PEDRO MENDONÇA DE LIMA

SONATINA PARA VIOLONCELO E DOIS VIOLÕES, DE RADAMÉS GNATTALI:

EDIÇÃO E PROPOSTA DE ANÁLISE

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

PEDRO MENDONÇA DE LIMA

SONATINA PARA VIOLONCELO E DOIS VIOLÕES, DE RADAMÉS GNATTALI:
EDIÇÃO E PROPOSTA DE ANÁLISE

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 – ênfase em violão.

Orientador: Prof. Dr Edelton Gloeden.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima, Pedro Mendonça de
Sonatina para violoncelo e dois violões, de Radamés Gnattali: Edição e proposta de análise / Pedro Mendonça de Lima ; orientador, Edelton Gloeden. -- São Paulo, 2019.
97 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Radamés Gnattali 2. Sonatina para violoncelo e dois violões I. Gloeden, Edelton II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

A Daniel Cardoso e Leonardo Rene,
que dedicaram, com imensa generosidade,
tanto tempo e esforço para a realização
deste trabalho.

RESUMO

LIMA, Pedro Mendonça de. *Sonatina para violoncelo e dois violões de Radamés Gnattali*: edição e proposta de análise. 2019, 32p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo. Este trabalho contém uma análise da *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de Radamés Gnattali, e traz em anexo a partitura digitalizada da peça. A digitação sugerida para os violões foi elaborada pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden, e a sugerida para o violoncelo, pelo Prof. Dr. Robert Suetholz.. No Capítulo 1, registramos alguns pontos básicos sobre a biografia do compositor e sobre a peça analisada. Na primeira seção do Capítulo 2 explicamos algumas das ferramentas analíticas utilizadas, e procedemos à análise na seção 2.2. Como resultado, foi-nos possível identificar elementos de coesão da obra, tanto internamente quanto entre os movimentos, e motivos básicos que estão presentes em praticamente todas as passagens da *Sonatina*. A análise aponta para o uso consciente dos motivos como elemento de coesão, por parte de Gnattali, e o emprego de texturas diversas para produzir contraste.

Palavras-chave: Radamés Gnattali. *Sonatina para violoncelo e dois violões*. Edição de partituras. Análise musical. Música de câmara.

ABSTRACT

Abstract: This monography contains an anlysis of the *Sonatina for cello and two guitars* by Radamés Gnattali, and includes an attached digitally formated score of this piece. The suggested fingering for the guitars were carried out by prof. Edelton Gloeden. In Chapter 1 we registered some basic points about the composer's life and about the mentioned work. In the first section of Chapter 2 we furnished the reader with some analytical tools repeatedly employed, and undertook the analysis in section 2.2. As a result, it was possible to point out some elements of cohesion, both internal and between movements, and some basic motives which are present in all the passages of the piece. The analysis reveals a very conscient employ of motives by Gnattali as elements of cohesion, and the use of varied textures to create contrast along the work.

Key-words: Radamés Gnattali. *Sonatina for violoncelo and two guitars*. Score edition. Music analysis. Chamber music.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS....9

CURTO PREFÁCIO....11

INTRODUÇÃO....12

CAPÍTULO 1:....13

CAPÍTULO 2:....17

2.1 Ferramentas analíticas....17

2.2 Motivos....21

2.3 *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de Radamés Gnattali: análise musical....24

2.4 Textura....39

CONCLUSÃO....44

Referências bibliográficas....46

APÊNDICE....47

ANEXO....82

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: as três escalas octatônicas. Fonte: Kostka, 2016.....18
Fig. 2: arpejos octatônicos no final do primeiro movimento (compassos 165 e 166).....18
Fig. 3: acorde quartal no acompanhamento do terceiro movimento, formado pelas notas Mi-Lá-Ré-Sol-Dó (comp. 37-39).....19
Fig. 4: acorde de Ré maior com sétima e nona, em que coexistem as notas Lá e Sol# (comp. 11, primeiro movimento).
Fig. 5: motivo “a” (comp. 1-2, I).....21
Fig. 6: estrutura rítmica do motivo “a” (comp. 18, I).....21
Fig. 7: motivo “a” diminuído (compassos 3-4, II).....21
Fig. 8: motivo “a” retrogradado (compasso 18, II).....22
Fig. 9: motivo “a” diminuído, contraponto imitativo (compasso 43, II).....22
Fig. 10: motivo “b” (compassos 3-7, I).....22
Fig. 11: motivo “b” no fim da parte B do movimento I (comp. 118-121, I).....22
Fig. 12: motivo “b” diminuído (compassos 5-7, II).....22
Fig. 13: motivo “b” na segunda parte do movimento II (comp. 21-25, II).....23
Fig. 14: motivo “c” (comp. 33-42, I).....23
Fig. 15: motivo “c” diminuído, no terceiro movimento (compassos 32-39, III).....23
Fig. 16: motivo “d” (comp. 87-90, I).....23
Fig. 17: início do movimento III (comp. 1-3, III).....24
Fig. 18: introdução semelhante à do início do movimento III (comp. 23-25, III).....24
Fig. 19: retorno da primeira parte do terceiro movimento (comp. 80-84, III).....24
Fig. 20: tema A (I, comp. 1-14).....25
Fig. 21: acompanhamento do tema A (I, comp. 1-14).....25
Fig. 22: motivos rítmicos, cânone e terças paralelas (I, comp. 15 a 27).....26
Fig. 23: textura composta, ostinato, e resolução em Si bemol maior (I, comp. 39 a 49).....26
Fig. 24: contraponto em sétimas paralelas (I, comp. 52 a 55).....27
Fig. 25: progressão F-G-A-D9, direcionando para a seção B (I, comp. 76-81).....27
Fig. 26: motivo sincopado, acordes octatônicos paralelos (I, comp. 82-90).....28
Fig. 27: diversidade de materiais escalares na parte B (I, comp. 87-95).....29
Fig. 28: o tema B é a presentado pelos violões (I, comp. 103-106).....29
Fig. 29: harmonia quartal nos compassos 109 a 114.....30
Fig. 30: mudança de andamento, “Menos”, antes da repetição (I, comp. 125-128).....30
Fig. 31: Cadência Autêntica perfeita em Dó maior para terminar a reexposição (comp. 148-149).....31
Fig. 32: retomada do motivo sincopado (I, comp. 159 a 164).....31
Fig. 33: Fim do primeiro movimento (comp. 165-166).....32
Fig. 34: A textura do acompanhamento, e a tensão que ele produz, provêm do cromatismo motívico (II, comp. 3-5).....32
Fig. 35: segunda frase, modulação brusca para Ré bemol maior (II, comp. 11 a 15).....33
Fig. 36: A alternância cromática G-Gb (assinalada com um traço) evidencia os modos lídio e jônio de Ré bemol. O compositor utiliza sonoridades quartais no trecho (II, comp. 15-21).....33
Fig. 37: Terminação da seção B em Mi maior, seguida pela retomada da primeira frase no compasso 27. O compositor encadeia as mediantes cromáticas Sol # maior e Mi maior, modulando bruscamente em seguida para Mi menor (II, comp. 22-27).....34
Fig. 38: alternância de modos (II, comp. 37-40).....34
Fig. 39: Após o clímax no compasso 49, a harmonia se estabiliza em Mi menor no compasso 53, dando lugar à coda (II, comp. 43-55).....35
Fig. 40: início do terceiro movimento (III, comp. 1-4).....36
Fig. 41: acordes octatônicos, escalas em Dó frígio (III, comp 5-7).....36
Fig. 42: fim da primeira parte (III, comp. 13-19).....37
Fig. 43: melodia em Ré mixolídio, acompanhamento percussivo (III, compassos 32-40).....37
Fig. 44: A escala dos violões continua o movimento do violoncelo, que conclui com um acorde de Dó maior em *pizzicato* (III, comp. 43-46).....38
Fig. 45: acordes paralelos, acompanhamento quartal (III, compassos 60-67).....38
Fig. 46: coda do terceiro movimento (III, comp. 98-105).....39
Fig. 47: fim do terceiro movimento (III, comp. 106-108).....39
Fig. 48: início do primeiro movimento, melodia acompanhada (I, compassos 1-4).....40
Fig. 49: melodia acompanhada no início do segundo movimento (II, compassos 1-2).....40
Fig. 50: acompanhamento com figuras rítmicas semelhantes, mas alturas diferentes (I, compassos 87-90).....41

Fig. 51: dependência nas vozes do acompanhamento (III, compassos 10-15).....41
Fig. 52: imitação, cânone (I, compassos 13-20).....42
Fig. 53: vozes independentes, gradativa redução da densidade (compassos 21-25, II).....42
Fig. 54: contraponto imitativo no segundo movimento (II, compassos 43-49).....42
Fig. 55: textura composta em três camadas (comp. 38-41, I).....43
Fig. 56: estratificação em três camadas no primeiro movimento (I, compassos 66-70).....43
Fig. 57: três camadas independentes (comp. 64-67, III).....44

CURTO PREFÁCIO

Um ano e meio atrás, no primeiro semestre de 2018, eu ainda não sabia da existência de uma peça composta para dois violões e violoncelo. Acontece que o prazo para inscrição na disciplina de música de câmara (obrigatória) estava terminando, e então procurei o professor Robert Suetholz, junto com Daniel Cardoso, colega de violão, para pedir mais tempo para escolhermos a nossa peça. Tínhamos um duo, e eu vinha fracassando no projeto de montar um quarteto de violões. Nisso, o professor sugeriu: por que não fazíamos a *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de Radamés Gnattali, naquele semestre? Ele procuraria, para nos ajudar, um aluno da classe de violoncelo disposto a montar o trio conosco. E, assim, ficamos conhecendo a obra que é objeto deste trabalho. No início dos ensaios, pensamos em fazer somente o primeiro movimento e o segundo, porque o terceiro parecia ser difícil demais para nós. Porém, acostumamo-nos ao estilo de Gnattali e apresentamos a *Sonatina* na íntegra, honrosamente, arrancando aplausos de todas as plateias para as quais tocamos; e sem nunca levar nenhuma vaia. Muito contente com o nosso trabalho, o professor Edelton Gloeden, certo dia, disse-nos ser uma pena que essa *Sonatina* não fosse mais frequentemente tocada; de fato, ela nunca tinha sido editada, e a sua única fonte era um manuscrito do compositor, em caracteres quase ininteligíveis, além de manuscritos dos professores. Por isso, decidi editar e analisar a partitura neste trabalho, dentro das minhas possibilidades, e dizer aqui algumas palavras sobre a vida e a obra do compositor.

INTRODUÇÃO

O objetivo primordial deste trabalho é fornecer uma edição da *Sonatina para dois violões e violoncelo*, de Radamés Gnattali. Subsidiariamente, propusemos uma análise da peça, com a consciência de estarmos longe de apreender todos os seus elementos, ou de proceder com todo o rigor que o assunto merece. Durante a análise, estivemos especialmente empenhados em evidenciar os laços entre os movimentos e seções da obra, e os motivos que são as células básicas da composição.

A edição da partitura foi realizada em três etapas: digitalizar, revisar e inserir uma proposta de digitação. Utilizamos o programa MuseScore 2 para produzir a partitura, cujas fontes foram o manuscrito da grade completa, pela mão do compositor, e as partes individuais copiadas pelos professores de violoncelo e violão do CMU/ECA/USP. Fizemos uma detida revisão comparando os manuscritos com a partitura recém-produzida. Em seguida, acrescentamos a digitação proposta pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden, para os dois violões, e a digitação proposta pelo Prof. Dr. Robert Suetholz, para o violoncelo.

Antes da análise da peça, porém, acreditamos que seria útil incluir alguns dados biográficos sobre Radamés Gnattali, que são o assunto do Capítulo 1. Com base em outros trabalhos acadêmicos e na biografia *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (BARBOSA, 1984), reunimos algumas informações sobre o aprendizado do compositor, seu trabalho com o rádio e cinema, e sobre a longeva amizade com o violoncelista Iberê Gomes Grosso, para quem Gnattali geralmente dedicava suas composições para violoncelo.

Na sequência, dividimos a análise da *Sonatina* em três partes. Inicialmente, classificamos os motivos que aparecem no primeiro movimento (*I-Allegro moderato*), que são também a matéria-prima para os demais (*II-Acalentando* e *III-Ritmo*). Em seguida, analisamos cada movimento, levando em conta a sua coesão interna. Nesse momento nos preocupamos com a forma, divisão de frases, movimento harmônico e características singulares de cada seção. Na terceira parte da análise, dedicada à textura, assim como na primeira (sobre os motivos), nos esforçamos para lançar luz sobre as relações *entre* os movimentos, e especialmente no que se refere às semelhanças que o segundo e o terceiro movimento guardam, cada um por si, com o *Allegro*.

CAPÍTULO 1:
COMPOSITOR E OBRA

Nascido em 27 de janeiro de 1906, na cidade de Porto Alegre (RS), Radamés Gnattali começou a estudar música aos seis anos de idade, com a própria mãe, Adélia Fossati, que trabalhava como professora de piano[1]. Seu pai, Alessandro Gnattali, era marceneiro, e nesse momento ainda se dedicava à música apenas nas horas vagas, lazer que foi aos poucos se tornando a sua atividade principal**.** Ele estudou "piano, contrabaixo, foi fagotista em orquestra, escrevia música e mais tarde tornou-se maestro" (PRONSATO, 2013, p. 11). Gnattali começou seus estudos de violino com Olga Fossati, sua prima, e aos 14 anos ingressou no Conservatório de Música de Porto Alegre. Além de piano e violino no meio erudito, o futuro compositor tocava também violão e cavaquinho "em rodas de amigos, serestas e blocos de carnaval" (ONOFRE, 2011, p. 36). Aos 23 anos, Gnattali já havia dado recitais de piano em São Paulo e no Rio de Janeiro (o primeiro deles aos 18 anos, no Rio), já havia tocado com orquestra e atuado como violista no Quarteto Henrique Oswald, que formara com amigos em Porto Alegre (ONOFRE, 2011, p. 37).

A mudança para o Rio de Janeiro acontece em 1931, na busca por uma vaga como professor no Instituto Nacional de Música. Pouco antes, Getúlio Vargas nomeara o antigo professor de piano do Conservatório de Porto Alegre, Guilherme Fontainha, para o cargo de diretor do Instituto. Ex-professor e importante incentivador da carreira de Gnattali como concertista, Fontainha advertiu-o sobre a realização próxima de um concurso de contratação de professores na escola. Mas as esperanças de Radamés foram frustradas pelo cancelamento da prova, seguida pela nomeação direta de dez professores para o Instituto, indicados pelo próprio Vargas. De qualquer modo, credita-se à mudança para o Rio de Janeiro o fato de Gnattali ter passado a encarar "com mais profissionalismo o campo da música popular" (PRONSATO, 2013, p. 17).

Nas décadas de 20 e 30, a música do *jazz* se espalhava pelo Brasil e pelo mundo, influenciando compositores como Stravinsky e Darius Milhaud, além de grupos brasileiros de choro, como o dos "Oito Batutas", que incluía Pixinguinha, com quem Radamés Gnattali passou a dividir as funções de regente e arranjador em orquestras de emissoras de rádio cariocas (PRONSATO, 2013, p. 20). Nesse momento, trabalhando na gravadora RCA Victor, começou a compor os seus primeiros arranjos orquestrais para música popular brasileira, incluindo elementos

[1]RADAMÉS Gnattali. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>. Acesso em: 03 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

da música de concerto, do *jazz* e das rodas de choro. Pelo fato de adaptar práticas da orquestração de *jazz* americano à música brasileira, Gnattali foi mencionado por alguns críticos como "jazzificador". De fato, por ocasião da Feira Mundial de Nova York (1939), à qual foram enviadas gravações de música brasileira (com Mignone, Guarnieri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e Gnattali), Mário de Andrade escreveu:

> "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 (...). É certo que "jazzifica" um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento" (BARBOSA, 1984, p. 19-20).

Os acordes com notas acrescentadas, principalmente nonas, foram considerados influências perniciosas do *jazz*. Ao que o compositor respondia dizendo que o assim chamado "acorde americano", vale dizer, com nona acrescentada, já era usado por Debussy e Ravel há anos; e que o público pensaria pertencer ao *jazz* por ser um estilo mais popular (PRONSATO, 2013, p. 22). Nas suas próprias palavras: "Eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel" (GNATTALI apud BARBOSA, 1984, p. 15).

Gnattali começou a se envolver com o rádio na década de 30, na sequência de sua mudança para o Rio de Janeiro e da decepção profissional causada pelo cancelamento do concurso para professor do Instituto Nacional de Música. Foi nessa época (mais propriamente em 1932), que encerrou sua carreira como concertista. A última interpretação de repertório clássico para piano aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1932, e a partir daí o músico passou a se dedicar às próprias composições (ONOFRE, 2011, p. 39). Na RCA Victor, Gnattali trabalhou junto com Pixinguinha como pianista, regente e arranjador. Alguns anos depois, em 1936, foi inaugurada a Sociedade Rádio Nacional do Rio de Janeiro, para a qual foi imediatamente contratado, permanecendo até o final da década de 60.

Na Rádio Nacional, trabalhou junto com o violoncelista Iberê Gomes Grosso, para quem dedicaria a maior parte das suas composições para violoncelo, incluindo a *Sonatina* que é objeto deste estudo. De fato, era hábito do compositor escrever para os amigos tocarem, e por isso, a título de exemplo, o *Concertino para violão e orquestra*, estreado em 1953, veio à luz para que Garoto pudesse se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. São palavras do próprio compositor: "Naquele tempo nenhum violonista havia tocado ainda no teatro. Talvez o Segóvia tenha dado um concerto lá"; e também: "Eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê tocar." (Gnattali, apud Barbosa, 1984, p. 65). A amizade e parceria com o violoncelista teve início em 1931, quando, enquanto aguardava o concurso para

professor do Instituto Nacional de Musica, Gnattali participou como compositor em um concerto naquele instituto, ao lado de Luciano Gallet, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes, entre outros. Iberê Gomes Grosso fazia parte do quarteto de cordas que apresentou a *Pequena suíte para quarteto de arcos e piano* (BARBOSA, 1984, p. 19-20). Além de ter trabalhado por muitos anos junto com o compositor nos estúdios da Rádio Nacional, Gomes Grosso estreou várias peças de Gnattali, como a *Sonata para violoncelo e piano* e o *Quarteto de cordas nº 1*, transmitido pela Rádio Nacional, e atuou em formação camerística:

> "Em 1964, Radamés Gnattali voltava ao exterior com o amigo Iberê Gomes Grosso, apresentando-se em duo de violoncelo e piano. A excursão iniciou-se em Berlim. Depois foram a Roma, Tel-Aviv e Jerusalém. Desta vez, a propaganda artística recaía sobre a música erudita brasileira de Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos" (BARBOSA, 1984, p. 63).

