o compasso 67. Contrariando as expectativas, o compositor apresenta um motivo de transição, aparentemente inspirado pelo tema do primeiro movimento.

O acompanhamento, contundo, insinua um samba partido alto com pequenos deslocamentos. Outro fator que contribui na criação da atmosfera do samba é o fato de que o violoncelo alterna entre duas alturas (Fig. 19), tal como um agogô e os violinos mantêm uma mesma altura tal como um tamborim, ambos instrumentos chave para o samba.

Fig. 19: Transcrição do acompanhamento das cordas nos compassos 125-128

Fonte: Autoria própria (2020)

Se observarmos as transcrições feitas por José Alexandre Leme Lopes Carvalho (2011) da percussão (agogô e tamborim) em sambas como *Não vem* (Assim não dá) de Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros, será possível observar o mesmo acompanhamento sendo empregado (Fig. 20).

Fig. 20: Transcrição rítmica de José Carvalho do agogô (em baixo) em Não Vem (Assim não dá) – Gravação de Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme de Brito e Elton Medeiros em comparação as cordas agudas na obra de Radamés Gnattali transcritas pelo autor (em cima)

Fonte: José Alexandre Leme Lopes Carvalho (2011) / Autoria própria (2021).

É notável que quase todos os ataques são preservados e se optarmos por entender este trecho desta maneira (a cabeça do compasso como anacruse), mudaríamos a condução de frase dos violinos, violas e violoncelos.

É importante também ressaltarmos que esse procedimento não é novidade na maneira de Radamés de orquestrar. Gnattali foi precursor no que diz respeito de usar a orquestra como parte do suporte rítmico. Dois arranjos retratam esta questão de maneira muito emblemática, sendo o primeiro deles o arranjo de *Ritmo de samba na cidade* composição de Luciano Perrone com orquestração de Radamés Gnattali. Este arranjo surge a partir de uma conversa entre Luciano Perrone e Radamés Gnattali relatada no livro Carlos Sandroni (2001):

Radamés Gnattali, compositor e arranjador gostava muito de conversar sobre as particularidades do ritmo brasileiro, notadamente o do samba, e é bom dizer aqui que foi Luciano Perrone [baterista] quem sugeriu a Radamés escrever os arranjos de samba com a mesma divisão rítmica dos tamborins. Isto aconteceu numa época em que o samba tinha um estilo de instrumentação inadequado à divisão que os cantores faziam. Estes não eram músicos, mas sua intuição os levava a uma acentuação de ritmo bem mais saborosa do que a que estava no papel. Canto e orquestra pareciam brigar. Radamés compôs, com Luciano, o “Ritmo de samba na cidade”, que ficou sendo o grande marco divisor das fórmulas adotadas até então, passando a orquestração do samba a ser definida como anterior ou posterior a “Ritmo de samba na cidade” (SANDRONI, 2001 p.189)

O segundo deles é o arranjo de Radamés Gnattali de *Aquarela do Brasil* de 1939. Neste arranjo os metais e palhetas traziam consigo essa nova função herdada do arranjo de *Ritmo de Samba na cidade*, consagrando essa nova maneira de orquestrar. (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 48)

Outro ponto importante que reforça a evocação do samba na seção final é a grande semelhança rítmica e de manuseio da orquestra entre este trecho e o comp. 50 da obra *Concerto Carioca* n. 3 (Fig. 21), no terceiro movimento, que intitulado “Batucada”.

Fig. 21: Comparação entre a Batucada do Concerto Carioca n3 (inferior) transcritas por Fernando Lobo e os compassos 125-128 do Divertimento para flauta em sol e cordas transcritos pelo autor (superior)



Fonte: Autoria própria (2020) / Lobo (2014)

A melodia executada pela flauta é *cantábile* e contrasta com o acompanhamento, a melodia também parece ter semelhanças com o tema A do “Lento com fantasia”. A melodia ascendente da flauta e o crescendo nas cordas criam tensão que culmina em um pequeno gesto cadencial da flauta que faz a ponte com o início do “Com espírito”.

O segundo movimento traz contraste à obra e apesar de seu caráter alegre, dançante e aparentemente desinibido, tem mudanças de textura e andamento que funcionam como subseções e que contribuem na sua complexidade. Este movimento também usa de mais materiais temáticos em comparação com o primeiro movimento gerando muito interesse e dando diversas possibilidades em termos de interpretação.

