

RADAMÉS GNATTALI: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra¹

Luciano Chagas Lima²

RESUMO: este artigo é um resumo de minha dissertação de doutorado defendida em setembro de 2007 na *Université de Montréal*, Canadá. Tendo em vista o espaço disponível, fez-se necessário excluir aqui uma série de detalhes relevantes, mas o conteúdo integral desta pesquisa resultará em uma futura publicação.

Palavras-chave: Radamés Gnattali; Concerto; Violão

Presente em inúmeras manifestações culturais do Brasil, o violão certamente se instituiu como um dos símbolos nacionais, sugerindo o contorno de uma identidade musical diversa e intrigante: emanando das serestas, das rodas de choro e samba onde representa o papel de instrumento acompanhador até o universo do violão solista. Esse contraste, ou ainda, essa contradição de espaços é um dilema típico da música brasileira, e a obra de Radamés Gnattali é um retrato inegável desse contexto.

Compositor, pianista, regente e arranjador, Radamés Gnattali é um dos músicos mais completos da história da música brasileira. Suas obras possuem um distinto refinamento e um intenso caráter nacionalista, combinando todo o charme e a sina presentes em ambas as linguagens da música “popular” e “de concerto”.³ Dentro da sua vasta produção, seus quatro concertos para violão solo e orquestra são considerados por muitos como uma das mais importantes

¹ Palestra proferida ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Doutor pela Universidade de Montreal, Canadá.

³ Gnattali preferia empregar a terminologia dessa forma, classificando os estilos de música como “popular” e “de concerto”, ao invés do usual “popular” e “erudito”.

obras do gênero compostas no Brasil.

Forma

Conforme descrito por Tovey, “concerto e ária confrontam o indivíduo contra massa, solo contra tutti; esta é a essência em ambas as formas.”⁴ Dada esta desigualdade inerente, a estrutura precisa ser organizada de uma maneira que permita o solista competir eficazmente com a massa orquestral, mas isso sem que o papel da orquestra seja reduzido a uma mera função de acompanhamento. Através do desenvolvimento da forma concerto no século XVIII, várias técnicas de composição foram adotadas para equilibrar este contraste: a orquestra estabeleceria então sua importância provendo uma moldura para o início e o fim do movimento, onde passagens executadas pela orquestra (chamadas de ritornello) alternariam com passagens tocadas pelo solista. Mais tarde, a forma concerto também incorporou funções associadas à forma sonata (exposição, desenvolvimento e re-exposição). No entanto, segundo William Caplin:

Este entendimento do concerto como sonata tem seus atrativos mas é equivocado em uma série de aspectos. Em particular, ignora o desenvolvimento histórico do concerto clássico fora de origens distintas daquelas da sonata... Assim, uma concepção alternativa da forma concerto a vê composta de seis seções principais: (1) um ritornello inicial para a orquestra, (2) uma seção solo (com acompanhamento orquestral) que funciona como uma exposição de sonata por modular da tonalidade principal para uma tonalidade subordinada, (3) um ritornello orquestral na nova tonalidade reforçando a modulação, (4) uma seção solo funcionando como um desenvolvimento de sonata, (5) uma seção solo funcionando como uma re-exposição de sonata, e (6) um ritornello final para a orquestra (geralmente interrompido por uma cadência do solista) que completa a moldura estrutural. A partir desta perspectiva, o concerto é visto como uma forma independente que não é uma variante do ritornello barroco nem da sonata clássica mas que incorpora elementos formais e funcionais associados a ambos.⁵

⁴ Donald Francis Tovey em Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: W.W.Norton, 1988), p. 71. Minha tradução.

⁵ William Caplin, *Classical Form* (New York: Oxford University Press, 1998), p. 243. Minha tradução.

Mas uma tentativa de adequar os concertos para violão de Gnattali a tal forma não seria muito apropriada, uma vez que eles diferem radicalmente dos modelos barroco ou clássico não só em estilo, mas também no conceito formal. Nos concertos para violão, por exemplo, as estruturas temáticas não correspondem a uma organização convencional; na verdade elas são mais unidades com características temáticas do que um tema autêntico com funções de início, meio e fim. Igualmente, a estrutura como um todo é caracterizada por instabilidade harmônica e tonal (modulações, cromatismo), grupos estruturais assimétricos, extensões de frase e estruturais, funções formais redundantes, e uma diversidade de materiais motivicos e melódicos.