Nos anos de Rádio Nacional, ganharam notoriedade os arranjos de Radamés Gnattali para as canções românticas de Orlando Silva e, principalmente, para o samba *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. O estilo do compositor e a preferência pela orquestra em detrimento do conjunto regional (instrumentos típicos de choro) renderam críticas:

> "Um dia, Orlando chegou pra mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas. Aí começaram a reclamar, até por cartas, dizendo que música brasileira só podia ter violão e cavaquinho" (Gnattali, apud BARBOSA, 1984, p. 36).

Noutro campo da atividade musical, a experiência de Gnattali com as trilhas de cinema remonta aos anos de conservatório, quando tocava piano nas sessões de cinema mudo em Porto Alegre (ONOFRE, 2011, p. 52). Durante a sua carreira, Gnattali compôs trilhas para 56 filmes, a maior parte deles na década de 50, com destaque para sua parceria com Nelson Pereira dos Santos, diretor dos longas *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*. Além do sucesso numérico, há também

> "o fato da assinatura musical de Radamés Gnattali estar relacionada com filmes bastante representativos da cinematografia brasileira sob os pontos de vista estético e de crítica. Nos referimos à *Ganga Bruta* (1933), *Argila* (1940), *Sai da Frente* (1952), *Tico-tico no fubá* (1952), *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *A falecida* (1964), *Jogo da vida* (1976) e *Eles não usam black tie* (1981)" (ONOFRE, 2011, p. 52).

O envolvimento de Gnattali com filmes que buscavam retratar a identidade nacional assenta confortavelmente ao lado das sua próprias declarações, já que se dizia ser um compositor "neoclássico nacionalista" (ONOFRE, 2011, p. 54).

Composta em 1966, a Sonatina para violoncelo e dois violões de Radamés Gnattali foi dedicada, como dissemos, ao violoncelista Iberê Gomes Grosso e aos jovens violonistas Sérgio e Eduardo Abreu, sendo talvez a única peça já composta para essa formação (Zanon, 2006). A obra possui três movimentos, *I-Allegro moderato*, *II-Acalentando* e *III-Ritmo*. Nessa formação inusitada (dois violões e violoncelo), o compositor reúne elementos da música erudita tradicional, aspectos harmônicos da música pós-tonal e do jazz, e também figurações características da música popular brasileira.

CAPÍTULO 2:
PROPOSTA DE ANÁLISE

Neste capítulo, analisaremos os três movimentos da *Sonatina para violoncelo e dois violões*. Mas antes da análise propriamente dita, convém apresentar e exemplificar certas ferramentas de análise que acreditamos serem importantes para a compreensão da obra, a qual incorpora recursos composicionais peculiares ao século XX. Sendo assim tendem a ser mais bem explicados pela teoria da música pós-tonal do que pelo tonalismo clássico e romântico. Nessa constatação, concordamos com o que Jairo José Botelho Cavalcanti escreveu sobre a obra de Gnattali como um todo:

> "A música de Radamés encontra-se nos horizontes do movimento neoclássico, com princípios formais tradicionais. Sua estrutura, de maneira geral, pós-tonal, impregnada de nacionalismo musical não ortodoxo, se utiliza de recursos extraídos das matizes populares urbanas brasileira e Norte Americana" (CAVALCANTI, 2002, p. 14).

Nas seções seguintes, durante a análise da peça, escolhemos mostrar primeiramente os motivos principais e as suas recorrências ao longo dos três movimentos. Em seguida, analisamos cada movimento individualmente, dedicando uma seção às texturas criadas pelo compositor ao longo da peça.

2.1 Ferramentas analíticas

Certos recursos musicais presentes na *Sonatina*, como dissemos acima, não podem ser bem explicados pela teoria musical tradicional. Frequentemente encontramos passagens cujos acordes contêm as notas da escala octatônica, ou intervalos de quarta justa sobrepostos. Noutras ocasiões, surgem tríades que não são encadeadas à maneira comum do sistema tonal. Para deixar mais clara a análise dessas passagens, os próximos parágrafos definem algumas nomenclaturas que empregaremos nas próximas seções.

Escala octatônica. Uma escala octatônica é construída pela alternância de intervalos de tom inteiro e de semitom, de modo que a coleção resultante, em todas as suas inversões e transposições possíveis, comporta apenas três formas (Fig. 1 e 2): OCT (0,1), que contém o intervalo Dó-Ré bemol; OCT (1,2), com o intervalo Dó sustenido-Ré; e OCT (2,3), contemplando o intervalo Ré-Mi bemol (STRAUS, 2005, p. 144). *Escala diminuta* é outro nome possível para este tipo de escala, já

que ela também pode ser formado pela justaposição de duas tétrades diminutas (KOSTKA, 2016, p. 25).

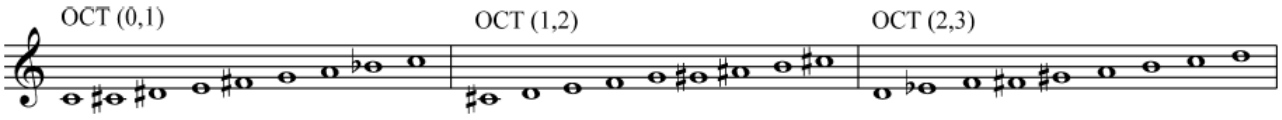


Fig. 1: as três escalas octatônicas. Fonte: Kostka, 2016.

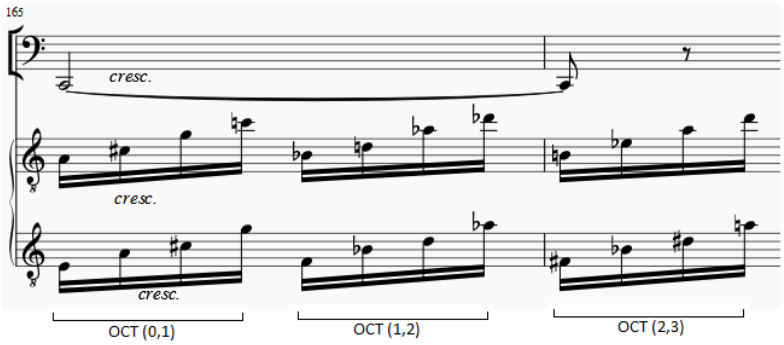


Fig. 2: arpejos octatônicos no final do primeiro movimento (compassos 165 e 166).

Quanto à recorrência do octatonicismo na obra de Radamés Gnattali, podemos citar pelo menos o testemunho de Ubirajara Pires Armada sobre o quanto a escala octatônica está presente nos *Dez estudos para violão*:

> "Nos dez estudos de Radamés Gnattali, as sonoridades que podem ser associadas às escalas octatônica e tons inteiros se destacam. A sonoridade octatônica só não é ouvida nos estudos 4 e 5. [...] É possível estabelecer pontos de contato entre as sonoridades presentes nos dez estudos, na música popular americana (jazz) e em Debussy. [...] Em meados do século XIX, alguns compositores começam a explorar construções simétricas, utilizando a escala octatônica como a base de progressões triádicas. O movimento da música tradicional em direção a estruturas não-funcionais começa com essas construções simétricas" (JUNIOR, 2006, p. 144).

Acordes quartais. Estes acordes são formados pela superposição de intervalos de quarta justa, ou, transposicionalmente, de quinta justa (Fig. 3). "Às vezes é possível omitir um membro de um acorde quartal ou quintal [...] sem desfazer o seu caráter" (KOSTKA, 2016, p. 50). De acordo com o mesmo autor, o acorde quartal deve conter três ou mais alturas para ser considerado como tal.

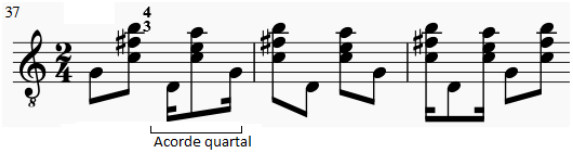


Fig. 3: acorde quartal no acompanhamento do terceiro movimento, formado pelas notas Mi-Lá-Ré-Sol-Dó (comp. 37-39).

Acordes com "fatores divididos". Acordes desse tipo são geralmente tríades ou tétrades em que um dos membros básicos (tônica, terceiro, quinto ou sétimo grau) coexiste com outra nota em intervalo de semitom (Fig. 4). É mais comum que a terça do acorde venha "dividida" (KOSTKA, 2016, p. 47), mas isso também pode acontecer com a fundamental, a quinta ou a sétima do acorde. Por exemplo, um acorde formado pelas notas Ré-Lá-Fá#-Láb será denominado, ao longo da nossa análise, como acorde de Ré maior com quinta quebrada. Conforme sugere Kostka, adotaremos ponto de exclamação para representar tal acorde. Assim, um acorde de Ré maior com quinta dividida ficaria simbolizado como D7 (5!).

Fig. 4: acorde de Ré maior com sétima e nona, em que coexistem as notas Lá e Sol# (comp. 11, primeiro movimento).

Textura. De acordo com Kostka:

> "Poderíamos dizer que textura refere-se à relação entre as partes (ou vozes) em um momento qualquer de uma composição; ela remete especialmente às relações entre ritmos e contornos, mas tem a ver também com aspectos como tessitura e dinâmica" (KOSTKA, 2016, p. 216, tradução nossa).

Seguindo o pensamento do mesmo autor, podemos subdividir as texturas possíveis em três categorias: monofônica, homofônica (melodia acompanhada ou textura cordal) e contrapontística (livre ou imitativa). Há contraponto imitativo quando uma voz repete, exata ou aproximadamente, aquilo que soou pouco antes em outra voz. O contraponto é livre, por outro lado, quando duas melodias são simultâneas e independentes, com contornos melódicos diferentes. Nos casos em que as linhas individuais são totalmente independentes ou mesmo contrastantes, a textura pode ser chamada de composta. Em alguns casos o contraste entre as vozes é extremo, e então nos referimos à combinação como textura estratificada, que é um tipo de textura composta, organizada em

camadas. Ainda segundo Kostka, o termo *estratificação* refere-se tanto a mudanças abruptas e sucessivas da textura de uma passagem ("justaposição em bloco"), quanto à simultaneidade de eventos contrastantes, em diferentes registros, no trecho (KOSTKA, 2016, p. 230-231). Portanto, a estratificação pode ser horizontal ou vertical. Para os nossos fins, empregaremos o termo *estratificação* nesta segunda acepção.

Motivo. Dá-se o nome de motivo a um agrupamento de poucas notas cuja estrutura se repete, exatamente ou com variações, ao longo de uma obra ou seção. Para Schoenberg, "Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso" (SCHOENBERG, 1996, p. 35). Nas palavras do mesmo autor:

> "O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o 'germe' da ideia" (SCHOENBERG, 1996, p. 35).

O motivo pode ser reapresentado de forma literal ou variada. Algumas formas possíveis de variar o motivo são: omitindo ou acrescentando notas à célula principal; conservando a duração das notas e alterando seus intervalos; alterando os intervalos e mantendo a duração das notas; rearmonizando o motivo; combinando métodos (SCHOENBERG, 1996, p. 37-38).

2.2 Motivos

Ao analisar cada movimento, com frequência observamos que os materiais melódicos ou rítmicos com que nos deparamos no meio da peça já haviam sido apresentados anteriormente. Não é exagero dizer que todos os materiais desenvolvidos nessa obra estão contidos no trecho do primeiro movimento que vai do início até o compasso 128. Tudo o que se ouve depois são desenvolvimentos e variações desses elementos originais. De fato, o primeiro movimento é ambíguo porque contém um tema A lento (comp. 1 a 13) e um tema B agitado (comp. 82 a 94). Consequentemente, o compositor opta por um segundo movimento lento, explorando o referido tema A, e por um terceiro movimento rápido e ritmado, explorando o tema B. Tentaremos mostrar, portanto, de que forma os recursos que vão sendo encontrados no primeiro movimento se repetem ao longo dos outros dois.

Motivo "a". A primeira célula fundamental (motivo "a") se faz presente logo nos dois primeiros compassos do primeiro movimento (Fig. 5).

Fig. 5: motivo "a" (comp. 1-2, I).

Sua estrutura rítmica (semínima - duas colcheias - duas semínimas) costuma se manter ao longo da peça, com intervalos melódicos variados, como no compasso 18 (Fig. 6).

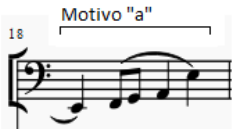


Fig. 6: estrutura rítmica do motivo "a" (comp. 18, I).

O início do tema do segundo movimento é apenas uma diminuição desse motivo, como se pode ver pela (Fig. 7).

Fig. 7: motivo "a" diminuído (compassos 3-4, II).

Ainda no movimento II, podemos vê-lo retrogradado (Fig. 8)**,** e novamente diminuído (Fig. 9).

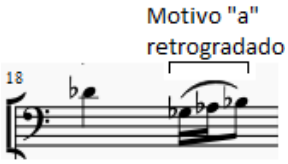


Fig. 8: motivo “a” retrogradado (compasso 18, II).

Fig. 9: motivo “a” diminuído, contraponto imitativo (compasso 43, II).

Motivo “b”. Algo semelhante ocorre com a segunda semifrase do tema A do primeiro movimento (motivo “b”), nos compassos 3 a 7 (Fig. 10).

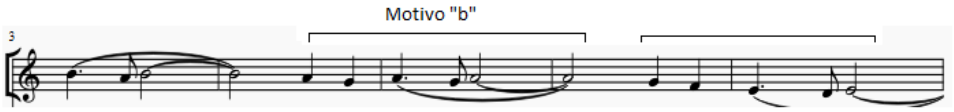


Fig. 10: motivo “b” (compassos 3-7, I).

Ela se faz notar, com aumentação, no término do tema B do primeiro movimento (Fig. 11).

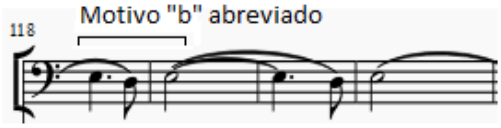


Fig. 11: motivo “b” no fim da parte B do movimento I (comp. 118-121, I)

Gera também a segunda semifrase do tema do segundo movimento (compassos 5 a 7, II), porém diminuída (Fig. 12).

Fig. 12: motivo “b” diminuído (compassos 5-7, II).

E, abreviada, assumindo contornos melódicos diversos, compõe a segunda parte do movimento II (comp. 21-25, II), conforme a Fig. 13. Daí se conclui que o segundo movimento tem seu fundamento no tema A, lento, do primeiro movimento.

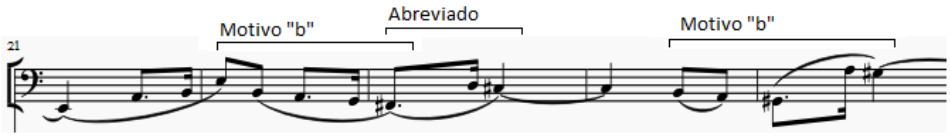


Fig. 13: motivo “b” na segunda parte do movimento II (comp. 21-25, II).

Motivo “c”. Vimos acima que tema A do movimento I possui uma extensão (comp. 33 a 49), na qual o cello canta uma linha melódica aguda e tensa (motivo “c”) (Fig. 14).

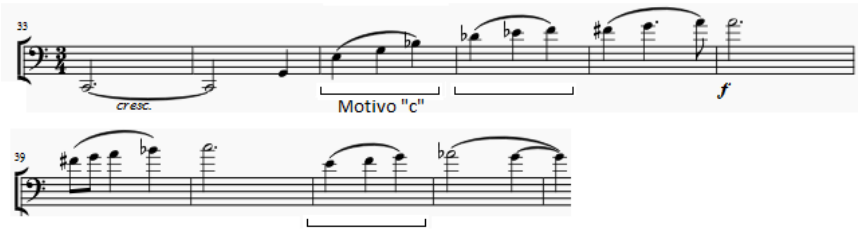


Fig. 14: motivo “c” (comp. 33-42, I).

Ora, essa melodia serve de base para a segunda parte do movimento III (comp. 32, III), como se vê na Fig. 15.

Fig. 15: motivo “c” diminuído, no terceiro movimento (compassos 32-39, III).

Motivo “d”. Finalmente, notamos a repetição mais evidente de todas: o motivo do tema B (motivo “d”), sincopado, do primeiro movimento (Fig. 16).

Fig. 16: motivo “d” (comp. 87-90, I).

Trata-se da célula principal do movimento III, que de algum modo se inclui em todas as suas partes, com exceção da coda. Ela está presente na abertura (comp. 1 a 4, III), conforme a Fig. 17;

Fig. 17: início do movimento III (comp. 1-3, III).

também introduz a segunda parte do terceiro movimento (Fig. 18);

Fig. 18: introdução semelhante à do início do movimento III (comp. 23-25, III).

e reintroduz a volta da primeira parte (Fig. 19). Em suma, a célula rítmica básica do tema B do movimento I é também a base para todo o terceiro movimento.

Fig. 19: retorno da primeira parte do terceiro movimento (comp. 80-84, III).

2.3 *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de Radamés Gnattali: análise musical

Introduzidos os motivos geradores da obra, procederemos nos próximos parágrafos à análise dos movimentos, com atenção para a forma, progressões harmônicas e materiais escalares utilizados pelo compositor. Todos os exemplos a seguir pertencem à *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de Radamés Gnattali.

2.3.1 I - Allegro

Em linhas gerais, este movimento possui três partes bem marcadas, que serão detalhadas a seguir: uma exposição do primeiro e principal tema da peça, no que chamaremos de parte A (comp. 1 a 49); em seguida, transição para a parte B (comp. 50 a 81); e então a parte B (comp. 82 a 128), de caráter contrastante com a seção A. Segue uma repetição abreviada da primeira parte (comp. 128 a 148), uma variação da seção B (comp. 149 a 164) e a coda (comp. 165 e 166). O movimento harmônico começa na região de Dó maior e termina também com um acorde de Dó maior, porém com notas acrescentadas da escala octatônica, e portanto sem resolução.

A primeira parte, como foi dito, ocupa os compassos 1 a 49, podendo ser dividida em duas subseções: uma que vai do compasso 1 ao 32 e outra do compasso 33 ao 49. Na primeira delas encontramos o tema fundamental (tema A, contendo os motimos “a” e “b”) (comp. 1 a 14), que perpassa todo este primeiro movimento e que também está presente no segundo (Fig. 20).

Fig. 20: tema A (I, comp. 1-14).

Além disso, cabe observar que o movimento harmônico amplo desenhado pelo tema é uma progressão C-Bm-Dm-A7-D7-G, cujo fim no compasso 13 coincide com a entrada dos dois violões em contraponto imitativo, para assumirem a voz principal. Como é usual nesta peça, o acorde de dominante (D7, no comp. 12) possui notas acrescentadas e constitui um acorde de quinta “quebrada” (Fig. 21).