Após a repetição do “Com espírito”, no compasso 91, inicia-se a Coda. Esta seção dura oito compassos (comp. 131-139) e traz os elementos e o caráter do segundo movimento. A coda está organizada em um formato de ‘pergunta e resposta’, onde a flauta pergunta desacompanhada e as cordas respondem de maneira decidida em textura homofônica. Uma das

opções para o interprete é aproveitar as repetições para experimentar com diferentes dinâmicas dando diferentes personalidades para cada pergunta.

No compasso 136 inicia-se um gesto crescente das cordas e da flauta e ainda que não esteja escrito é importante acompanhar a dinâmica das cordas, começando em ***p***, de maneira que haja espaço para crescer e atingir um ***f*** generoso nos últimos dois compassos, encerrando a obra de maneira grandiosa.

Por fim, a obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* de Radamés Gnattali explora de maneira ampla os diferentes aspectos do instrumento e diversas vezes expõe as grandes diferenças entre a flauta em sol e a flauta em dó. A obra apresenta desde um movimento lírico e fluido onde o desafio do intérprete é lidar com afinação e a sensação de direcionalidade, cadências onde o intérprete deve demonstrar tanto criatividade como expressividade e por fim um movimento rápido e rítmico que traz à tona questões de agilidade e resposta do instrumento. Esta peça, de maneira inovadora faz parte da produção de obras que elevam o status da flauta em sol também ao patamar de solista.

CONCLUSÃO

O *Divertimento para flauta em sol e cordas* (1972) é uma obra de grande relevância para a consolidação do instrumento no país, não somente como um instrumento dentro da orquestra ou como uma flauta “alternativa”, mas como um instrumento por si só. A obra contribui para a tendência de constante emancipação do instrumento que resultou em diversas respostas como por exemplo a criação de um curso voltado somente para flautas graves no ano de 2021 na Royal Academy of Music em Londres, que corrobora com esta intenção que está presente desde a idealização do instrumento.

O outro ambiente no qual esta obra contribui amplamente é para o entendimento da vida e obra de Radamés Gnattali e de como elas se relacionam. A obra é um exemplo de como as redes de sociabilidade de Radamés influenciavam diretamente suas composições, desde as escolhas de instrumentação, linguagem e performance. Este aspecto é retratado a partir da dedicatória da obra ao flautista Altamiro Carrilho que, apesar da relação incerta com o compositor ainda assim foi capaz de inspirar a composição da *Seresta n. 2 para flauta e cordas* (1966) e o *Divertimento para flauta em sol e cordas* (1972). Ambas são obras que fazem parte da linguagem mais madura e que já não tinha uma fronteira demarcada entre sua produção de música popular e música de ‘de concerto’, propondo uma espécie de linguagem ‘mista’ que transita entre elas, mas que pode eventualmente pender para um dos lados.

Do ponto de vista do instrumentista é uma obra desafiador principalmente levando em consideração a forma similar a um concerto. A obra é completa no sentido de que oferece desafios de agilidade e interpretação. O compositor parece partir de um ponto de vista de que o intérprete já deve dominar a flauta em sol e suas nuances de afinação, dinâmica e controle de som, tal como um entendimento entre as diferenças entre a flauta em dó e a flauta em sol.

Esta obra, portanto, ilustra parte do processo de expansão do repertório do instrumento e esta tendência cada vez maior da necessidade de flautistas mais preparados para lidar também com a flauta em sol. Além disso, nos ajuda a compreender melhor os limites entre as diferentes linguagens e o papel da dedicatória na obra de Radamés Gnattali.

Estes foram alguns dos aspectos privilegiados durante o desenvolvimento no trabalho, mas considerando a análise como um campo colaborativo, é importante ressaltar que dentro desta obra e da obra do compositor como um todo ainda existem muitas lacunas musicológicas e analíticas. Gostaria de mencionar na obra *Divertimento para flauta em sol e cordas* a necessidade de investigações mais profundas no campo da harmonia, que por conta da duração do trabalho não foi muito aprofundada, buscando compreender talvez as influências do jazz e como estas dialogam com os elementos de música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A FAMÍLIA das flautas. **Revista musical e de bellas artes**. Rio de Janeiro, 29 mar. 1879. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=098027_03&pagfis=1955>. Acesso em: 16 nov. 2021.

ALTAMIRO CARRILHO. IN: *DICIONÁRIO da Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, c2002. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/altamiro-carrilho>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

ANDRADE, Mário de. *Sejamos todos musicais*. São Paulo: Alameda, 2005.