Outra qualidade relacionada à forma é como é alcançado o equilíbrio entre o indivíduo (solista) e a massa (orquestra). Mas, primeiramente, é crucial considerar o contexto em que os concertos para violão de Gnattali foram concebidos. Naturalmente, o violão não é um instrumento que possa competir com os atributos de um violino ou um piano e a viabilidade de amplificação no início dos anos 50 não era exatamente ideal; ainda mais, isso também era relativamente problemático já que envolvia um instrumento encarado com desdém pela severa comunidade da música clássica. Assim, o compositor precisaria criar uma estrutura que favorecesse estas disparidades acústicas, permitindo maior flexibilidade de expressão para ambos o solista e a orquestra dentro dos limites da forma. Desde o início Gnattali consegue solucionar estes problemas organizando uma estrutura onde uma textura orquestral mais densa e o violão raramente ocorrem ao mesmo tempo. Desta maneira a orquestra e o solista complementam suas sonoridades, sustentando um diálogo absoluto e transparente. Geralmente, o violão é combinado com alguns instrumentos,

criando um caráter que conserva uma qualidade mais intimista de música de câmara. Por estas razões, os concertos para violão de Gnattali são perfeitamente viáveis sem que haja necessidade de amplificação.

A tarefa de escrever para o violão não é das mais simples. O padrão de afinação baseado em quartas, somado ao número de cordas e à tessitura prática do instrumento, resulta em um labirinto de combinações que somente quem conhece o instrumento é capaz de solucionar de maneira funcional. Muitas das peças escritas por compositores não violonistas tornam-se versões elaboradas por um revisor instrumentista; em contrapartida, várias peças de compositores-violonistas acabam sacrificando o propósito musical pelo excesso de truques idiomáticos. Gnattali, apesar de não ser violonista, era um compositor que tinha uma familiaridade incrível com o universo intrincado do violão. Suas peças exploram uma multiplicidade de recursos que o instrumento oferece: paralelismo, campanelas, ligados mecânicos, percussão, harmônicos, rasgueos, timbre, etc. Gnattali consegue compor para o violão como poucos, elaborando um discurso musical que flui sem amarras através de uma linguagem extremamente idiomática.

Curiosamente, a primeira composição que Gnattali dedicou ao violão não foi uma peça solo, mas uma obra de câmara para quarteto de cordas, flauta e violão, intitulada *Serestas*. Composta em 1944, esta obra de seis movimentos de certa forma prepara o alicerce para a concepção dos concertos para violão, não exatamente no aspecto formal, mas sim no que diz respeito à textura e como a flauta e o violão compartilham a cena principal.

Primeiros Concertos para Violão do Século XX

Segundo Matanya Ophee, o primeiro concerto para violão e orquestra do século XX foi escrito em 1930 pelo compositor mexicano Rafael Adame. Intitulado “Concierto Clásico”, foi estreado pelo próprio compositor no dia 19 de julho de 1930. A importância histórica desta obra é que ela precede por nove anos dois dos mais emblemáticos concertos para violão do século XX: o Concerto em Ré Op.99 do compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco escrito para Andrés Segovia, e o célebre *Concierto de Aranjuez* do compositor espanhol Joaquín Rodrigo dedicado a Regino Sainz de la Maza. Em 1941 outro compositor mexicano, Manuel Maria Ponce, escreveu um concerto para violão: o *Concierto Del Sur*, também dedicado a Segovia. No entanto, não há evidência de que Gnattali tivesse conhecimento destas obras nem que elas tenham servido como referência para os seus concertos para violão. Segundo o próprio Gnattali, “eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para Itiberê (Gomes Grosso) tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito para música brasileira”.⁶ Durante o processo criativo de uma peça, ele procurava se lembrar das características do músico para quem a peça era dedicada e, como costumava dizer, sempre imaginava o intérprete tocando. Assim, a personalidade musical do dedicatário acabava por influenciar consideravelmente o resultado final. Exceto pelo seu primeiro concerto para violão que Gnattali dedicou a um concertista estrangeiro, os outros três foram escritos para seus amigos e colegas da rádio no Rio de Janeiro, Garoto, José Menezes e Laurindo Almeida. Portanto, por

⁶ Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador* (Rio de Janeiro: Funarte, 1984), p.65.

serem destinados a serem tocados por músicos populares, estes concertos revelam um idioma que provém claramente da tradição do violão solista brasileiro, em contraste à linhagem mais aristocrática representada por Segovia.