Fig. 21: acompanhamento do tema A (I, comp. 1-14)

Em seguida, até o compasso 32, o que se ouve são apresentações do tema, ou melhor, dos seus dois motivos rítmicos constituintes, pelos três instrumentos. Destaque para o cânone entre os dois violões nos compassos 15 e 16 e para as terças paralelas nos compassos 26 e 27, que merecem realce numa eventual execução da peça (Fig. 22).

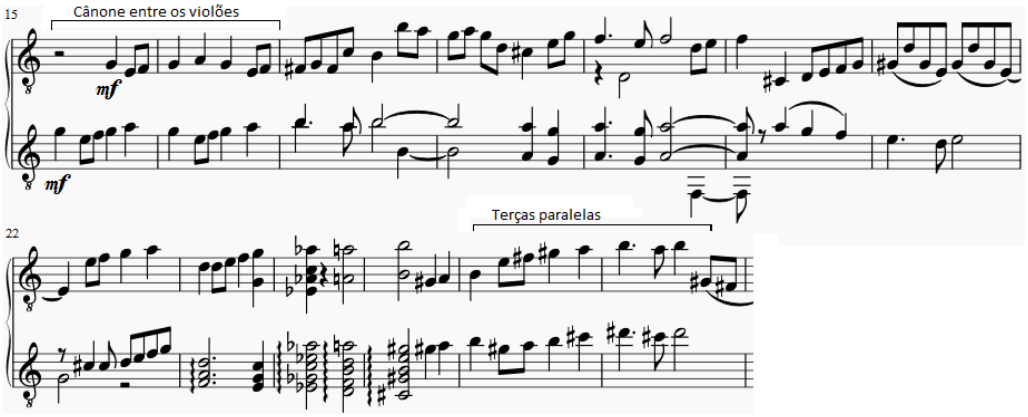


Fig. 22: motivos rítmicos, cânone e terças paralelas (I, comp. 15 a 27).

Os compassos 33 a 49 são uma extensão da parte A, que dará lugar à seção de transição, depois da barra dupla (comp. 49). Seu aspecto mais interessante é o fato de constituir uma textura composta de três camadas, em que o primeiro violão executa um ostinato com notas da escala de Si bemol dórico, enquanto no violoncelo soa uma melodia aguda e tensa com notas desta mesma escala, ao passo que o segundo violão inicia no compasso 38 um acompanhamento no registro grave. As linhas melódicas atingem uma estabilidade inesperada no compasso 46, na região de Si bemol maior (Fig. 23). Os compassos 47 a 49 encerram a parte A com a escala rápida do violoncelo em tercinas.

Fig. 23: textura composta, ostinato, e resolução em Si bemol maior (I, comp. 39 a 49).

Seguindo com a divisão indicada acima, classifica-se o trecho dos compassos 50 a 81 como uma transição entre a seção A e a seção B. Ele pode ser subdividido em três momentos, que guardam semelhanças notáveis com a parte A. Primeiramente, entre os compassos 50 e 57, há um movimento harmônico de Dó maior para Sol maior, passando pelo acorde de sétima da dominante com quintas quebradas D7 (5!) (assim como foi nos compassos 1 a 13), sendo que nos compassos 52 a 54 os dois violões fazem um contraponto cromático em sétimas e segundas paralelas (Fig. 24).

Fig. 24: contraponto em sétimas paralelas (I, comp. 52 a 55).

Em um segundo momento, entre os compassos 58 e 63, a predominância é de contraponto imitativo, semelhante ao que aconteceu nos compassos 13 a 16. Finalmente, em um terceiro momento, que vai do compasso 64 ao 81, a textura é predominantemente composta em camadas, com ostinato no primeiro violão, do mesmo modo que havia sido na extensão da parte A. Cabe observar, no entanto, que agora a melodia principal está no segundo violão, e convém que seja tocada com mais presença do que o ostinato e a linha do violoncelo. Entre os compassos 76 a 81 se pode observar uma progressão F-G-A-D9, encerrando a transição (Fig. 25). Aparentemente, portanto, nesta seção intermediária o compositor teve a intenção de retomar vários elementos da parte A, de forma não literal.

Fig. 25: progressão F-G-A-D9, direcionando para a seção B (I, comp. 76-81).

Depois da transição (finalizada por barra dupla), começa a seção B, que vai do compasso 82 ao 128. Ela contrasta com a parte A em vários aspectos: pelo rítmo mais agitado, que, embora não

haja indicação de novo andamento, se pode notar pela divisão do tempo em semicolcheias; pelo contraste realizado por meio de uma figura sincopada como tema, seguida geralmente por escalas rápidas; pela utilização constante da escala octatônica para formar os acordes do acompanhamento; e finalmente pela ausência de encadeamentos harmônicos tradicionais, com preferência por encadeamentos paralelos em intervalos de segunda. Os compassos 82 a 90 ilustram todas essas características singulares da seção B (Fig. 26).

Fig. 26: motivo sincopado, acordes octatônicos paralelos (I, comp. 82-90).

A título de introdução, o tema B é mostrado pelo primeiro violão entre os compassos 82 e 86, dando lugar à entrada do violoncelo no compasso 87, que executa o tema começando pela nota Fá, em sequência tonal. O primeiro período (comp. 87-94) mostra bem a intenção do compositor de empregar materiais escalares diversos, sem repeti-los por muito tempo: a escala ascendente do compasso 88 está no modo de Dó frígio; a descendente do compasso 90 está em Mi maior (jônio); o arpejo do compasso 92 em Mi bemol maior (jônio); e finalmente a escala do compasso 94 em Dó mixolídio, concluindo-se o período com um acorde de Dó maior nos violões (Fig 27).

Fig. 27: diversidade de materiais escalares na parte B (I, comp. 87-95)

O segundo período (comp. 96-103) é estruturalmente muito semelhante ao primeiro, sendo praticamente igual do ponto de vista rítmico. No compasso 101 o primeiro violão inicia um movimento ascendente em direção à nota Ré (comp. 103), enquanto o cello até a nota Dó (comp. 103) que conclui o período, junto com o acorde de Dó maior do segundo violão, no mesmo compasso. Cabe notar que os dois violões, apesar da textura menos densa, repetem aqui basicamente as mesmas células rítmicas do primeiro período. Na sequência, entre os compassos 103 e 106 há uma nova frase em que os violões são protagonistas, quando apresentam sucessivamente o tema B, com destaque para o arpejo quartal do segundo violão no compasso 106 (Fig. 28).

Fig. 28: o tema B é a presentado pelos violões (I, comp. 103-106).

Os compassos 107 a 117 encerram a parte B propriamente dita, isto é, o trecho em que são explorados os motivos do tema B (síncopas e escalas de semicolcheia). Observam-se dois períodos

nessa extensão, separados pela pausa de colcheia do compasso 111. O uso de arpejos em quartas é a singularidade destes compassos. Sempre em alternância com acordes octatônicos, as harmonias quartais se fazem presentes nos compassos 109, 110 e 114, aparecendo no primeiro e no segundo violão (Fig. 29).

Fig. 29: harmonia quartal nos compassos 109 a 114

Já os compassos 118 a 127 contêm um movimento recessivo, uma espécie de "frenagem" do ritmo efusivo desta seção B, como se pode ver pela indicação de *Menos* no compasso 125. A partir de então, o motivo do tema A reaparece nos violões e dá lugar a um inusitado acorde de Fá sustenido maior (comp. 128), que encerra esta seção e abre caminho para a retomada definitiva da parte A (Fig. 30).

Fig. 30: mudança de andamento, "Menos", antes da repetição (I, comp. 125-128).

Os compassos 128 a 147 repetem identicamente a parte A, seguindo uma cadência autêntica perfeita em Dó maior no compasso 149 (Fig. 31).

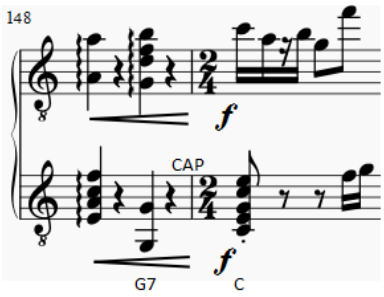


Fig. 31: Cadência Autêntica perfeita em Dó maior para terminar a reexposição (comp. 148-149).

Agora sem transição, a parte B é retomada entre os compassos 148 e 164, mas não identicamente. O que se vê são os elementos do tema B (síncopa, escalas em semínima, acordes octatônicos e paralelos) dispostos em frases semelhantes às da parte B. Nesse sentido, o violoncelo repete abreviadamente, nos compassos 161-162, a mesma figuração dos compassos 118-121. Ao mesmo tempo, os dois violões arpejam intervalos de quarta alternadamente, configurando uma situação muito parecida com a do final da seção B (Fig. 32).

Fig. 32: retomada do motivo sincopado (I, comp. 159 a 164).

Finalmente, o primeiro movimento termina com arpejos octatônicos paralelos nos dois violões, enquanto o cello sustenta a nota Dó na região grave (comp. 164-165). O acorde final do violoncelo é de Dó maior (fig. 33), enquanto o dos violões é octatônico (Dó-Mi-Sol-Sib-Mib), o que sugere certa intenção do compositor no sentido de conciliar o sistema tonal puro com as escalas pós-tonais do século XX.

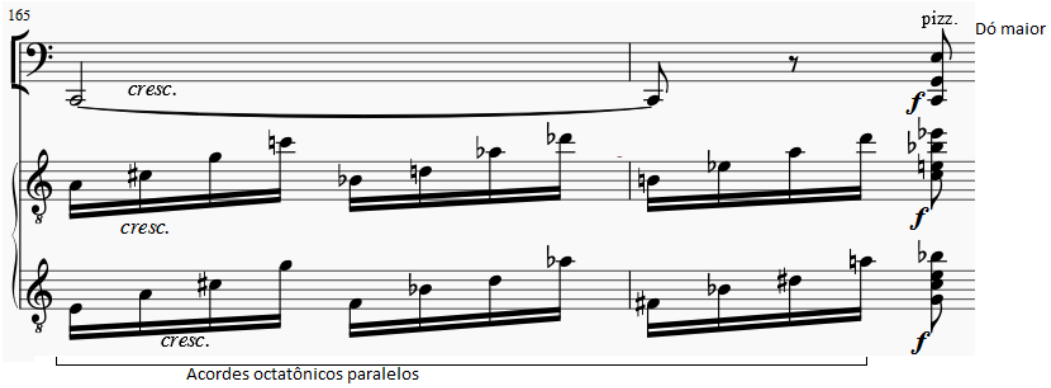


Fig. 33: Fim do primeiro movimento (comp. 165-166).

2.3.2 II - Acalentando

A primeira parte compreende os compassos 1 a 14, sendo introdutórios os compassos 1 e 2. A harmonia caminha de Mi menor para Ré maior. Além disso, o acompanhamento unifica o período, pois até o compasso 13 se pode ouvir o motivo cromático gerador de praticamente toda a textura subjacente à melodia do violoncelo (Fig. 34).

Fig. 34: A textura do acompanhamento, e a tensão que ele produz, provêm do cromatismo motívico (II, comp. 3-5).

Há duas frases nesse período, que começam e terminam sucessivamente no compasso 8. Na primeira delas (cp. 3-8), predominam as notas da escala de Mi menor, enquanto na segunda (cp. 8-14), caminha-se em direção ao repouso que se estabelece na nota Lá do compasso 13. Finalmente, no compasso 13, o movimento harmônico se estabelece em Ré maior, para dar lugar à frase seguinte (comp. 15), que modula bruscamente para Ré bemol maior (Fig. 35).

Fig. 35: segunda frase, modulação brusca para Ré bemol maior (II, comp. 11 a 15).

É importante observar que a textura dos violões é o elemento unificador do período e tensionador do movimento harmônico, além de evidenciar a cadência em Ré maior no compasso 13. A mesma figura textural se apresenta do compasso 1 ao 11, e então a harmonia, antes instável em virtude dos cromatismos, estaciona em Fá menor, pois o compositor já prepara a sensação de repouso para finalizar a seção A; o compasso 11 inicia o movimento cadencial Fm - E - A - D.

A curta seção B começa no compasso 15 e vai até o 26, dando lugar à retomada da primeira frase no compasso 27. O que se vê entre os compassos 15 e 20 é uma sucessão de modos em Ré bemol, evidenciada pela alternância da nota G-Gb no acompanhamento (Fig. 36).

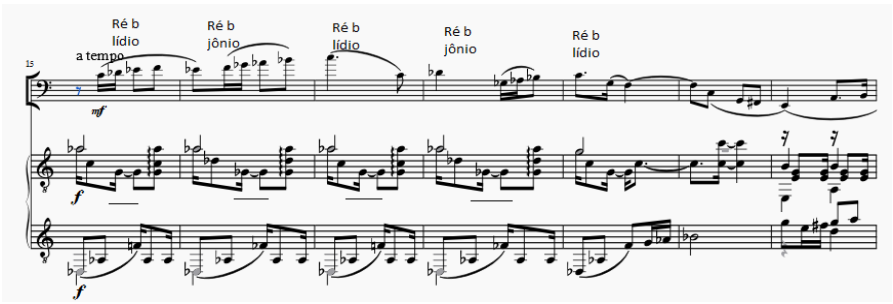


Fig. 36: A alternância cromática G-Gb (assinalada com um traço) evidencia os modos lídio e jônio de Ré bemol. O compositor utiliza sonoridades quartais no trecho (II, comp. 15-21).

A mudança de textura dos violões marca o início da segunda frase da seção no compasso 21, momento em que melodia inicial da peça aparece no segundo violão, também em Mi menor. Entre os compassos 23-26 acontece um movimento harmônico de Fm - E - G# - E, protagonizado pelos dois violões (Fig. 37). Observa-se entre os compassos 22 a 26 um direcionamento por densidade, isto é, a densidade textural diminui pouco a pouco, e assim prepara a repetição do primeiro tema (comp. 27).

Fig. 37: Terminação da seção B em Mi maior, seguida pela retomada da primeira frase no compasso 27. O compositor encadeia as mediantes cromáticas Sol # maior e Mi maior, modulando bruscamente em seguida para Mi menor (II, comp. 22-27).

A terceira seção, que convém chamar de A', repete inicialmente os compassos 3 a 11. O movimento harmônico estaciona em Fá menor no compasso 36. Mas ao invés de acontecer a cadência para Ré maior, como na seção A, a frase se estende até o compasso 40, com uma nova textura no acompanhamento, criada pelos acordes esparsos de Mi menor, Sol sustenido menor e Fá sustenido menor (Fig. 38).

Fig. 38: alternância de modos (II, comp. 37-40).

Os compassos 41 a 53 realizam um grande movimento harmônico de Si maior para Mi menor, finalizando a obra. Nesse trecho, os violões executam a melodia principal na maior parte do tempo, geralmente em contraponto imitativo. A figura rítmica e melódica do compasso 3 aparece em diversas tonalidades, até voltar a Mi menor no compasso 53, para começar a coda. Com o recurso do contraponto imitativo o compositor dá energia a esse trecho final da peça, e nos compassos 47-49 há um ápice de tensão construído pelo uso da imitação nos dois violões, que apresentam o motivo do compasso 3 modulado, junto com uma figura de acompanhamento do violoncelo. Há, portanto, uma inversão da relação inicial entre os instrumentos, que consistia em acompanhamento nos violões e melodia principal no violoncelo (Fig. 39).

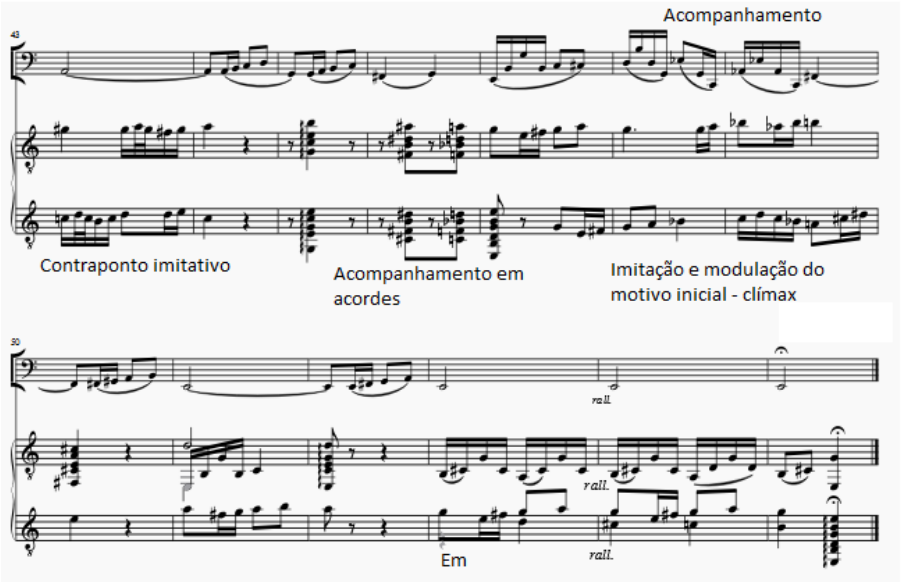


Fig. 39: Após o clímax no compasso 49, a harmonia se estabiliza em Mi menor no compasso 53, dando lugar à coda (II, comp. 43-55).

2.3.3 III - Ritmo

O terceiro movimento é o mais arrojado, tanto em termos de forma quanto de encadeamentos harmônicos. Ele deriva claramente da parte B do primeiro movimento, reunindo as suas características principais: virtuosismo, divisão do tempo em semínimas, síncopas, acordes octatônicos, quartais, e relações harmônicas pós tonais. Duas características singulares deste movimento são a mudança frequente de fórmula de compasso (alternando entre dois por quatro e três por oito) e o fato de os dois violões tocarem muitas vezes em uníssono. É provável que o compositor tenha desejado explorar a intensidade do acompanhamento em detrimento do contraponto e da tessitura ampliada. Por essa razão é que o segundo violão está na afinação natural (5ª e 6ª cordas em Lá e Mi), em contraste com os movimentos anteriores, e as marcações de dinâmica indicam sempre *mezzo forte*, *forte* ou *fortissimo*. Os violões, portanto, reforçam neste movimento a dinâmica um do outro.

Os quatro primeiros compassos, introdutórios, encerram os recursos mais recorrentes deste movimento. Em primeiro lugar, o tema da síncopa seguida por escala é tocado pelos dois violões em uníssono, logo nos dois primeiros compassos. Em seguida, no compasso 4, se pode ouvir a figura sincopada de acompanhamento (Fig. 40), que protagonizará o trecho dos compassos 25 a 50. Na linha do cello, a melodia ascendente em semínimas e colcheias antecipa o que acontecerá no compasso 32.