_____. *Música, doce música*. 2a ed. S. Paulo: Martins, 1972.

_____. *Música e jornalismo*: Diário de S. Paulo. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. Flávia Camargo Toni (org). São Paulo: Edusp, 2020.

BALLESTÉ, Adriana Olinto; GNATTALI, Roberto. *Catálogo de partituras de Radamés Gnattali*: do erudito ao popular. In: 6º Seminário de Informação em Arte (2018) - Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/seminario-de-informacao-em-arte/trabalho/78527>>. Acesso em: 01/12/2021

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1985.

BARK, Jamil Mamedio. *Radamés Gnattali*: - "Suíte para quinteto de sopros" - Estudo analítico e interpretativo. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-22072009-180915/pt-br.php>. Acesso em: 2021-12-02.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Radamés Gnattali no programa Contra-luz*. Rio de Janeiro: [s.n], 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1DGLHT4M30Q>>. Acesso em: 15 de set. 2021.

CARVALHO, José. *O ensino do ritmo na música popular brasileira*: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. 2011. 203 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284421>. Acesso em: 25 nov. 2019.

CONCERTO orquestra Opus Rio de Janeiro. Radamés Gnattali (compositor); Orquestra Opus Rio de Janeiro, Andrea Ernest Dias (intérprete). Rio de Janeiro: [s.n], 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yV0d5GhVMJ0&t=1s>>. Acesso em: 25 dez. 2021

DANIEL, Denis Allan. *Bidú: Paixão e Determinação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2019.

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

FERREIRA, Victor Gabriel. *As escolhas de repertório na turnê de Bidu Sayão e Radamés Gnattali: a reprodução da localidade presente no espetáculo lírico em fricção com a realidade brasileira dos anos 1930*. In: III Seminário interno do Projeto Temático O Musicar Local – novas trilhas para Etnomusicologia. Campinas: [s.n], 2021.

GNATTALI, Radamés. *Divertimento para flauta em sol e cordas*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1972. 1 partitura manuscrita.

HOTTETERRE, Jacques. *Principes de la Flûte Traversière ou Flûte d'Allemagne*. Paris: Christophe Ballard, 1707. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11751289/f1.item>>. Acesso em: 16 nov. 2021

LATHAM, Alison. *Dicionário Enciclopédico de la Música*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

LOBO, Eduardo. *Ritmos populares no Concerto carioca n. 3 de Radamés Gnattali*. XXIV Congresso da Anppom - São Paulo/SP, Brasil, jul. 2014. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/per/view/2844>>. Data de acesso: 12 Ago. 2020.

MERSENNE, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris: [s.n], [1636?]. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v/f9.item.texteImage>>. Acesso em: 26 nov. 2021

NETO, Diósnio Machado. *A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia*. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, v.4, n.1, p.33-36, 2017. Disponível em: <<http://rpm.ns.pt/index.php/rpm/article/view/311>> Acesso em: 11 jun. 2020.

NOVA música brasileira para flauta. Brasília: Sistrum, 2001.

OLVEIRA, Francini Venancio de. *Sejamos todos musicais: modernismo, música e política na crônica musical de Mário de Andrade (1938-1940)*. Dissertação. (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *Nas trilhas de Radamés: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. 2011. 360 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284629>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

PAES, Anna. Altamiro Carrilho. [2013?]. Disponível em: <<http://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1411>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da 'Era do Ouro' do rádio brasileiro (1945-1957)*. 2012. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RADAMÉS Gnattali. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>>. Acesso em: 15 de jun. 2020.

REES, Carla. *Brief background & history of the alto flute*. The Kingma System Alto Flute: A Practical Guide for Composers and Performers. Londres. 2013. Disponível em: <<http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html>>. Acesso em: 09 jul 2020

REDCAY, A. *Theobald Boehm and the history of the alto flute including the facsimile edition of his arrangement of Beethoven's Largo from the Concerto for piano, op. 15, no. 1 for alto flute and piano (c. 1858): with three recitals of selected works by Griffes, Telemann, Bartók, Jolivet, Gaubert, and others*. 1977. 109f. Tese (Doutorado em Música). University of North Texas in Partial, Denton, 1997.

RIEMANN, Hugo. *Reducción al piano de la partitura de orquesta*. 2ª ed. Barcelona: Ed. Labor, 1932.

ROCCA, Edgard N. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: EBM, 1986.