CONCERTINO N.1

O primeiro concerto para violão de Gnattali foi composto em 1951 e dedicado a Maria Teresa Teran e ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal.⁷ A estréia deu-se no dia 31 de maio de 1953 no Rio de Janeiro, no Cine Teatro Rex, com Mercadal como solista e a Orquestra Sinfônica Brasileira dirigida por Eleazar de Carvalho. Este concerto fez parte de uma programação chamada Série Concertos para a Juventude Escolar. O programa incluía *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov, *Concertino n.1* de Radamés Gnattali, e o *Prelúdio* do terceiro ato da ópera *Lohengrin* de Wagner.

Uma obra de considerável importância histórica, foi o primeiro concerto para violão escrito por um compositor brasileiro. Porém, como o concerto para violão de Villa-Lobos data do mesmo ano, cabe aqui esclarecer este detalhe. Curiosamente, ambos os concertos trazem a mesma inscrição na partitura: Rio, 1951. Além disso, eles compartilham uma orquestração incrivelmente similar (Gnattali: flauta, oboé, clarinete, clarone, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, triangulo, e tímpanos. Villa-Lobos: flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trombone, violino, viola, violoncelo, e contrabaixo). Apesar da manifesta coincidência e do fato que ambos os compositores

⁷ Maria Teresa Teran era a esposa do pianista espanhol Tomás Teran a quem Gnattali dedicou o seu Concertino n.1 para Piano, Flauta e Orquestra de Cordas escrito em 1942.

residiam na mesma cidade, segundo o maestro Alceo Bocchino (amigo e colega de Villa-Lobos e Gnattali), aparentemente eles não eram próximos o suficiente para trocar idéias sobre projetos profissionais.⁸

O concerto de Villa-Lobos foi originalmente intitulado “Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra”, conforme consta no manuscrito. Encomendado por Andrés Segovia, foi a última composição de Villa-Lobos para violão. Entretanto, a frustração de Segovia com o prospecto de uma mera “Fantasia” levou-o a uma insistente campanha para convencer o compositor a acrescentar uma cadência. Escrita alguns anos mais tarde, esta cadência, de acordo com o julgamento de ambos, justificaria então a mudança do título para Concerto.⁹ Quando Segovia estreou o concerto de Villa-Lobos em 1956, Gnattali já tinha seus dois primeiros concertos para violão executados no Brasil. Segundo Alceo Bocchino, o concerto para violão de Villa-Lobos foi tocado pela primeira vez no Brasil em 1960 por Maria Livia São Marcos, no Rio de Janeiro, com o próprio Bocchino como regente.

No tocante à inclusão do violão em um contexto orquestral, pode-se traçar ainda algo anterior. Em 1950, Gnattali compôs uma obra de considerável proporção, ousando justapor dois pólos culturais absolutamente distintos: uma orquestra sinfônica e uma escola de samba. Intitulada *Concerto Carioca n.1 para Piano, Violão Elétrico e Orquestra*,¹⁰ esta obra traz em seus quatro movimentos (Marcha-Rancho, Canção, Valsa e Samba) uma fusão de vários elementos aparentemente incompatíveis que constituem a música brasileira. O *Concerto Carioca* combina a estrutura de um molde europeu com padrões

⁸ Informação obtida em uma entrevista feita por telefone com o maestro Alceo Bocchino em agosto de 2005.

⁹ Gerard Béhague, *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (Austin: University of Texas at Austin, 1994), pp. 142-144.