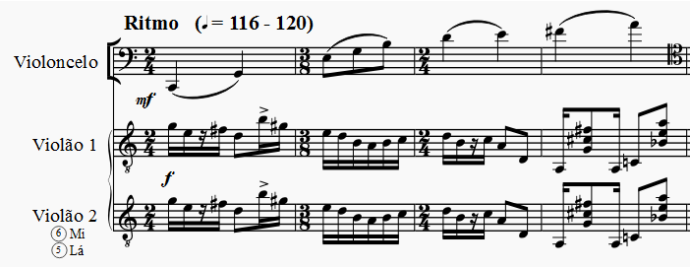


Fig. 40: início do terceiro movimento (III, comp. 1-4).

A primeira parte, ou parte A, se estende do compasso 1 ao 22. Pode-se dizer que o início está na região de Dó maior (as três primeiras notas do cello são Dó, Sol e Mi) e que há uma estabilização em Ré com sétima maior no compasso 19. Nesse ínterim, o motivo sincopado aparece iniciado por notas diferentes, mantendo a sua estrutura. De fato, este motivo não define uma tonalidade, e frequentemente as suas notas não correspondem exatamente ao material harmônico do acompanhamento. No compasso 5, por exemplo, a nota Si no violoncelo choca com o acorde dos violões, derivado da escala octatônica (0,1), que contém Si bemol. Existe a intenção, contudo, de que as escalas sejam correspondentes nos três instrumentos, como se pode ver pelos compassos 6 e 7, onde todas as notas saem do modo de Dó frígio (Fig. 41).

Fig. 41: acordes octatônicos, escalas em Dó frígio (III, comp 5-7).

Os compassos 13 a 15 preparam a última apresentação do tema sincopado, por meio de uma escala ascendente nos modos de Sol mixolídio e Lá bemol mixolídio. O tema é tocado no compasso 16, com primeira nota em Lá, e segue uma estrutura muito semelhante à dos dois primeiros compassos, vindo a terminar em uma nota Ré sustentada pelo violoncelo. Enquanto isso, os violões realizam um encadeamento de acordes paralelos de Sol, Lá e Si bemol com sétima maior, conforme a Fig. 42. O acompanhamento persiste ainda em Ré com sétima maior por quatro compassos (comp. 19-22), enquanto o cello conclui com um comentário em Lá maior.

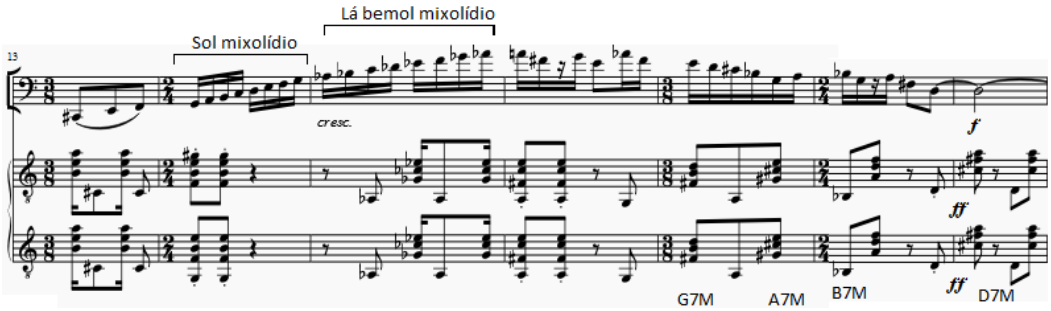


Fig. 42: fim da primeira parte (III, comp. 13-19).

A segunda parte deste terceiro movimento se desenrola entre os compassos 23 e 83, subdividindo-se em dois momentos: o período compreendido nos compassos 23 a 46, que começa com uma reexposição do tema sincopado nos violões e termina com um acorde de Dó maior no violoncelo em *pizzicato* (comp. 46). Em seguida, do compasso 47 ao 83, uma sucessão de episódios que desenvolvem os mesmos materiais musicais do trecho anterior. O primeiro momento (comp. 23) começa com uma estrutura rítmica idêntica ao início da peça, o que pode dar a impressão de que virá uma parte semelhante à primeira. No entanto, agora outros motivos serão explorados. Os violões não tocam mais o tema sincopado, mas sim acompanham quase percussivamente com acordes. O violoncelo se serve desse acompanhamento de fundo para desenhar uma melodia aguda, em notas longas, no modo de Ré mixolídio (comp. 32 ao 40). De modo geral, os acordes dos violões alternam entre quartais e tonais, sendo que nos baixos prevalecem os intervalos de quarta, como se pode ver pela Fig. 43.

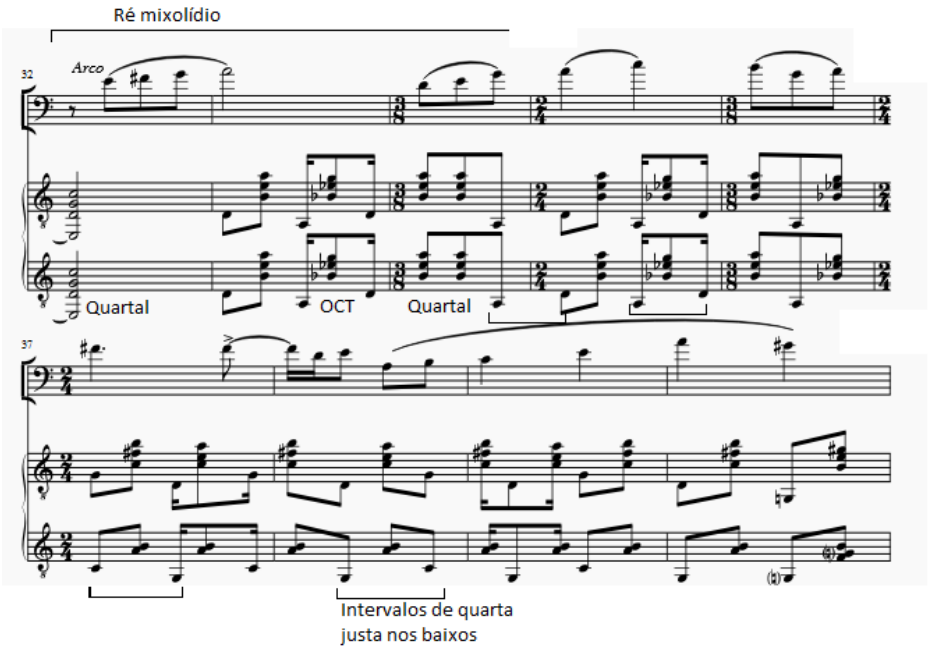


Fig. 43: melodia em Ré mixolídio, acompanhamento percussivo (III, compassos 32-40).

No compasso 41 o violoncelo toca mais uma vez o motivo sincopado seguido por escala descendente, movimento que parece ser continuado pelos violões em terças paralelas, nos compassos 43 a 46. O acorde final do violoncelo em Dó maior (comp. 46) tem ares de conciliação, a título de conclusão do período (Fig. 44).

Fig. 44: A escala dos violões continua o movimento do violoncelo, que conclui com um acorde de Dó maior em *pizzicato* (III, comp. 43-46).

Como foi dito acima, os compassos 47 a 83 compreendem episódios curtos que retomam as ideias do período anterior, e por fim dão lugar à repetição da parte A. O que distingue cada um desses episódios é o caráter da linha do violoncelo, se bem que a textura do acompanhamento também varie correspondentemente. Entre os compassos 48 e 53 podemos ver notas soltas em *staccato*, geralmente em intervalos de quarta ou segunda; do compasso 55 ao 60 reaparece o tema sincopado, seguido de movimento descendente; do 64 ao 83 temos novamente uma melodia no registro agudo em notas longas, assim como foi no compasso 32, mas agora com centricidade na nota Si. Se podemos concluir que a linha do violoncelo não traz nada de novo, não há como negar que algumas figurações do acompanhamento são inusitadas. É o caso do tema tocado em cânone nos compassos 53 e 54, ou dos acordes paralelos nos compassos 60, 61 e 62. Mais destaque ainda merece a estrutura francamente quartal dos compassos 64 a 67, composta apenas pelas notas Ré, Sol e Dó (Fig. 45).

Fig. 45: acordes paralelos, acompanhamento quartal (III, compassos 60-67).

Finalmente, no compasso 80 o compositor repete nos violões uma figura conhecida: o tema sincopado com a mesma estrutura da sua primeira aparição, nos compassos introdutórios (comp. 1 a 4). Por isso, os compassos 80 a 83 podem ser considerados uma reintrodução da parte A, que será repetida até o compasso 97. Depois da repetição (comp. 84-97), que vai até o ponto onde a harmonia se estabilizara em Ré maior (comp. 19) na primeira parte, começa a coda, que ilustra bem o contraste entre materiais triádicos e quartais explorado pelo compositor ao longo da segunda parte deste movimento. O ostinato do violoncelo é quartal, contendo apenas as notas Si, Mi, Lá e Ré; os baixos dos violões também estão em intervalo de quarta, Lá e Ré; mas os acordes paralelos são triádicos, encadeando Mi maior e Ré maior (Fig. 46).

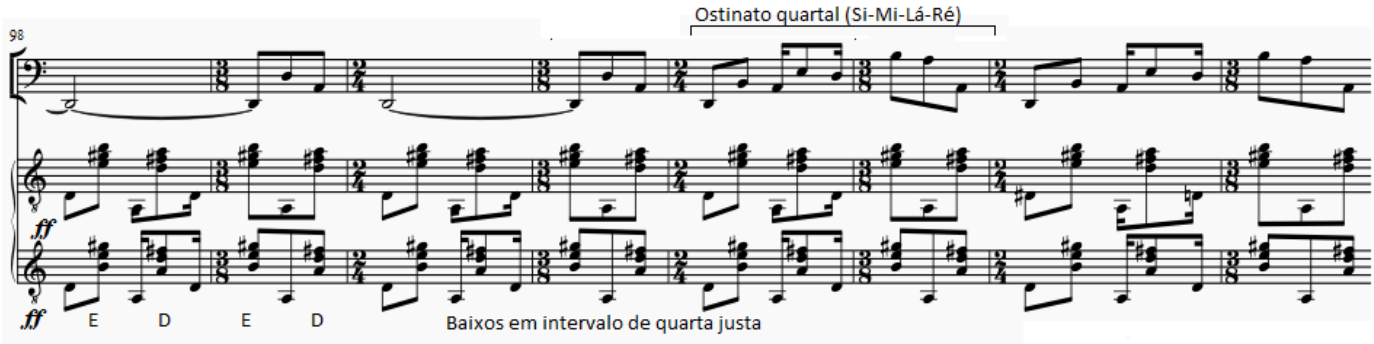


Fig. 46: coda do terceiro movimento (III, comp. 98-105).

Nos três últimos compassos se estaciona surpreendentemente em Mi maior, embora o violoncelo sustente uma nota Ré grave. O último acorde é um Mi maior com sétima, fechamento da obra, e tem mais vocação para dominante do que para resolução (Fig. 47).

Fig. 47: fim do terceiro movimento (III, comp. 106-108).

2.4 Textura

Na seção 2.2 investigamos os motivos, e com ênfase na linha do violoncelo. Aqui, trataremos do efeito dos três instrumentos tocados simultaneamente, com destaque para o papel dos dois violões na composição de texturas.

Como regra geral, o acompanhamento, que é a função principal dos violões, obedece à mesma regra que os motivos estudados acima: as figurações do movimento II se baseiam na parte A do primeiro movimento, enquanto os recursos do movimento III são tirados, via de regra, da parte B e daquilo que chamamos de "transição" (comp. 50 a 81 - I). Não podemos deixar de lado o fato de que o compositor amplia as possibilidades texturais quando altera a afinação do segundo violão, nos movimentos I e II, para obter notas mais graves (sexta corda em Ré, no primeiro movimento, e quinta e sexta corda em Sol e Dó, no segundo). Em termos gerais, as texturas encontradas na obra são: melodia acompanhada, contraponto e textura composta. Cabe explicar de que maneira os três instrumentos se organizam para produzir cada uma delas.

A primeira forma de melodia acompanhada é a que ouvimos logo no primeiro compasso da peça (Fig. 48). Os violões se complementam ritmicamente: os baixos do segundo violão preenchem as pausas do primeiro. Assim, tem-se a impressão de que o acompanhamento está sendo realizado por um único instrumento.

Fig. 48: início do primeiro movimento, melodia acompanhada (I, compassos 1-4).

Não por acaso, essa é a textura do início do movimento II, porém com a voz superior do segundo violão transformada em síncopa (Fig. 49).

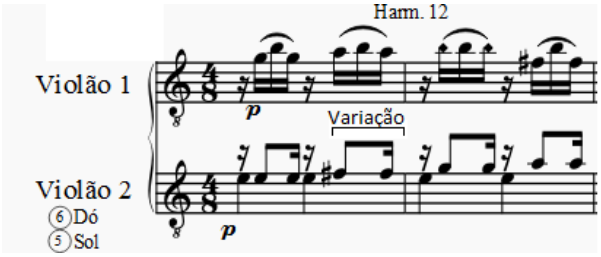


Fig. 49: melodia acompanhada no início do segundo movimento (II, compassos 1-2).

Outra forma de melodia acompanhada é a que se dá no tema B do movimento I (comp. 87 a 90, I). Nesse trecho, os dois violões estão juntos, mas não em uníssono, e por isso têm função suplementar um para outro; não se complementam ritmicamente, mas enriquecem a harmonia com uma tessitura mais ampla (Fig. 50).

Fig. 50: acompanhamento com figuras rítmicas semelhantes, mas alturas diferentes (I, compassos 87-90).

O movimento III, por sinal, emprega essa suplementaridade dos violões em praticamente toda a sua extensão, acrescido o fato de que nele os violões soam frequentemente em uníssono, como nos compassos 10 a 14 (Fig. 51). Desse modo, há um ganho de dinâmica em detrimento da independência das vozes.

Fig. 51: dependência nas vozes do acompanhamento (III, compassos 10-15).

O contraponto é empregado pelo compositor de forma livre ou imitativa. De modo geral, nos trechos mais contrapontísticos há maior densidade textural, ou seja, maior quantidade de enventos musicais simultâneos. Os compassos 13 a 20 do primeiro movimento apresentam as formas geralmente encontradas na obra: nos compassos 13 e 14 há imitação pura e simples; nos dois seguintes, há uma entrada do tema A em cânone nos violões; e de 17 a 20 ouvimos os três instrumentos executando linhas independentes, sendo que o violoncelo e o violão I exploram o motivo "a", enquanto o violão II faz soar o motivo "b" (Fig. 52).

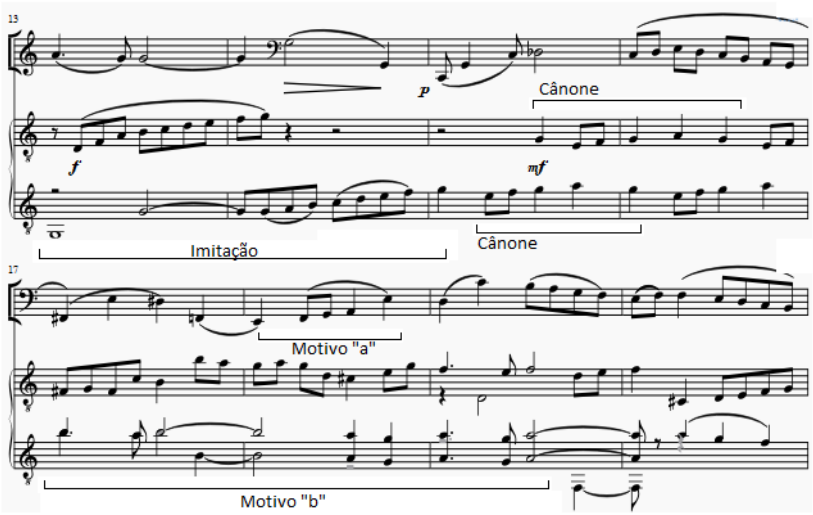


Fig. 52: imitação, cânone (I, compassos 13-20).

Uma vez que os cânones e contrapontos são uma característica do tema A, é de se esperar que sejam antes um recurso do segundo movimento do que do terceiro. De fato, vemos contraponto livre entre os compassos 21 e 25 do segundo movimento (Fig. 53), e contraponto imitativo no final do mesmo movimento, nos compassos 43 a 49 (Fig. 54).

Fig. 53: vozes independentes, gradativa redução da densidade (compassos 21-25, II).

Fig. 54: contraponto imitativo no segundo movimento (II, compassos 43-49).

O primeiro exemplo de textura composta pode ser encontrado nos compassos 33 a 45 do primeiro movimento. Há três camadas neste trecho: o primeiro violão faz soar um ostinato com as notas Réb, Sib e Mib. O segundo violão e o cello, embora estejam em contraponto, tocam em registros muito diferentes, conforme a Fig. 55.

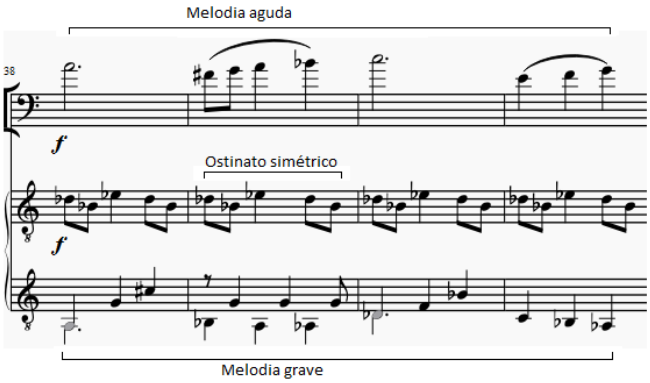


Fig. 55: textura composta em três camadas (comp. 38-41, I).

Em outro momento do movimento I (comp. 66 a 75), o primeiro violão executa um novo ostinato, enquanto os outros intrumentos performam linhas independentes (Fig. 56).

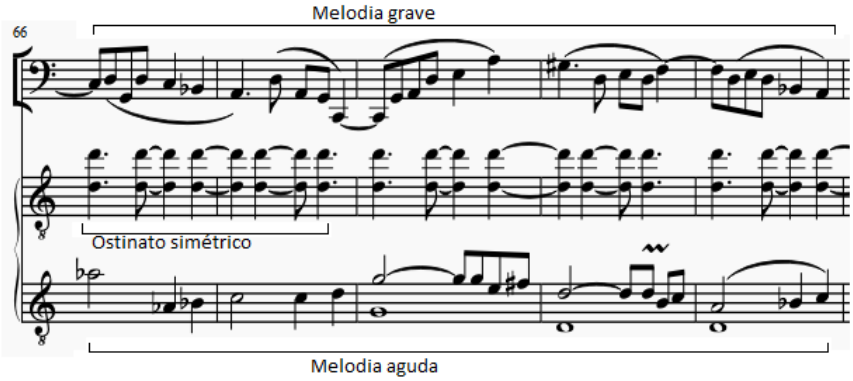


Fig. 56: estratificação em três camadas no primeiro movimento (I, compassos 66-70).