RODRIGUES, M. V. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. 2005. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9153>. Acesso em: 17 jun. 2020.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Alvaro. *Boehm e Sigler. O estado de Florianópolis*, Florianópolis, 29 de jun. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=884120&pesq=&pagfis=25242>>. Acesso em: 21 jul 2020.

VASQUES, Juliana Lima; LUCAS, Monica Isabel. *A melancolia em Lachrimae Coactae de John Dowland*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, n. 36, p. 1-15, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5222>>. Acesso em: 23 dez. 2021.

ANEXO 1:

ENTREVISTA COM ANDREA ERNEST DIAS

VGF: Você poderia nos contar brevemente sobre o seu primeiro contato com a flauta?

AED: Eu comecei criança. Comecei com 12 anos a estudar flauta, pois já tinha tido musicalização antes e também já tinha estudado piano. Passei para flauta aos 12 anos, estudando com a minha mãe, Odette, que foi minha primeira professora e minha professora na graduação. Eu comecei meio “filando” os exercícios em casa, na primeira fase mais sozinha e depois ela me dava algumas orientações e depois eu entrei na Banda sinfônica da Escola de Música de Brasília, já com dois anos de flauta, ou seja, aos 14 anos eu já estava tocando na banda. [A banda] fez legal para me aprimorar e depois veio a faculdade. Minha mãe era professora da UNB e eu estudei com ela também e foi aí que tive aulas mais regulares de flauta, me formei e me profissionalizei muito jovem.

VGF: Você se recorda em que momento você começou a experimentar com outras flautas como o flautim e a flauta em sol?

AED: O piccolo foi logo na banda sinfônica, quando entrei na banda fui logo para o naipe de piccolos, e acho que por muito tempo eu fui o único piccolo ali. Depois vieram outros colegas. Então, o piccolo foi um instrumento que eu me identifiquei, eu achava fácil tocar piccolo. Eu achava mais fácil tocar piccolo do que tocar flauta. A flauta em sol foi logo também nesta fase, a gente tinha um grupo instrumental lá em Brasília e aí a gente começou a usar variação de timbres no conjunto e a gente pegava a flauta em sol. Depois, quando eu vim para o Rio, a flauta em sol estava muito presente nas gravações no estúdio, então eu participava muito tocando flauta em sol. A flauta baixo veio depois, já nos anos 90, a flauta em sol tem mais nestas situações de naipe, né e principalmente nos estúdios.

VGF: Você tem costume de incluir o piccolo e a flauta em sol na sua prática diária?

AED: O piccolo eu não tenho incluído tanto, quanto eu estava na sinfônica nacional, eu fiquei quase trinta anos lá, então eu estudava conforme a situação e aí eu trazia a parte para casa, mas evitava estudar piccolo em casa por conta dos vizinhos. Gosto muito de estudar o piccolo na região grave, sempre busquei este timbre grave no piccolo, mas sempre estudo conforme a profissão me mostra. A flauta em sol eu incluo diariamente, não era tão rotineiro, mas está se tonando cada vez mais pelo fato de ser um instrumento transpositor, então, eu também tenho feito muito esse exercício de tocar não pensando no dedilhado, mas pensando no som real. Já me vi diversas vezes querendo tocar de ouvido com a flauta em sol e me dando mal, pois o ouvido levava o meu dedo para outro lugar, sabe?

VGF: Como foi seu primeiro contato com a obra de Radamés Gnattali? Qual foi a primeira obra que você conheceu?

AED: A primeira obra que me recordo dela era a Sonatina para flauta e piano. Que já fazia parte do repertório brasileiro de flauta, ela sempre foi a peça mais bem divulgada, então, já tinha ouvido muitas interpretações. Em casa tinha um manuscrito dessa peça e depois o Celso Woltzenlogel editou. Eu gosto muito da sonata e ao longo dos anos eu fui aprendendo a gostar mais ainda, porque fui entendendo-a melhor. Também conheci a *Sonata para flauta e violão*, é maravilhosa, mas é muito difícil, acho mais difícil que a *Sonatina para flauta e piano* porque ela tem muito mais mistérios para resolver. Já toquei esta peça com três violonistas, mas foi na última vez que eu comecei a mergulhar mais nela e fui descobrindo várias coisas que não havia pensado para além das notas. Comecei a identificar um monte de coisas do estilo de Radamés, é uma linguagem muito rica. Toquei muito com a orquestra do Roberto Gnattali aqui no Rio

era uma orquestra semiprofissional nos anos oitenta, mas em torno da música brasileira, Orquestra de Música Brasileira e o Roberto é sobrinho do Radamés. E essa experiência também trouxe muito a vivência dos arranjos, dessa desse universo dos arranjos orquestrais e a coisa do Jazz Sinfônico do Radamés. A linguagem do Radamés é meio difícil de entender, mas fica muito clara quando você entende a história dele.