¹⁰ O “n.1” após o título foi incluído posteriormente por motivos editoriais.

rítmicos brasileiros em um caleidoscópio instrumental; envolve uma orquestra tradicional acrescida de uma seção de metais típica de uma *big band* e um instrumentário de percussão que normalmente só se encontra em uma bateria de escola de samba. É um exemplo de equilíbrio e contraste em uma formação instrumental inteiramente nova e desprovida do benefício de modelos anteriores, é uma festa sonora que celebra essa identidade diversa, improvisada e criativa da música brasileira. Dedicado ao violonista paulista Laurindo de Almeida, esse “concerto duplo” (piano e violão) vem a ser a primeira composição brasileira a incorporar o violão como solista à frente de uma orquestra.

Por fim, a execução do *Concertino n.1* em 1953 foi não só a estréia do primeiro concerto brasileiro para violão, mas também a primeira vez que um violonista tocou com a Orquestra Sinfônica Brasileira, um marco importante levando em consideração o cenário musical da época. Em uma entrevista na revista *Guitar and Lute*,¹¹ há evidência de que Mercadal tocou este concerto pelo menos duas vezes: a estréia em 1953 e com a Orquestra da Philadelphia em 1971.

I – Moderato (semínima = 80)

Diferente dos outros concertos para violão de Gnattali cujos movimentos iniciais são mais vigorosos e afirmativos, este concerto se destaca pelo caráter mais contemplativo de seu primeiro movimento. É também o mais lento dos quatro e o único começando em modo menor. A orquestra abre o ritornello

¹¹ Kip Irvine, “Interview: Juan Mercadal,” *Guitar and Lute* n.20 (Jan.1982): 26-27.

inicial com as madeiras executando o tema principal. Este tema é formado essencialmente por uma unidade de quatro compassos que será transformada e trabalhada ao longo do movimento. O material temático dos concertos para violão de Gnattali é geralmente apresentado pela orquestra e, em seguida, desenvolvido pelo solista. No entanto, este concerto difere também neste aspecto: o *ritornello* inicial é um tanto conciso, tendo mais uma função de introdução, e a seção solo começa com um material temático totalmente novo, explorando uma fórmula de arpejo com acordes paralelos.

Uma nova seção começa no compasso 58 com um segundo tema exposto pelas cordas. Intitulada *Allegretto Mosso* (semínima = 144), esta seção possui um caráter mais forte salientado pela qualidade insistente do novo tema. Trata-se de uma unidade temática de quatro compassos com um desenho periódico onde uma idéia básica de dois compassos é seguida de uma idéia contrastante de dois compassos (antecedente – conseqüente).

A partir do compasso 76 o violão introduz o último motivo a ser explorado no primeiro movimento. É o argumento do solista em um diálogo com a orquestra cuja voz é representada por um fragmento do segundo tema.

II – Andante (semínima = 66)

A atmosfera deste movimento é criada por alguns elementos derivados do choro. Aqui, a cena principal é compartilhada pelo violão e pela flauta ao passo que as cordas são tratadas praticamente como uma textura de acompanhamento. Alguns dos indicadores de estilo do choro são simbolizados pela instrumentação, sendo a combinação flauta e violão uma formação típica

do choro; a plasticidade da melodia; a forma como a harmonia é conduzida pelos baixos do violão; e o estilo de acompanhamento. Com relação a este último aspecto, um dos padrões tradicionalmente aplicados em um choro é exatamente o que é tocado pelo violão logo no início. O tapete harmônico formado é o resultado de uma seqüência cromática de acordes paralelos combinados com a quarta corda solta.

Após um episódio como solista o violão retorna à função secundária acompanhando um segundo tema que é exposto pela flauta. De certa forma, este tema é remanescente do tema principal do primeiro movimento, mantendo uma organização intervalar bastante similar: uma quarta descendente seguida de uma segunda ascendente.

III – Com Espírito (semínima = 138)

Este movimento é essencialmente um baião. Logo no início, a “levada” do baião é dividida entre o solista e o tímpano. Chamada de *tresillo* pelos cubanos, esta é uma figura rítmica onipresente na música da América Latina e do Caribe (3 + 3 + 2). O triângulo completa a sonoridade típica da música do nordeste.