Compare-se o ostinato com a nota Ré oitavada, deste último exemplo, com o trecho do terceiro movimento entre os compassos 64 e 67 (Fig. 57). Vê-se uma figuração semelhante do violão I, mas com a nota Sol oitavada, enquanto o segundo violão e o violoncelo atuam independentemente, produzindo uma clara estratificação em três camadas.

Fig. 57: três camadas independentes (comp. 64-67, III).

CONCLUSÃO

As observações que fizemos até aqui nos permitem chegar a algumas conclusões sobre os movimentos da *Sonatina*. Pelo que pudemos constatar, o segundo e o terceiro movimento se valem de texturas e motivos característicos para atingir a coesão interna, possuindo um caráter próprio. O primeiro movimento, por sua vez, se constitui de um tema lento (A) e um tema rápido (B), o que lhe confere certa ambiguidade. Não por acaso, os títulos *Acalentando* e *Ritmo* dos movimentos II e III definem a característica principal de cada movimento (lento ou rápido), enquanto que, para o movimento I, foi escolhido um epíteto mais neutro (*Allegro moderato*), que dá margem para seções contrastantes.

O título *Rítmico*, para o terceiro movimento, nos parece mais adequado do que *Ritmo*, e aqui nos perguntamos se por acaso o compositor não teria trocado um pelo outro por mera confusão. Em todo caso, decidimos ser fiéis ao manuscrito, tanto quanto possível, e por isso mantivemos na nossa edição o título original, *Ritmo*, como consta no Anexo I (cópia do manuscrito da *Sonatina*).

Embora tenhamos nos esforçado para ser fiéis ao manuscrito, julgamos que uma nota (o Lá sustenido do primeiro violão, I-Allegro, compasso 128, primeiro tempo) deveria ser mudada de Lá sustenido para Lá natural. Isso porque o primeiro violão toca Lá natural no compasso anterior (127), num arpejo, e o violoncelo tem Lá natural no primeiro tempo do compasso 128, de modo que a nota Lá sustenido, conforme o manuscrito, causa um choque de alturas que parece vir fora de propósito.

Em uma visão geral da obra, podemos afirmar que o segundo movimento se baseia no tema A, enquanto o movimento III busca inspiração no tema B e na seção de transição do primeiro movimento. Os quatro motivos apresentados pelo violoncelo no movimento I dão origem aos movimentos II (motimos “a” e “b”) e III (motivos “c” e “d”), de forma que as células básicas são mostrados logo nos compassos introdutórios (dois primeiros compassos no movimento II e quatro primeiros compassos no III). O compositor usa com liberalidade o recurso da variação motívica.

Esta fundamentação dos movimentos II e III no primeiro movimento também se deixa perceber pela escolha das texturas de acompanhamento. O *Acalentando* desenvolve no seu início o mesmo tipo de melodia acompanhada que aparece no tema A, e privilegia a textura contrapontística em certos trechos. Já no *Ritmo*, o compositor faz soar um acompanhamento percussivo e com os violões tocando juntos (boa parte do tempo em uníssono), à maneira do que acontece no tema B do primeiro movimento. A textura composta em camadas, que aparece nos compassos 66 a 77 do movimento I, ecoa também nos compassos 64 a 67 do movimento III. Também no que se refere à harmonia, observamos que o segundo movimento (inspirado no tema A) dá preferência aos

materiais triádicos, enquanto o terceiro movimento (seguindo o tema B) privilegia os acordes quartais e octatônicos.

Segue dessas constatações que a *Sonatina para dois violões e cello* possui, além de coerência interna em cada movimento singular, também uma notável coesão geral. Daí se pode afirmar que a ideia da peça parte de de um número reduzido de materiais, que a experiência do compositor soube ampliar e desenvolver em três movimentos constrastantes, porém fortemente relacionados entre si.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Radamés Gnattali; o eterno experimentador. 1. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.
CAVALCANTI, Jairo José Botelho. *Radamés e o violão*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.
JUNIOR, Ubirajara Pires Armada. *Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2006.
KOSTKA, Stefan. Materials and Techniques on Post-Tonal Music. 4. ed. New York: Routledge, 2016.
ONOFRE, Cintia Campolina de. *Nas trilhas de Radamés - a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2011.
PRONSATO, Carla Veronica. *Os choros para piano solo "Canhoto" e "Manhosamente" de Radamés Gnattali:* Um estudo sobre as relações entre a música erudita e a música popular. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes , Unicamp, Campinas, 2013.
RADAMÉS Gnattali. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>. Acesso em: 03 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7
RADAMÉS GNATTALI. Violão com Fábio Zanon, São Paulo: Rádio Cultura FM, 5 de abril de 2006. Programa de rádio. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/08/31-radams-gnattali-iv.html>. Acesso em 29/09/2019
SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. Tradução de Eduardo Seincman: 3. ed. São Paulo: Editora da USP, 1996.
STRAUS, Joseph. Introduction to Post-Tonal Theory: 3. ed. New Jersey: Pearson Education, 2005.

APÊNDICE

Edição - *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de Radamés Gnattali

Edição: Pedro Mendonça de Lima

Digitação dos violões por Edelton Gloeden

Digitação do violoncelo por Robert Suetholz

Radamés Gnattali

Sonatina para violoncelo e dois violões

Edição: Pedro Mendonça

Digitação: Edelton Gloeden (violões) e Robert Suetholz (violoncelo)

2019

SONATINA

Para Violoncelo e 2 Violões

I

Radamés GNATTALI

Allegro moderato (♩ = 116 - 120)

19
25
30
cresc.
cresc.
36
f
f
f

43
47
a tempo
dim.
rall.
p
mf
a tempo
mf
cresc.
a tempo
mf
53
dim. e rall.
f
dim.
rall.
dim. e rall
a tempo
58
p
mf
p
mf
p
mf

65
71
cresc.
cresc.
mf
mf
dim.
77
p
p
p
f
f
83

88
93
99
f
105

110
116
rall. e dim.
rall. e dim
rall. e dim.
Menos
p
127
rall.
a tempo
f
133
mf
p
mf

140
147
mf
f
f
154
160
dim.
cresc.
pizz.
f
cresc.
f
cresc.
f

II

Acalentando (♪ = 76 - 80)

a tempo
15
mf
f
f
21
26
p
p
31

35
40
46
51
rall.
rall.
rall.

III

Ritmo (♩ = 116 - 120)
Violoncelo
Violão 1
Violão 2
6 Mi
5 Lá
mf
f
f
6
11
cresc.

16
f
dim.
ff
Pouco dim.
ff
Pouco dim.
22
mf
pizz.
f
f
28
Arco
35

pizz.
41
dim.
dim.
47
mf
f
f
p
54
Arco
mf
f
¢2
61

70
3
76
3
3
3
83
3
6
88
f
C4

94
98
ff
ff
104

Violoncello

SONATINA

Para Violoncelo e 2 Violões

I

Digitação: Robert Suetholz

Radamés GNATTALI

Allegro moderato (♩ = 116 - 120)

51
mf
56
a tempo
dim. e rall.
p
63
mf > p
68
cresc.
73
mf
dim.
78
p
5
88
91
95
99
103

109
113
I
rall. e dim.
118
Menos
p
a tempo
126
rall.
132
mf
139
p
144
mf
151
II
156
160
dim.
cresc.
pizz.
f

II

Acalentando (♪ = 76 - 80)
2
p
8
dim.
a tempo
14
rall.
mf
19
26
p
32
37
43
49
rall.

III

61
67
3
72
79
84
87
92
f
95
98
104

Violão 1

SONATINA

Para Violoncelo e 2 Violões

I

Digitação: Edelton Gloeden

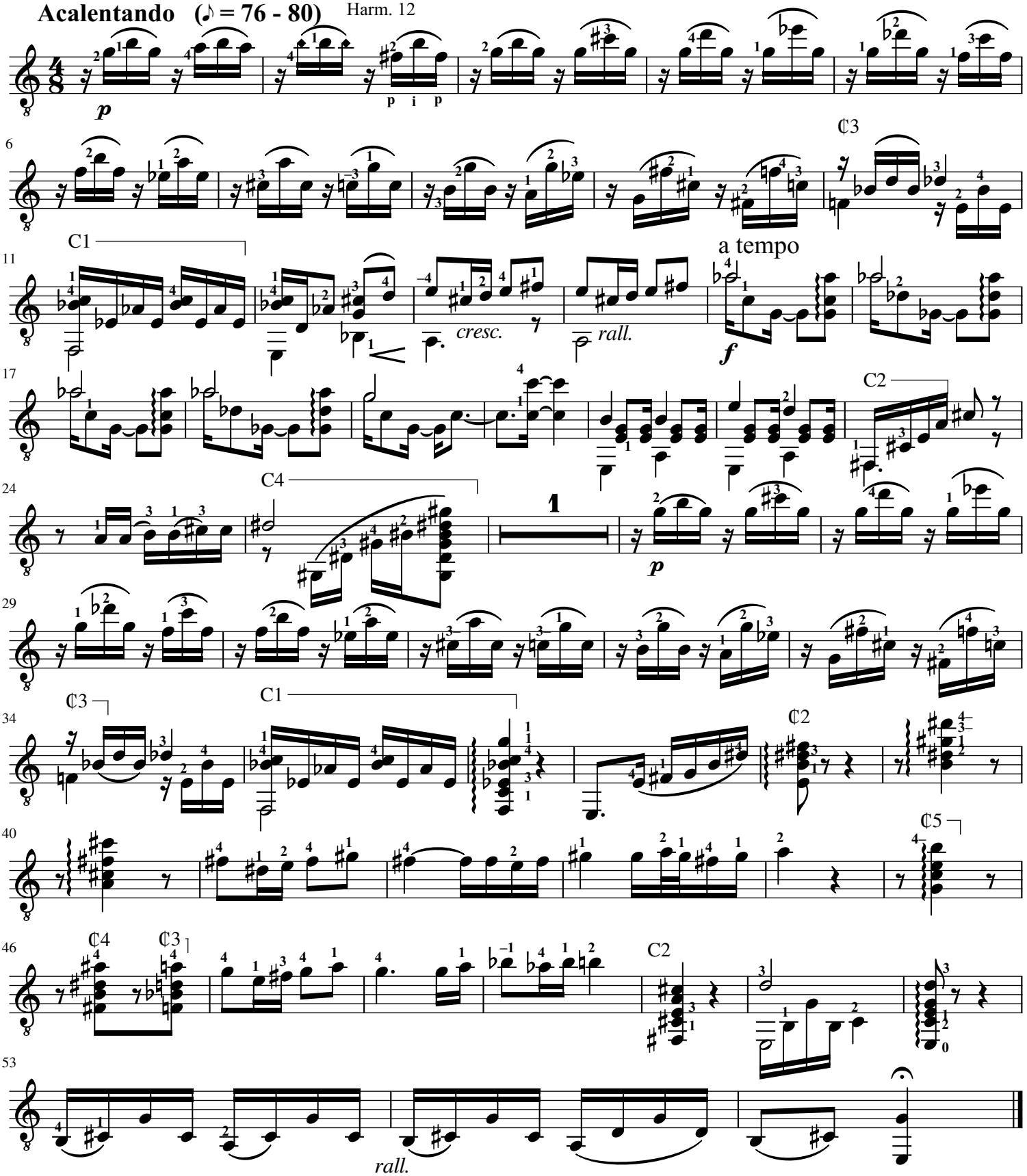
Radamés GNATTALI

Allegro moderato (♩ = 116 - 120)

50
a tempo
mf
cresc.
55
C4
f
ritmado
C3
dim.
rall.
a tempo
mf
60
p
66
72
C9
cresc.
C10
mf
C3
78
C3
V
VII
f
83
87
C6
92
C5
C4
C8
98
C3
103
C6

107
V
III
II
C2
114
C2
rall. e dim.
C5
C2
121
C1
Menos
p
rall.
128
a tempo
C3
Harm. 12
Harm. 5
V
f
133
IV
137
f
mf
142
146
f
1
156
1
C8
162
cresc.
f

II


Acalentando (♪ = 76 - 80)
Harm. 12
p
p i p
C1
cresc.
rall.
a tempo
f
C2
C4
1
p
C3
C1
C2
C5
C4
C3
C2
rall.

III

Ritmo (♩ = 116 - 120)

59
1
66
72
76
C4
IX
81
85
I
Harm. 12
89
C4
93
98
103
ff

Violão 2

SONATINA

Para Violoncelo e 2 Violões

I

Digitação: Edelton Gloeden

Radamés GNATTALI

Allegro moderato (♩ = 116 - 120)

Ritmado
a tempo
mf
dim. e rall
a tempo
mf
Harm. 5
cresc.
C3
p
p
f
seco
C1
p
C3
f
C3
2

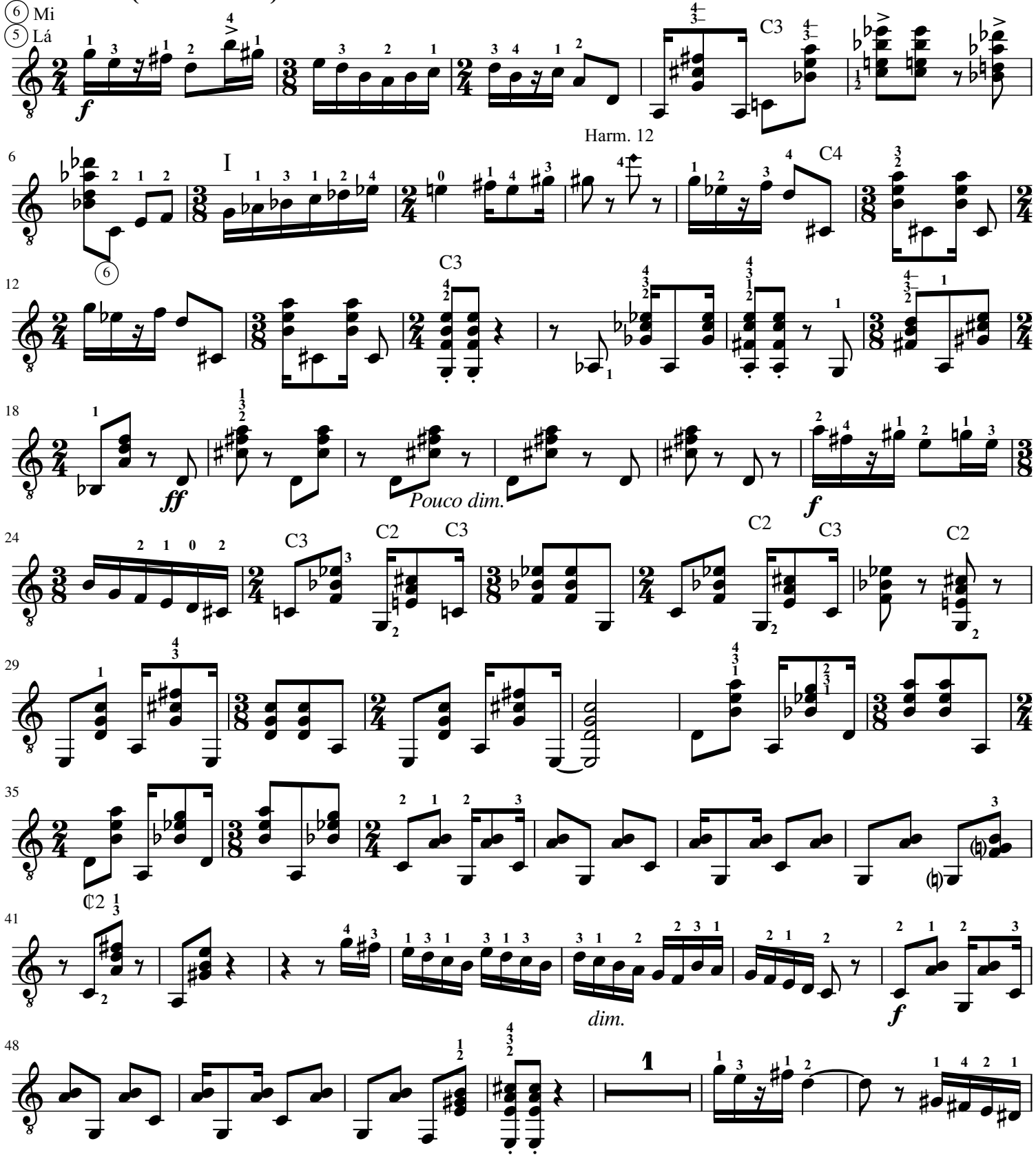
111
C3
rall. e dim.
119
Menos
p
rall.
a tempo
130
C1
134
139
mf
144
149
f
153
159
164
C2
C3
C4
C5
cresc.
f

II

Acalentando (♪ = 76 - 80)
6 Dó
5 Sol
cantando o baixo
p
7
V
C3
13
C2
C2
a tempo
C1
f
cresc.
rall.
19
VII
27
p
C5
C4
33
C4
C2
39
C4
C3
47
VII
C2
53
rall.