VGF: Como você conheceu a obra *Divertimento para flauta em sol e cordas*?

AED: Esse divertimento quem trouxe pra mim foi o Henrique Cazes, a gente chegou a ter um trio no meio nos anos 80 ele chegou com essa partitura. A gente tinha um trio piano, cavaquinho e flauta que era o Leandro Braga, ele e eu. Ele fez uma adaptação de um movimento dessa obra. A primeira coisa que ele disse lá, tem essa partitura aqui, nunca ninguém tocou. Então eu vou conseguir pra você e foi ele quem trouxe pra mim. Ele conseguiu alguém pra editar e eu cheguei a tocar então esse divertimento com a Orquestra Opus Rio que foi a estreia. Essa orquestra de câmara aqui do Rio regida pelo Ricardo Prado e depois com a sinfônica nacional também fiz uma vez. Foram as duas únicas vezes que eu toquei.

VGF: Conte um pouco sobre as semelhanças que você identificou entre o *Divertimento para flauta em sol e cordas* e outras obras do compositor.

AED: Então, primeiro me chamou a atenção que essa obra foi feita aí pro Altamiro Carrilho e naquela ocasião eu falei, “ué mas eu nunca soube que o Altamir tocava flauta em sol”, então também aí ficou como uma novidade que eu estrearia a peça. Primeiro eu me deparei com a situação de solista que é diferente da situação que a flauta em sol ocupava na minha vida, sempre como parte de naipe. A situação de solista é bem diferente.

Acho também que na hora que a gente a estreou, fizemos gravação bonita e tudo, mas tinham algumas coisas que ainda não estavam muito bem encaixadas e a gente fez uma gravação aqui na ABL com a Orquestra Opus Rio numa noite só de Radamés, teve o *Concerto pra Harpa*, teve Concerto de cavaco e teve o *Divertimento para flauta em sol e cordas*. Eu custei um pouquinho a entender o que que era. Hoje em dia entendo bem melhor essa peça do que naquela ocasião. Entendo muito mais as texturas, pois na época eu fiquei mais preocupada em ser uma boa solista, me apresentar como solista, que é uma situação bem diferente da de estar num naipe.

Eu me lembro que ainda tinha umas dificuldades de ritmo e a orquestra também enfrentava alguma dificuldade similares. Hoje em dia eu entendo mais o que é que não ajustava que passava pelo justamente pelo ritmo. Eu também acho que eu tenho um equilíbrio maior entre a primeira parte e a segunda do divertimento, eu, naquela ocasião, era mais afoita, assim mais jovem que achava que tinha que mostrar muita agilidade naquelas frases que são bonitas e difíceis, mas não elas não são necessariamente rápidas. Na ocasião foi um foi um belo concerto, mas hoje em dia eu acho que eu faria bem diferente já então é aquelas coisas que que mudam, que amadurecem.

VGF: Bom, estes apontamentos já respondem a próxima pergunta sobre os aspectos que mais te chamaram atenção na obra. Você menciona que esta é uma situação pouco usual para a flauta em sol, gostaria de saber se você sentiu alguma dificuldade em relação à projeção do instrumento nesse uso solista da flauta em sol.

AED: eu acho que foi tranquilo no geral porque mesmo porque é uma orquestra de câmara, de cordas. Não temos outros instrumentos como naipe de sopro e de percussão. Tudo pode ser facilmente resolvido com as cordas. É uma peça bem escrita, mas obviamente é necessário ter um bom instrumento, capaz de responder.

VGF: Agora pensando um pouco sobre a relação do Altamiro Carrilho com a obra. Você mencionou que sabia que a obra havia sido dedicada a ele, como era de costume na obra do Radamés. Você tem informações sobre o porquê de Altamiro não ter estreado a obra?

AED: Altamiro era um cara que se destacava muito tocando flauta e piccolo. Eu acredito que é porque ele não tinha o hábito de tocar flauta em sol mesmo, ou talvez o hábito com a orquestra de câmara. Talvez ele só não tenha tido a oportunidade mesmo.