No tocante ao elemento melódico, a música do nordeste é freqüentemente associada ao uso do modo mixolídio. Mas, há ainda um outro tipo de escala, uma variação deste modo amplamente explorada que é o híbrido lídio-mixolídio, ou seja, o modo mixolídio com a quarta aumentada. E é exatamente esta escala com sétima menor e quarta aumentada que Gnattali usa para construir o tema principal do terceiro movimento. Vale ainda ressaltar

que este tema guarda semelhanças notáveis com o tema principal do primeiro movimento, mantendo os mesmos intervalos fundamentais.

Depois de uma curta seção solo, uma nova unidade temática é harmonizada por um novo padrão de acompanhamento de baião tocado pelo violão (compassos 89 a 92). Aqui se observa uma outra referência ao idioma da música do nordeste: tradicionalmente, este estilo incorpora convenções harmônicas muito simples onde acordes do primeiro, quarto e quinto graus são particularmente explorados. Muitas vezes, todos estes acordes aparecem com a sétima menor, assim como ocorre no Blues. Desta forma, o trecho acima mencionado ilustra perfeitamente a familiaridade estilística de Gnattali, mostrando uma progressão I – IV um tanto ácida.

CONCERTINO N.2

Dedicado a Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, este concerto foi escrito pouco depois do *Concertino n.1*, sendo iniciado ainda em 1951 e completado em fevereiro de 1952, conforme consta no manuscrito. A primeira audição deu-se na Rádio Nacional, onde ambos Gnattali e Garoto trabalhavam na época, com Garoto como solista e o compositor regendo a orquestra da rádio. Porém, a estréia oficial aconteceu no dia 31 de março de 1953 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Garoto e a Orquestra do Teatro Municipal sob a direção de, mais uma vez, Eleazar de Carvalho.

Curiosamente, o *Concertino n.2* foi estreado exatamente dois meses antes do *Concertino n.1*. Esta foi uma ocasião histórica, marcando a primeira

audição de um concerto para violão de um compositor brasileiro. Conforme observado por Gennady Zalkowitsch:

A aparente irreverência de Gnattali de colocar um violonista popular à frente de uma orquestra sinfônica no sagrado Teatro Municipal no Rio foi simplesmente uma extensão de sua atitude com relação à música em geral: ou o músico era bom o suficiente para dar concertos ou não era.¹²

Gnattali deixou três versões deste concerto: a partitura original para violão e orquestra (ainda não publicada); uma redução para piano (também conhecida como Sonatina para Violão e Piano); e uma adaptação desta última para violão de 7-cordas e piano. A orquestração consiste de: duas flautas (piccolo), dois oboés, trompa, clarinete, clarone, fagote, seis primeiros violinos, seis segundos violinos, quatro violas, quatro violoncelos, dois contrabaixos e tímpanos.

O motivo que deu vazão a este concerto foi bastante informal. Segundo Gnattali, um dia a esposa de Garoto lhe disse que o sonho de seu marido era tocar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vale lembrar que naquela época o Rio ainda era a capital do país e o Municipal uma espécie de santuário da música clássica. De acordo com os registros do teatro, até então somente três violonistas haviam se apresentado lá: Regino Sainz de la Maza (1929), Andrés Segovia (1937/1942/1947), e Olga Prager Coelho (1938/1947/1952/1953).¹³ Assim, como prova da admiração de Gnattali, o “Concertino n.2” foi de certa forma um convite que permitia a Garoto o acesso ao palco do Municipal. Conforme dito anteriormente, Gnattali sempre procurava imaginar o intérprete para quem dedicava uma obra, mas em nenhum outro dos concertos para

¹² Gennady Zalkowitsch, “Radamés Gnattali, the Eternal Experimenter”, *Classical Guitar* v.9 (October 1990): 18-22. Minha tradução.

¹³ Informação confirmada via e-mail por Carlos Eduardo Mourão do Teatro Municipal.

violão isto se aplica como no Concertino n.2. Mais que uma homenagem, esta obra foi feita sob medida para Garoto, sendo que Gnattali incorpora nesta composição alguns maneirismos harmônicos e técnicos típicos do estilo de Garoto.