III

Ritmo (♩ = 116 - 120)



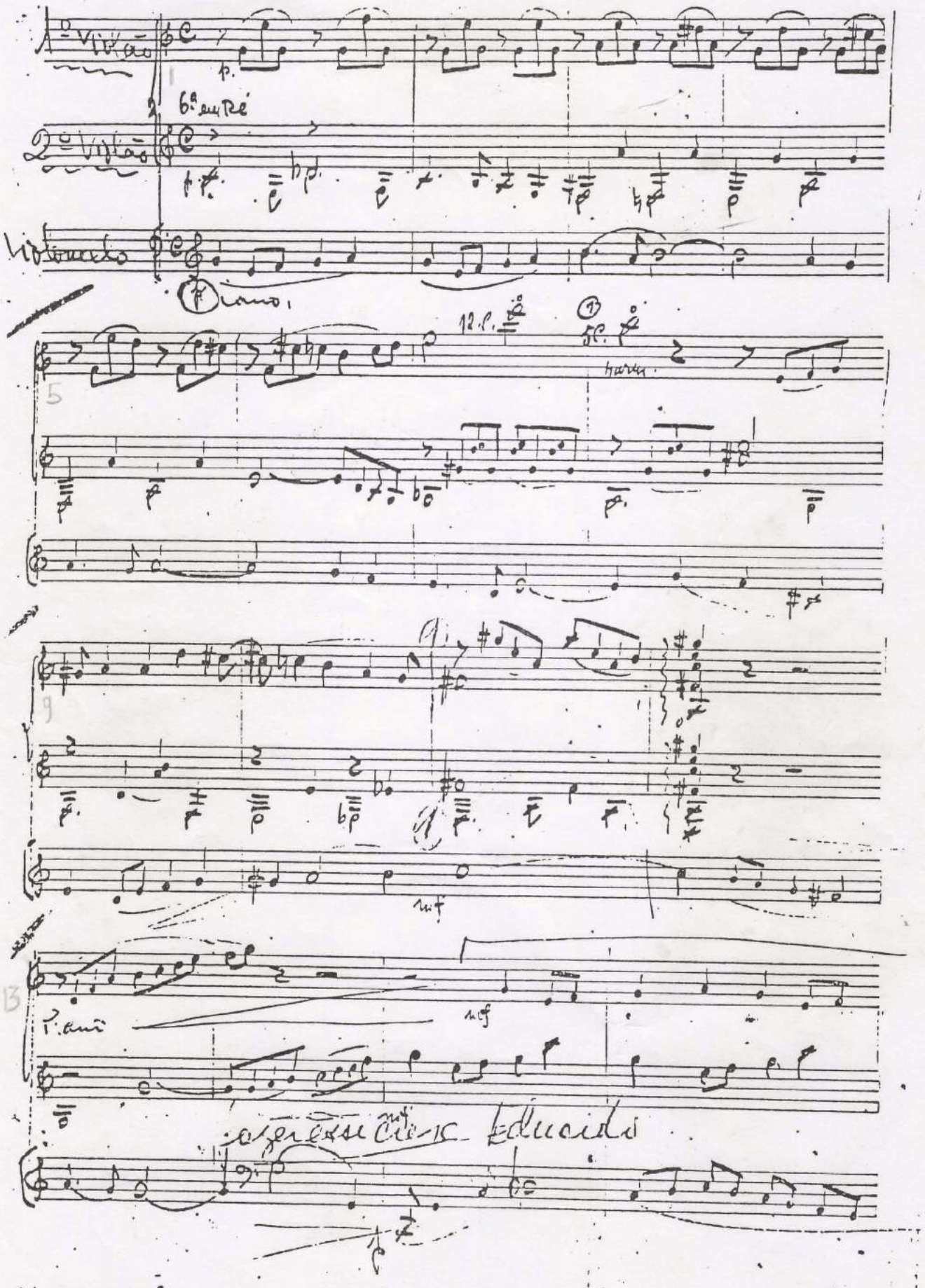
55
C2
C♯2
62
2
70
C♯5
C♯1
C1
C4
77
V
84
I
Harm. 12
C4
6
90
C3
96
ff
102