VGF: Você teve contato com Altamiro Carrilho e com sua obra como compositor durante ou após a preparação da obra?

AED: Não tive contato durante a preparação de obra, mas o encontrei muitas vezes em rodas de choro, principalmente no começo da Casa do Choro. E a sua obra você diz suas composições de choro? Sim.

VGF: Você identificou elementos da obra composicional de Altamiro na obra dedicada a ele?

AED: Na primeira parte não, é difícil não lembrar do Altamiro pelo choro e a primeira parte me parece uma divagação, lembrando mais a sonata para flauta e violão, a segunda parte, em compensação tem mais do Altamiro, do choro rápido e do divertimento em si.

VGF: Por último, gostaria de saber se no seu período de preparação você teve a oportunidade de tocá-la com piano e se sim, quem foi o responsável pela redução para piano.

AED: Então, por conta de um número pequeno de ensaios eu não tive a oportunidade de ensaiar com piano e tive pouquíssimos ensaios com a orquestra e com o maestro nas duas ocasiões.

ANEXO 2:
PARTITURAS EDITADAS E REDUÇÃO PARA PIANO

2.1 Partitura completa

Radamés Gnattali

Divertimento para
Flauta em sol e cordas

Para Altamiro Carrilho

Edição
Victor Gabriel Ferreira

Divertimento para Flauta em sol e cordas

Editado por Victor Ferreira

Radamés Gnattali

Lento com fantasia ♩ = 56

Flauta em sol

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

5

10 3

Musical score for measures 10 and 11. Measure 10 features a melody in the upper staff with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a half note (B4). The lower staff has a bass line with a half note (F3), a quarter note (E3), and a half note (D3). Measure 11 continues the melody with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a half note (E5). The bass line continues with a half note (E3), a quarter note (D3), and a half note (C3).

12 3

Musical score for measures 12 and 13. Measure 12 features a melody in the upper staff with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a half note (B4). The lower staff has a bass line with a half note (F3), a quarter note (E3), and a half note (D3). Measure 13 continues the melody with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a half note (E5). The bass line continues with a half note (E3), a quarter note (D3), and a half note (C3).

10 3

Musical score for measures 10 and 11. Measure 10 features a treble clef staff with a melodic line containing a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 11 continues the melodic line with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and the bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

12 3

Musical score for measures 12 and 13. Measure 12 features a treble clef staff with a melodic line containing a triplet of eighth notes (E5, F5, G5) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 13 continues the melodic line with a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) and the bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

14

Measures 14 and 15 of a musical score. The score is written for a piano with five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 features a melodic line in the top treble staff with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a dotted quarter note (B4). The bottom three staves provide harmonic support with various note values and rests. Measure 15 continues the melodic line with another triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a dotted quarter note (E5). The bottom three staves continue their harmonic accompaniment.

16

Measures 16 and 17 of a musical score. The score is written for a piano with five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one flat (B-flat). Measure 16 features a melodic line in the top treble staff with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and a dotted quarter note (B4). The bottom three staves provide harmonic support with various note values and rests. Measure 17 features a melodic line in the top treble staff with a 9th fret slide (indicated by a curved line with a '9' above it) and a dotted quarter note (B4). The bottom three staves continue their harmonic accompaniment.

17

6

6

20

3

3

3

p

p

p

p

6 ²³

f 6 5 5

mf *mf* *mf*

26

5 *cresc.* *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

29

3

3

3

3

3

7

32

3

3

33

6

6

6

6

6

rapido e dim.

Cordas

8 35

p *fp* *fp* *fp* *fp*

3

38

cresc. *f*

3 6

41 9

mf *pp* *pp* *pp*

6 6

44

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

5 5 5 5

10 46

f *mf* *mf* *f* **accel..**

A vontade

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

50

rall..

Cordas

53 Com espirito ♩ = 126

57  11



f

cresc.

cresc.

61



mfz *pp*

mfz *pp*

mfz *pp*

mfz *pp*

mfz *pp*

65

Musical score for measures 65-68. Measure 65 has a whole rest in the treble. Measures 66-68 show a piano introduction with eighth notes in the treble and bass, and chords in the middle and right staves. A repeat sign is at the end of measure 68.