I – Allegro Moderato (semínima = 126)

Neste movimento Gnattali explora o mesmo modo utilizado no baião do primeiro concerto, o modo híbrido lídio-mixolídio ou escala com sétima menor e quarta aumentada. Outro elemento importante neste movimento é o uso sistemático da nona aumentada, uma tensão característica emprestada do jazz. Ambos Gnattali e Garoto eram grandes admiradores da música instrumental norte-americana e a chamada “escala blues”, amplamente usada por músicos de jazz, oferece muitos dos intervalos escolhidos neste movimento. Aqui nós temos a nona aumentada (na verdade a terça bemol “blue note” uma oitava acima) assim como também a quarta aumentada e a sétima menor, compartilhando alguns intervalos em comum com o modo lídio-mixolídio.

Conforme mencionado anteriormente, um dos aspectos singulares deste concerto é que o estilo de tocar de Garoto é integrado no discurso musical. Uma destas características é o uso dos cinco dedos da mão direita empregado em várias passagens envolvendo acordes com cinco notas.

II – Saudoso (colcheia = 96)

No manuscrito da partitura orquestral, a seguinte inscrição aparece no

canto direito: Sobre Motivos de Annibal A. Sardinha. Este manuscrito parece ter sido escrito pelo próprio compositor. Mas há uma segunda cópia feita pela sua irmã, Aída Gnattali, pianista da primeira formação do Sexteto.¹⁴ Curiosamente, nesta outra cópia no lugar do que foi mostrado acima aparece uma outra indicação: “Escrito para a maneira de tocar do Garoto com os 5 dedos da mão direita”. Dito isto, temos aqui duas implicações diferentes: enquanto a primeira sugere que este movimento foi baseado em motivos derivados da música de Garoto, a outra restringe a influência à uma peculiaridade técnica. Mas, considerando que o uso do dedo mínimo é requerido em todos os três movimentos, não faz muito sentido assinalar este detalhe somente no movimento central. Na verdade a impressão digital musical de Garoto não poderia estar mais presente. Entretanto, este movimento não contém nenhuma citação direta ou motivos facilmente reconhecíveis tirados da música de Garoto. Ao invés disto, Gnattali escreve “à maneira de Garoto”, incorporando procedimentos harmônicos tipicamente usados por seu amigo bem como algumas citações disfarçadas de suas peças. De fato, este movimento é praticamente uma peça para violão solo que poderia ter sido escrita por Garoto e adornada por um sutil acompanhamento orquestral.

Segundo Gnattali, o segundo movimento é um andante expressivo, quase uma improvisação. A atmosfera nebulosa da introdução é delineada pela harmonia adstringente do violão onde, mais uma vez, o uso dos cinco dedos é indicado. A seguir, o violão completa a introdução com uma longa escala descendente de tons inteiros que vem a ser uma referência ao choro de Garoto para violão solo Jorge do Fusa. Esta passagem escalar cadencial marca a

¹⁴ Grupo formado por Radamés ao piano, José Menezes na guitarra, Chiquinho do Acordeom, Luciano Perrone na bateria, Vidal no baixo e, mais tarde, Laércio de Freitas no lugar de Aída, também ao piano.

transição da introdução para o caráter mais sereno da exposição. Aqui, a harmonia escolhida por Gnattali nos transporta ao inconfundível universo criativo de Garoto. Este é um tipo de sonoridade comumente associada ao seu estilo, um acorde menor com sétima menor e nona, algo que nos faz lembrar de peças como Duas Contas ou Gente Humilde.

Dentre outras referências à música de Garoto encontradas neste movimento, figuram:

- O acorde de dominante no compasso 7, *Lá com nona bemol e décima terceira*, é semelhante a uma passagem no choro Enigma, de Garoto;
- Tocada com um acompanhamento típico de choro, a harmonia nos compassos 9 e 10 pode ser associada a um trecho da peça Um Rosto de Mulher;
- Outra característica do estilo de Garoto é a forma como ele harmoniza uma melodia com acordes intercalados como nos compassos 13 e 68. Isto pode ser comparado a um tratamento similar utilizado em Meditação;
- O acorde arpejado de Bb7 em segunda inversão com nona e décima terceira no compasso 17 também aparece em Nosso Choro e Voltarei;
- O tipo de condução de vozes no compasso 19 também pode ser vista em Carioquinha e Improviso;
- A mudança harmônica que ocorre no compasso 22 é exatamente a mesma da de Duas Contas;
- Como pode ser observado no choro Enigma, o círculo de quintas incluindo acordes com sétima maior que começa no compasso 32 é também uma referência ao estilo de Garoto;

- Garoto freqüentemente favorecia acordes dominantes mais ácidos com a adição de extensões como nonas e décimas primeiras aumentadas. Este tipo de harmonia como a do compasso 78 pode ser encontrada, por exemplo, no choro Sinal dos Tempos.