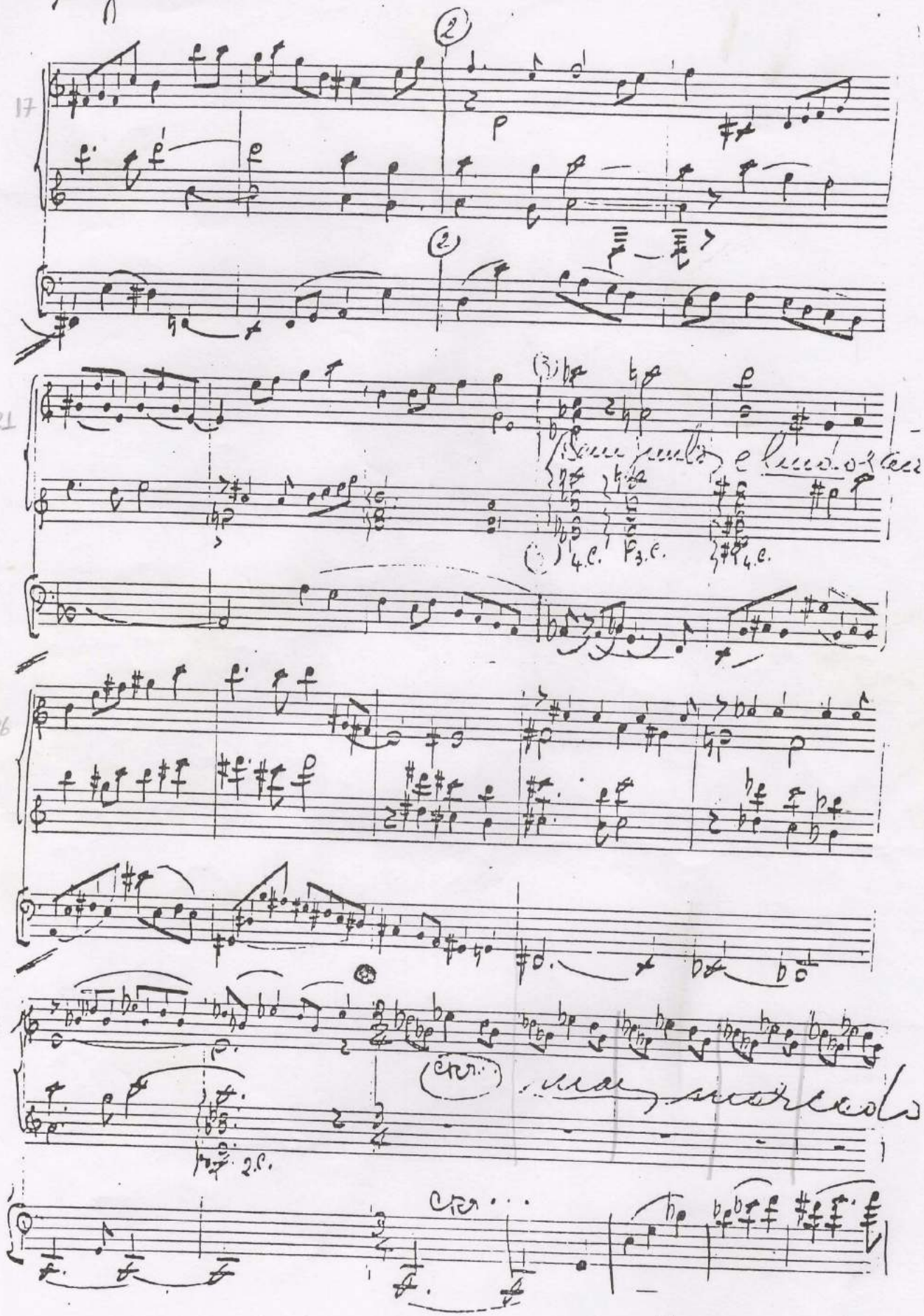
ANEXO

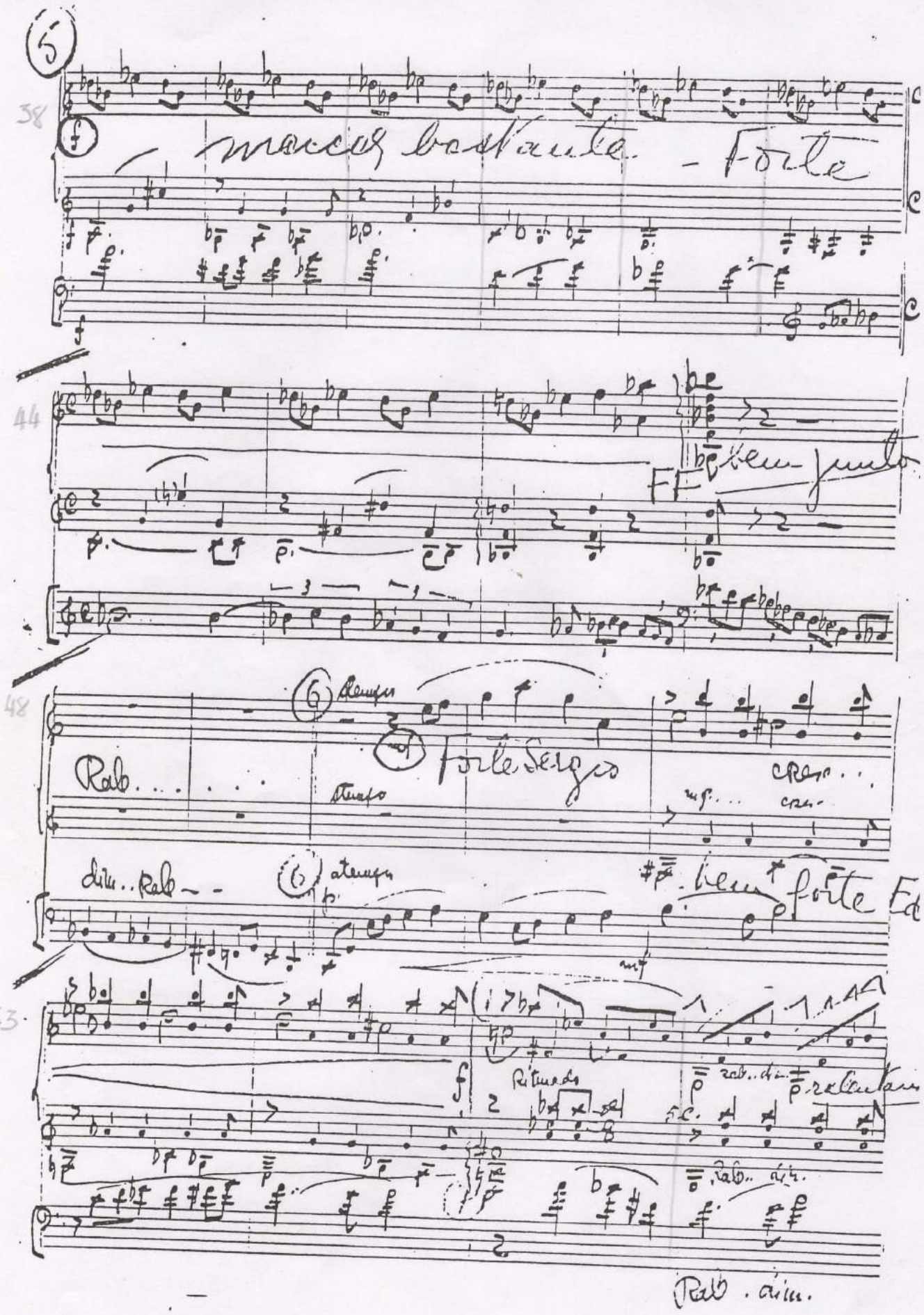
Manuscrito

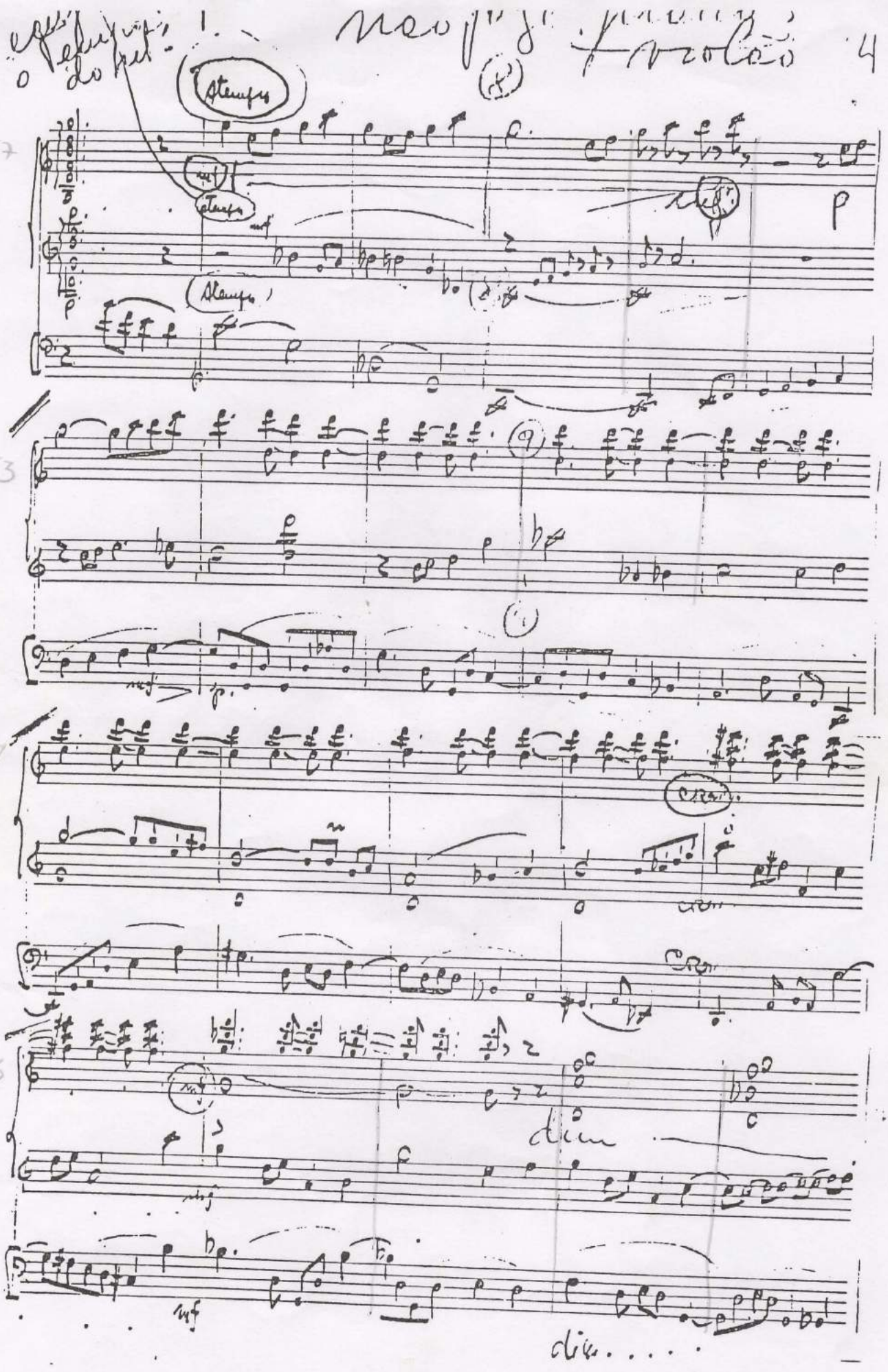
Violoncelo e 2 Violas

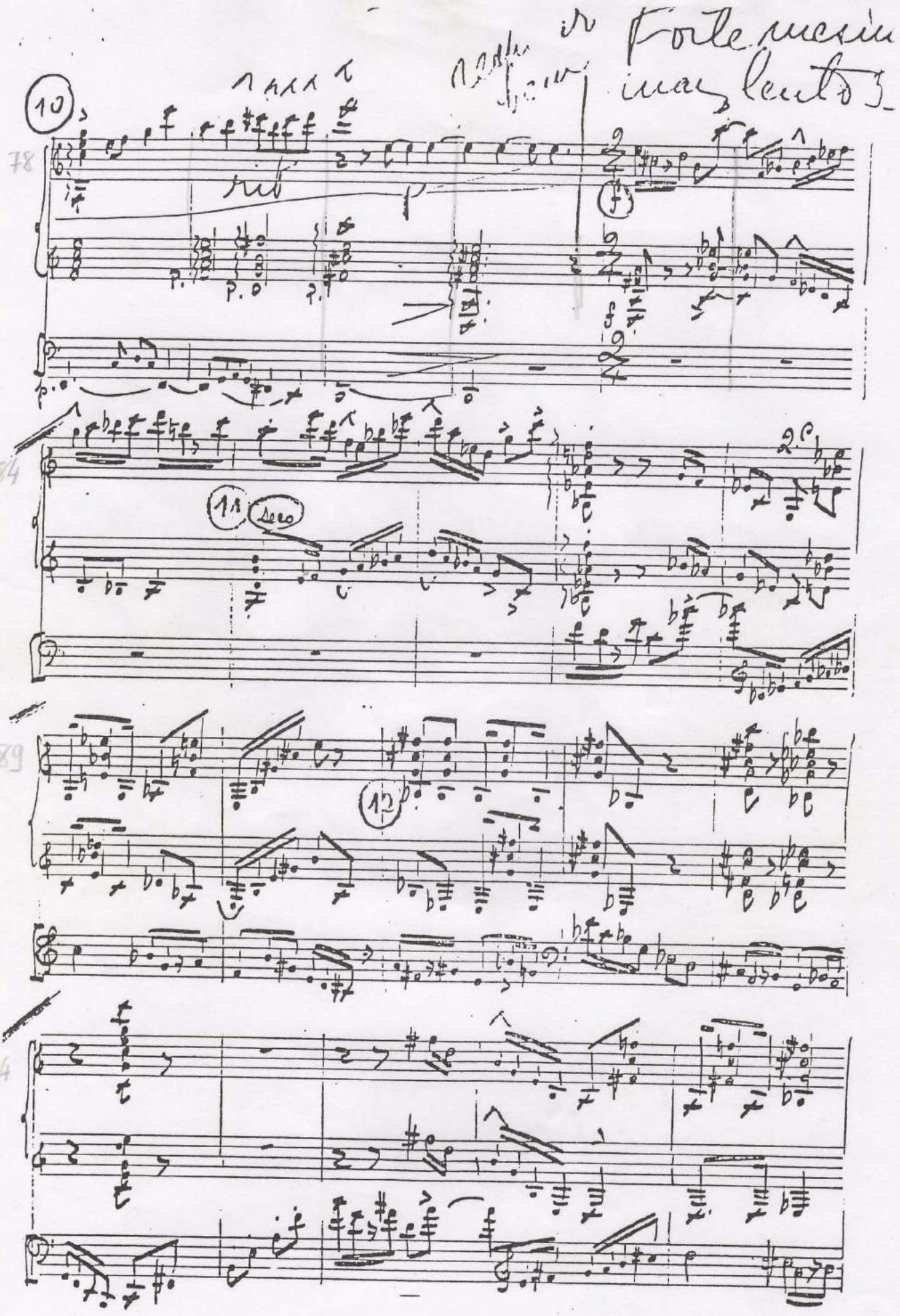
Allegro mod. 1. 116 - 120

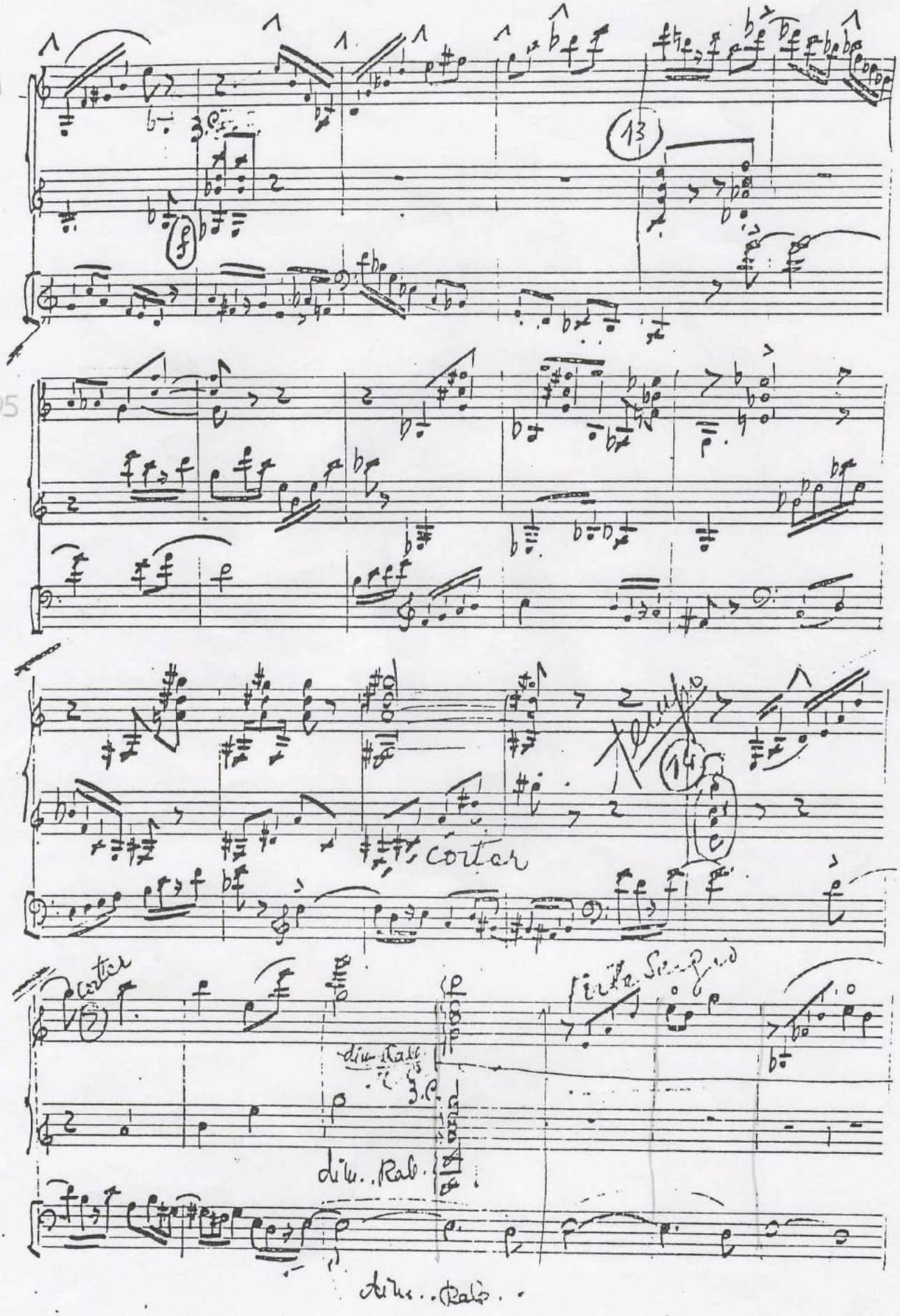


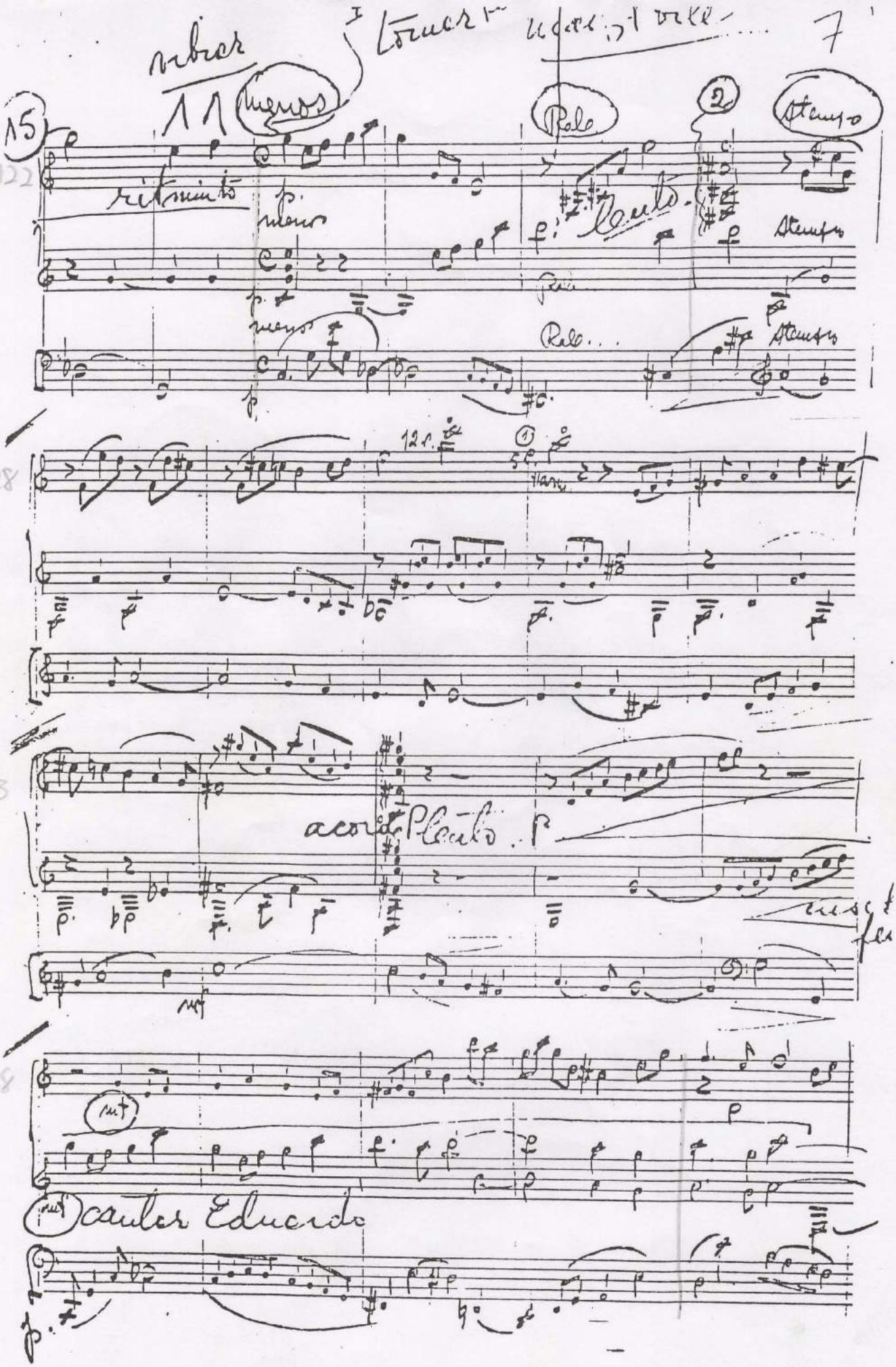

mf. tudo até o -
17
21
26
31

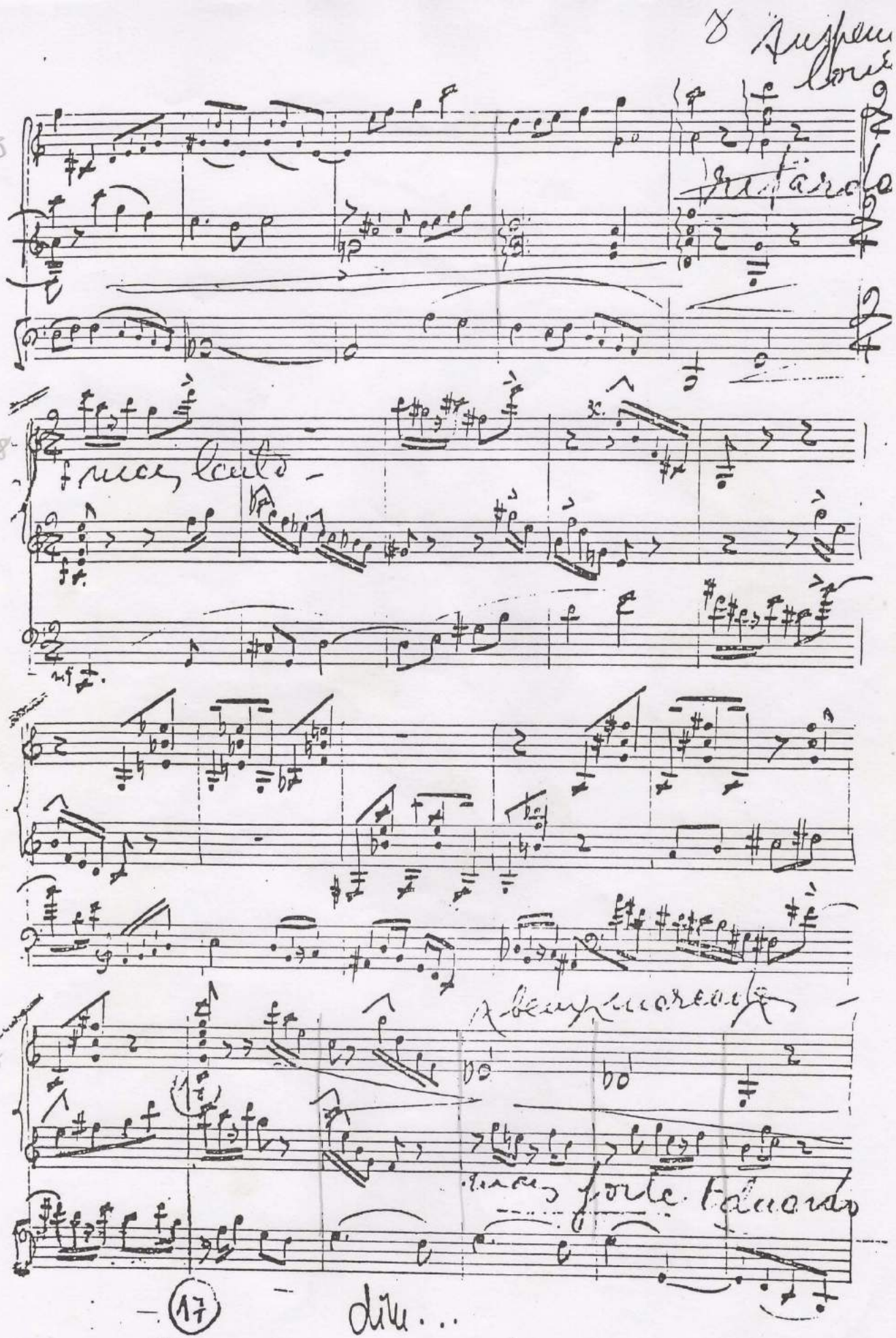

5
38
marcar bastante - Forte
44
FF bem junto
48
6
Rab...
Forte Sempre
cresc...
dim.. Rab
6
atempo
bem forte
53
Ritmado
rall.
Rab. dim.

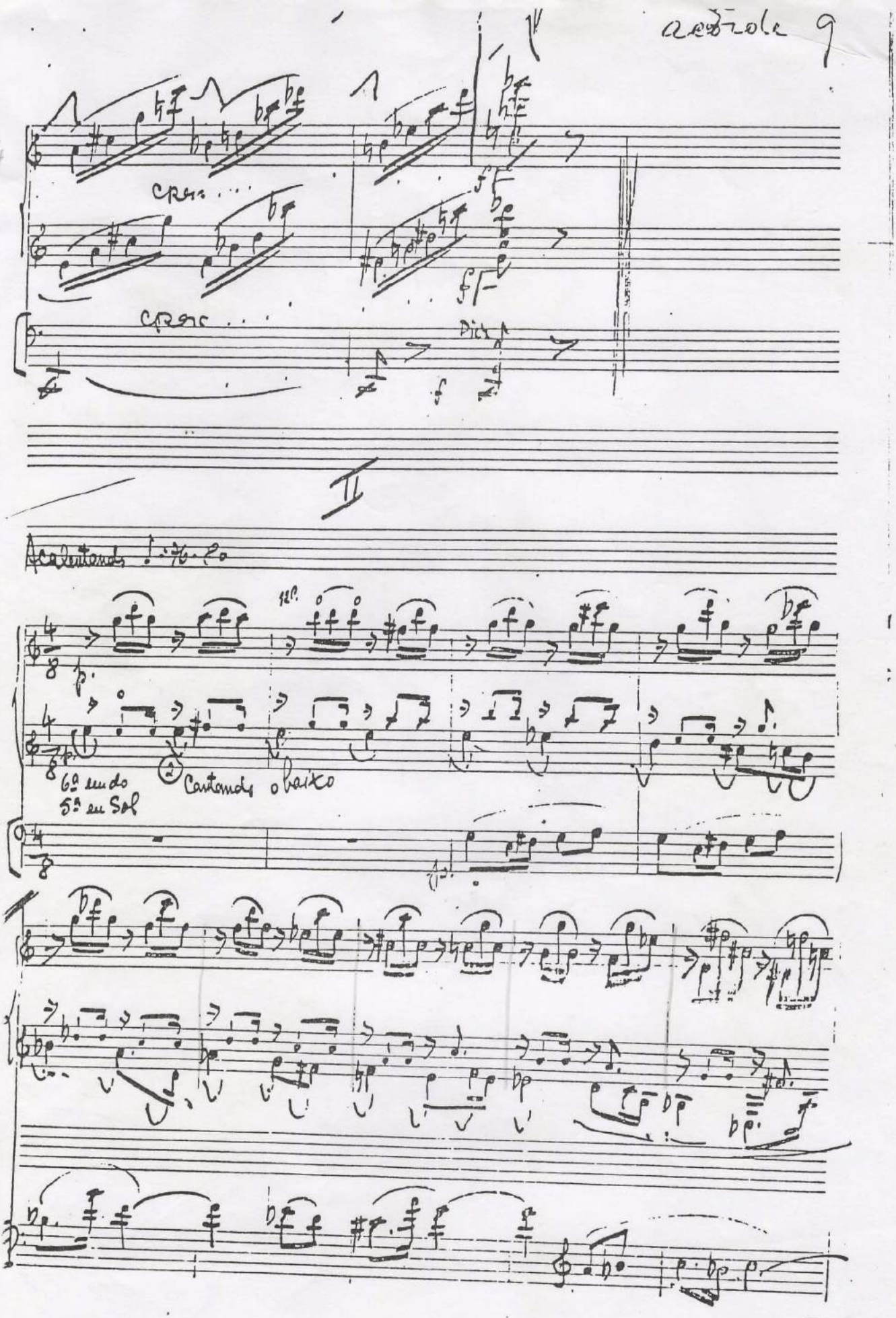

Stamps
Stamps
Stamps
57
63
68
73
dim.
dim. . . . .