69

Musical score for measures 69-71. Measure 69 has a whole rest in the treble. Measures 70-71 show a piano introduction with eighth notes in the treble and bass, and chords in the middle and right staves. A repeat sign is at the end of measure 71.

pizz. 8^{va}

pizz. 8^{va}

72

72

cresc.

dim.

cresc.

cresc.

f

arco

arco

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 72, 73, and 74. Measure 72 features a piano introduction with a crescendo in the strings and a forte (f) piano entry in measure 73, followed by a decrescendo (dim.) in the strings. Measure 74 shows the violin and viola playing arco, while the strings continue their pattern. The score is written for a full orchestra with multiple staves.

75

75

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 75 and 76. Measure 75 shows a piano introduction with a crescendo in the strings and a forte (f) piano entry in measure 73, followed by a decrescendo (dim.) in the strings. Measure 74 shows the violin and viola playing arco, while the strings continue their pattern. The score is written for a full orchestra with multiple staves.

77

Handwritten musical score for measures 77 and 78. The score is written for a piano with five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one flat (B-flat). Measure 77 features a complex melodic line in Treble 1 with many beamed sixteenth notes, while Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2 contain rests. Measure 78 continues the melodic line in Treble 1, with Treble 2 and Treble 3 containing long, tied notes, and Bass 1 and Bass 2 containing rests.

79

Handwritten musical score for measures 79 and 80. The score is written for a piano with five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one flat (B-flat). Measure 79 shows a melodic line in Treble 1, Treble 2, and Treble 3, with Bass 1 and Bass 2 containing rests. Measure 80 continues the melodic lines in Treble 1, Treble 2, and Treble 3, with Bass 1 and Bass 2 containing rests.

81 (tr) 15

mf

mf

1.

85 2.

pizz.

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

p

100 **Pouco menos** ♩ = 114 17

pizz.
pp

103

18

105

mf

107

arco

pp

110

Musical score for measures 110-113. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melody in the upper staves with many accidentals and a bass line with a long note in the final measure.

114

Musical score for measures 114-117. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melody in the upper staves with many accidentals and a bass line with a long note in the final measure. The dynamic marking *mf* is present in the bass line.

20

118

mf

122

Cédez e cresc.

Menos ♩ = 90

125

Na corda

mf

mf
pizz.

21

127

cresc.

cresc.

cresc.

134

Measures 134-135 of a musical score. Measure 134 features a piano introduction with a melody in the upper right voice and accompaniment in the lower voices. Measure 135 begins with a forte (ff) section for the piano, marked with a crescendo hairpin, followed by a piano (p) section. The score is written for a piano with five staves (treble and bass clefs) and a vocal line.

136

Measures 136-138 of a musical score. Measure 136 features a piano introduction with a melody in the upper right voice and accompaniment in the lower voices. Measure 137 features a piano introduction with a melody in the upper right voice and accompaniment in the lower voices. Measure 138 features a piano introduction with a melody in the upper right voice and accompaniment in the lower voices. The score is written for a piano with five staves (treble and bass clefs) and a vocal line.

2.2 Redução para piano

Divertimento para flauta em sol e cordas

Radames Gnattali

Arr. Victor Ferreira

5

9

12

2

15

3

3

9

17

6

6

20

3

3

3

3

22

f

6

p

mf

p

mf

Detailed description of the musical score: The score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).
 - System 1 (Measures 15-16): Measure 15 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 16 has a nonuplet of sixteenth notes in the right hand.
 - System 2 (Measures 17-18): Measure 17 features a sextuplet of eighth notes in the right hand and a sextuplet of eighth notes in the left hand. Measure 18 continues the sextuplet in the right hand.
 - System 3 (Measures 19-20): Measure 19 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 20 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.
 - System 4 (Measures 21-22): Measure 21 has a forte (f) dynamic and a sextuplet of eighth notes in the right hand. Measure 22 has a sextuplet of eighth notes in the right hand. The left hand has a piano (p) dynamic in measure 21 and a mezzo-forte (mf) dynamic in measure 22.

25 3

27

30

33

4 35

39

42

44

p *fp* *cresc.* *f* *mf* *pp* *cresc.*

46 A vontade 5

f *mf* *mf* *f*

fp *fp*

49

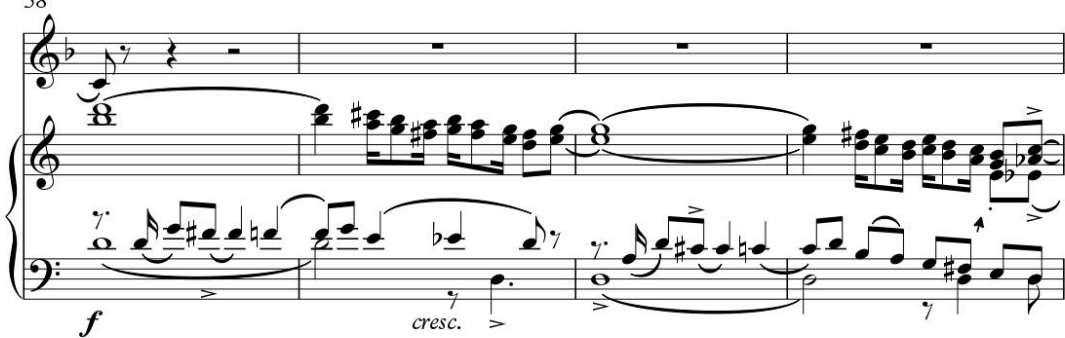
51 Com espirito ♩ = 126

6 6 6

54

6 

58



f *cresc.*

62



mfz *pp* *mfz* *pp*

66



70



pizz. *8va* *cresc.* *cresc.*

73

76

79

82

f

dim.

mf

1.

8

85 ^{2.}

89

93

97

p

mf *pp*

pp

Φ (tr)

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of music. The first system (measures 85-88) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and moving lines in both hands. The second system (measures 89-92) shows the vocal line continuing with a melodic line and the piano accompaniment. The third system (measures 93-96) shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment. The fourth system (measures 97-100) shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment. The piano part includes chords and moving lines in both hands. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and pianissimo (pp). A trill is marked with a trill symbol and '(tr)'.

101

Musical score for measures 101-103. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 101: Treble has a half note G4, quarter rest, eighth note A4, eighth note B4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 102: Treble has quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 103: Treble has quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4. Bass has a half note G2, half note F2.

104

Musical score for measures 104-106. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 104: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 105: Treble has eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 106: Treble has quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a half note G2, half note F2.

107

Musical score for measures 107-110. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 107: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 108: Treble has eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 109: Treble has quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 110: Treble has quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a half note G2, half note F2.

111

Musical score for measures 111-114. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 111: Treble has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 112: Treble has eighth notes G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 113: Treble has quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a half note G2, half note F2. Measure 114: Treble has quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter note B4. Bass has a half note G2, half note F2.

10

114

tr

mf

tr

117

mf

120

122

Cédez e cresc.

Menos ♩ = 90

125

11

mf

mf

127

3

cresc.

cresc.

129

poco accel.

f

f

poco accel.

12 Retomando o tempo ♩ = 126

Ao § e
 ϕ S/Rep.

130

tr

p *cresc.* *f*

p *f*

133

ff *p*

ff *p*

136

p *fp*

p *fp*

2.3 Flauta em sol

Divertimento para Flauta em sol e cordas

Flauta em sol

Radamés Gnattali

Lento com fantasia ♩ = 56

7

p

10

14

17

20

23

f

26

cresc.

f

Flauta em sol

2

29

32

34

rapido e dim.

35

39

cresc.

f

41

mf

44

cresc.

46

f

mf

mf

Flauta em sol

3

48 **A vontade** **accel.**

50 **rall.**

52 **f**

53 **Com espirito** $\text{♩} = 126$

57 **6**

65 **2**

70

72

75

77

The musical score is written for a flute in G major. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 48-50) features a triplet of eighth notes followed by a triplet of sixteenth notes, with a forte (f) dynamic and an acceleration (accel.) marking. The second staff (measures 50-52) begins with a rallentando (rall.) marking. The third staff (measures 52-53) contains two sextuplets of eighth notes. The fourth staff (measures 53-57) is marked 'Com espirito' with a tempo of 126 beats per minute. The fifth staff (measures 57-65) includes a section marked with a double bar line and a repeat sign, followed by a sextuplet of eighth notes. The sixth staff (measures 65-70) starts with a second (2) marking. The seventh staff (measures 70-72) continues the melodic line. The eighth staff (measures 72-75) features a series of eighth notes. The ninth staff (measures 75-77) concludes with a final melodic phrase.

Flauta em sol

4

81 

85 

89 

93 

96 

100 **Pouco menos** ♩ = 114 

105 

107 

110 

114 

116 

95

118 *tr*

121

123

Cédez e cresc.

Menos ♩ = 90

125

129 *accel.*

poco accel.

Retomando o tempo ♩ = 126

Ao § e
Φ S/Rep.

130 *tr*

Pouco mais

134

137