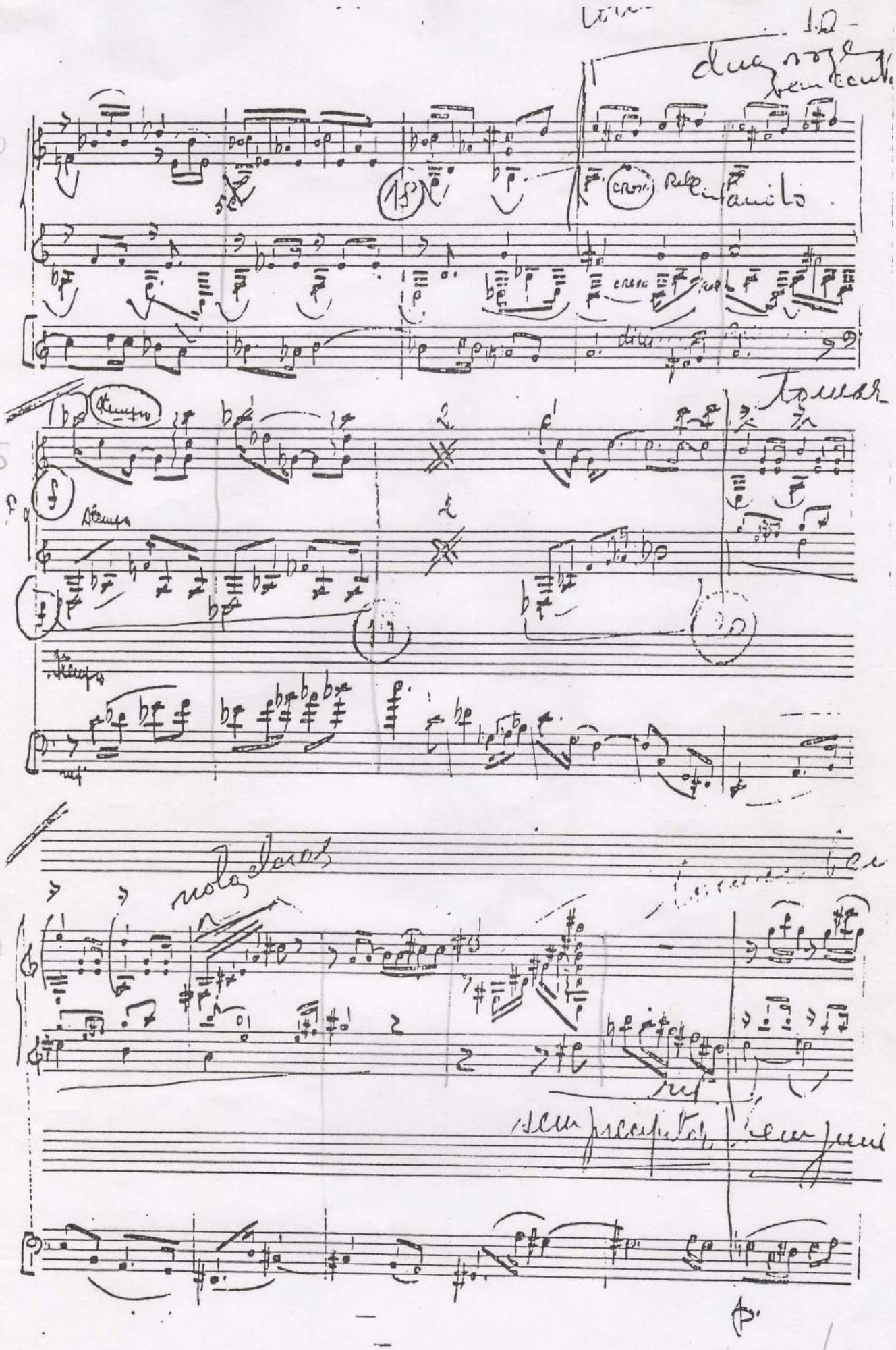

10
78
84
11
Luce
89
12
94

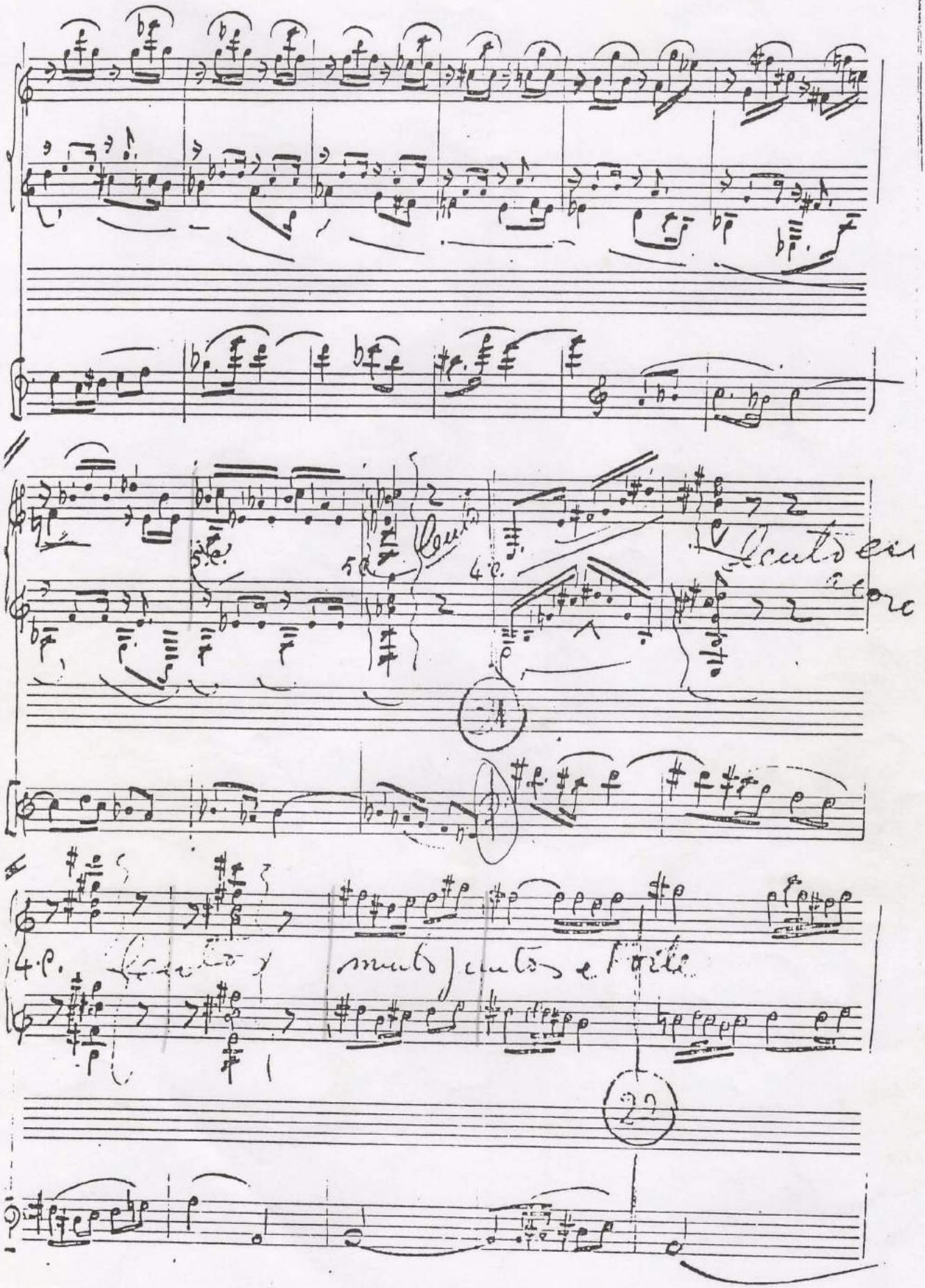

99
13
105
110
14
cortar
115
cortar
dim. Rall.
3.P.
dim. Rall.
dim. Rall.

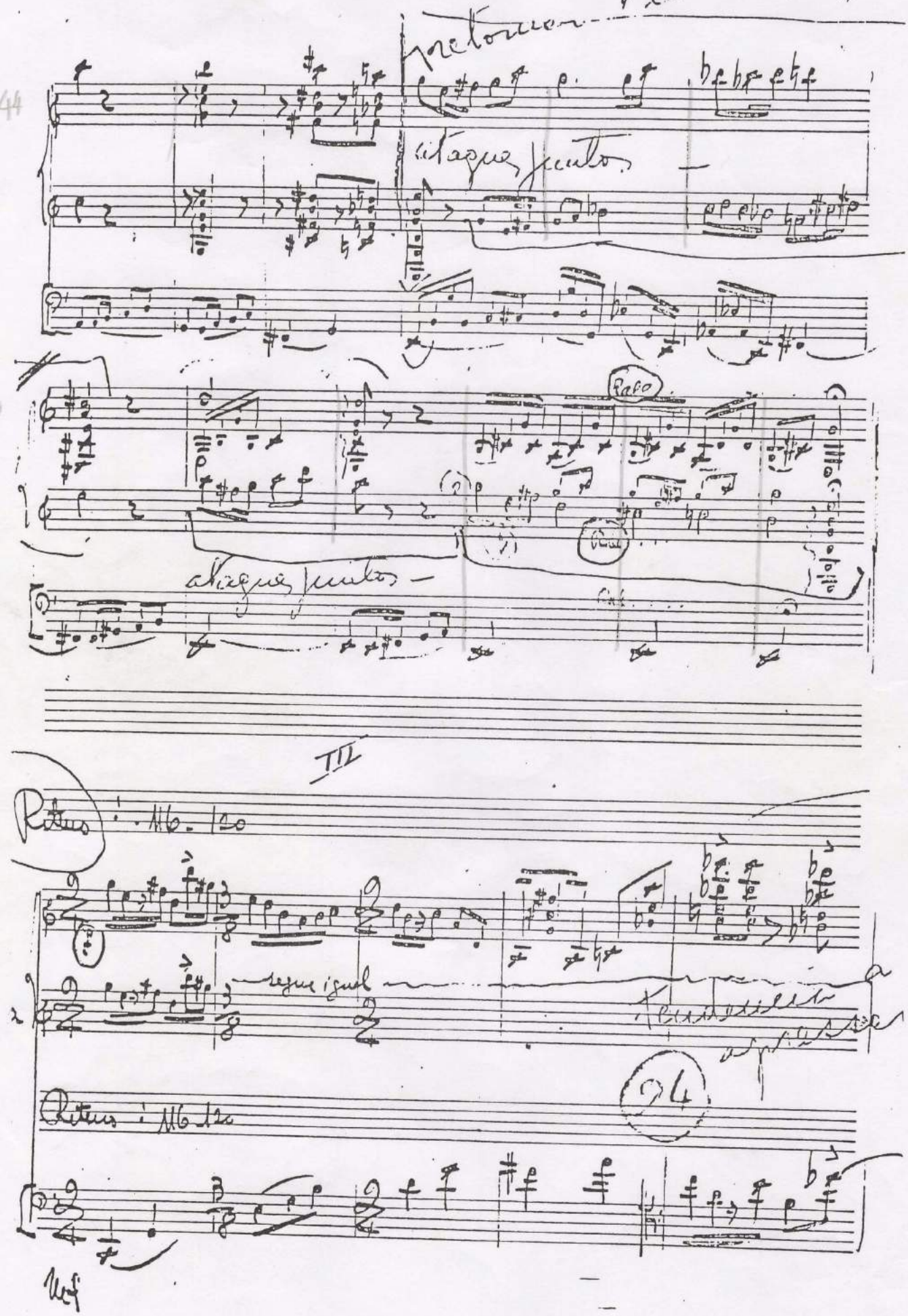

15
122
rit
menos
Rale
Stempo
128
133
acel
Rallo
138
mf
Paulo Eduardo

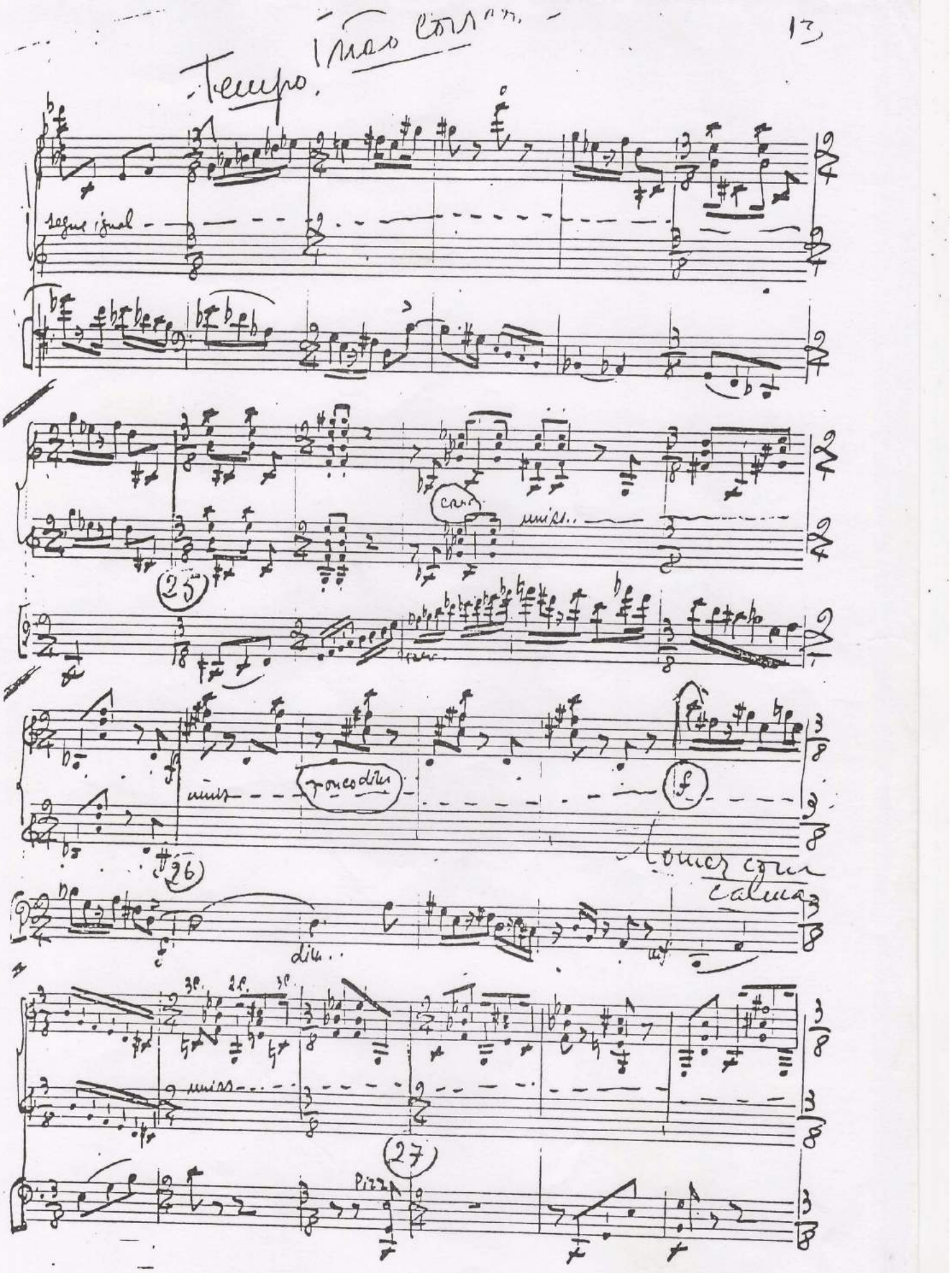

143
148
153
158
molto cresc.
(17)
dim...

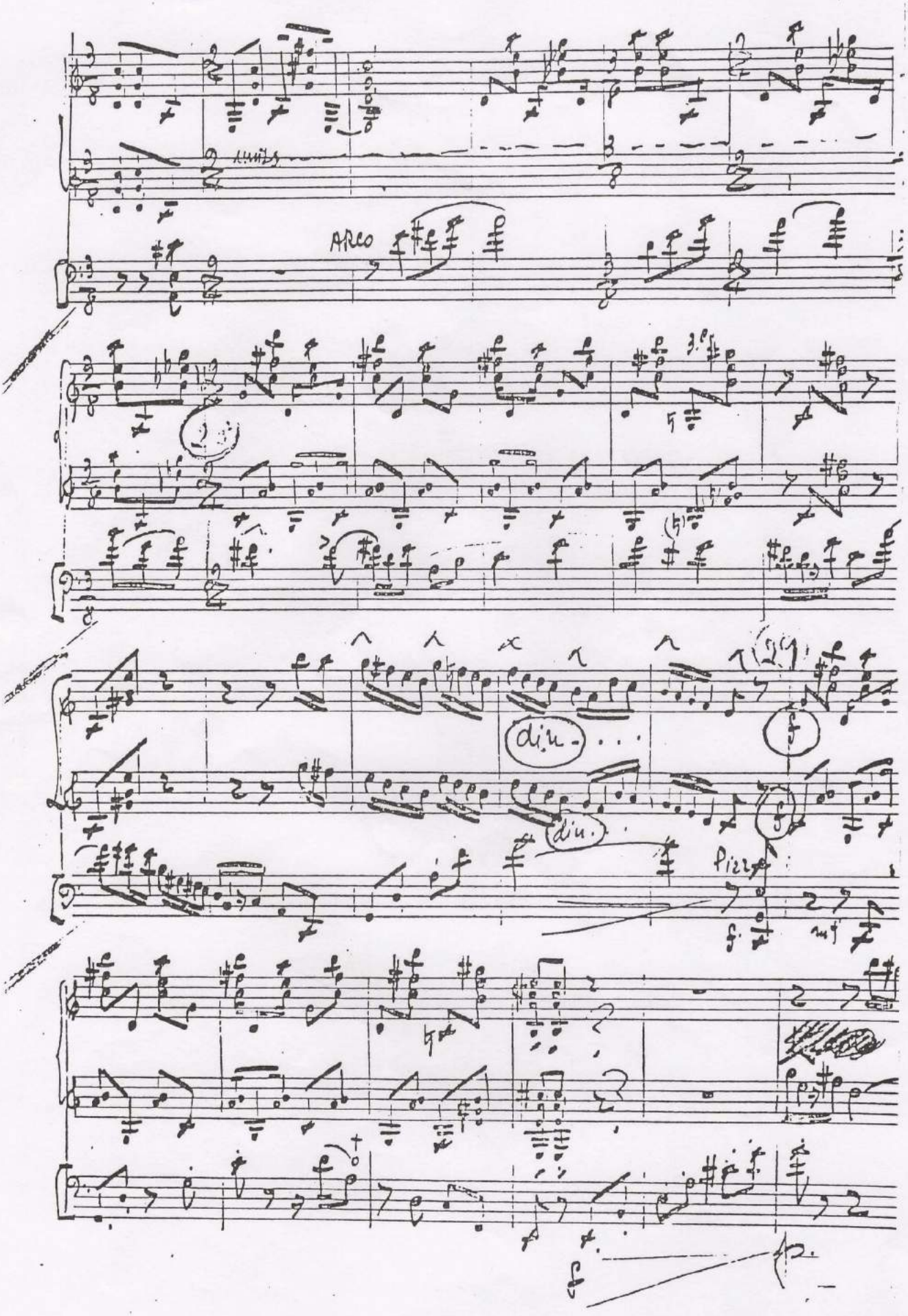

II
Cantando
6ª sendo
5ª em Sol
Cantando o baixo

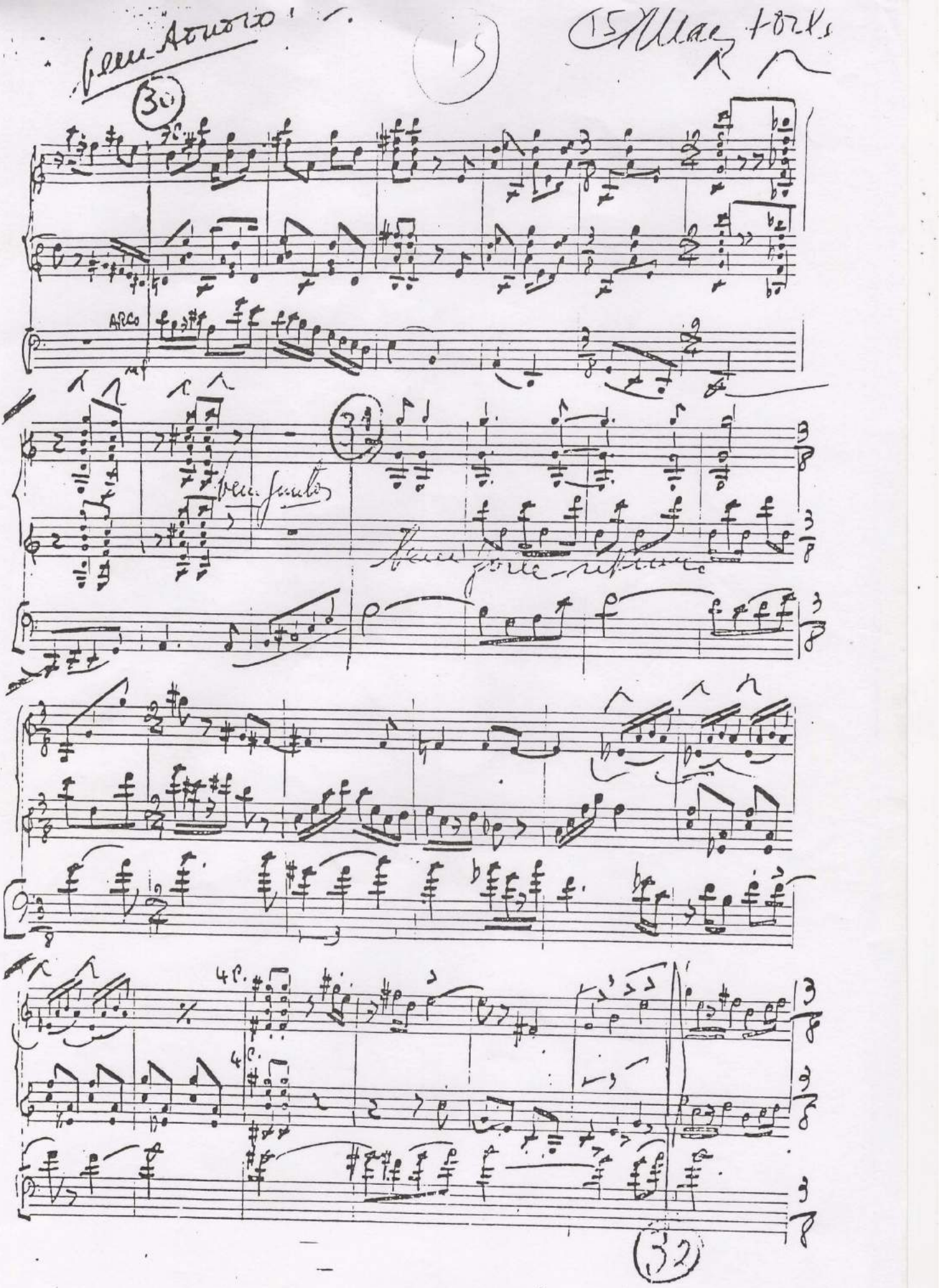

10
15
22
dim
Rit. in tempo
Tempo
Tempo
poco dolce
dim
p
piano, dolce


28
34
4
3
39
molto cantato e forte
20


44
retoman
dejar sonar
50
Poco
dejar sonar
III
Ritm. Mo. lto
segue igual
94
Ritm. Mo. lto
Mf


Tempo.
segue igual
cresc.
unis.
25
tranquillo
f
26
Voltar com calma
dim.
unis.
27
Pizz.


Arco
div.
div.
Pizz.


(30)
ARCO
(32)