III – Allegretto com espírito (semínima = 138)

Segundo Gnattali, este movimento foi baseado em um ritmo de macumba. O ostinato apresentado pelo tímpano logo no início pode ser encarado como um ritmo remanescente de um ritual de candomblé. No compasso 27 inicia-se uma seção solo onde o material da introdução é imitado pelo solista. Novamente, observa-se o uso dos cinco dedos da mão direita.

Estruturalmente este movimento é organizado mais ou menos como um rondó, com o elemento mais pungente da macumba (**A**) emoldurando duas seções lentas mais líricas: (**B**) Pouco Menos (semínima = 112) e (**C**) Menos. Ambos **B** e **C** são essencialmente seções solo com curtas intervenções orquestrais. Vale notar que nas gravações de Garoto, Laurindo Almeida e Rabello, o tempo destas seções é nitidamente mais lento que 112.

Uma diferença curiosa é que, no manuscrito da partitura com orquestra, nos compassos finais consta um acorde de *Lá Menor* ao passo que na versão para violão e piano este acorde é alterado para *Lá Maior*.

CONCERTO N.3

Composto em 1956, foi dedicado a José Menezes. Foi originalmente intitulado *Concertino n.3 para violão solista, com flauta, bateria, bells e orquestra de cordas*. Aqui percebe-se que esta orquestração é um tanto diferente da partitura publicada que requer flauta, tímpanos e orquestra de cordas. Mais tarde, por razões editoriais, ficou conhecido como *Concerto de Copacabana*. Em 1981 Gnattali o arranjou para dois violões, dedicando esta versão a Sérgio e Odair Assad. Este concerto e o *Concertino n.2* são os únicos com redução para violão e piano.

Este é praticamente um concerto duplo. A flauta tem a importância de um solista e, assim como o violão, contrasta com a sonoridade mais aveludada das cordas. Também, a orquestração deste concerto difere por ser mais transparente e equilibrada em comparação aos concertos anteriores onde uma orquestra mais densa é exigida. Por outro lado, é mais ambicioso no que diz respeito à complexidade formal, à densidade do discurso musical, à dificuldade técnica e à duração. Com um espírito essencialmente urbano, o elemento popular não fica tão evidente. É também o único que exige a afinação da sexta corda em Ré.¹⁵

I – Allegro (semínima = 112)

O caráter virtuosístico deste movimento tem suas raízes na tradição do choro. O início da seção solo retrata um dos típicos indicadores de estilo do

¹⁵ O que é interessante é que a maioria das peças para violão solo de Gnattali (12 de um total de 20) requer a sexta corda em Ré.

choro, o diálogo constante entre a melodia e o contraponto realizado nos baixos.

II – Calmo (semínima = 80) Expressivo

Enquanto que os movimentos lentos dos dois primeiros concertos traziam o feitiço melancólico de um choro ou de um samba-canção, aqui aparece a única referência à valsa brasileira nos concertos para violão. A harmonia tocada pelas cordas logo no início de certa forma evoca uma atmosfera impressionista, com o *Bm7* funcionando como uma “dominante menor” preparando para o *Em7*. Mas, de repente, somos transportados da França dos anos 30 para o Rio de Janeiro sendo que a frase inicial executada pela flauta tem o mesmo contorno de *Pastorinhas*, célebre canção de Noel Rosa e João de Barro.

Após a introdução, dá-se início a uma seção solo à partir do compasso 9. A escrita é fortemente inspirada no choro, explorando um estilo de acompanhamento ornamentado pelas baixarias que é característico do gênero. Mais tarde, a evocativa valsa de seresta dá lugar a uma valsa brilhante. Com a indicação *Leve – em 1* e a semínima pontuada a 72, esta seção é concebida como uma típica valsa choro em moto contínuo, ao estilo de *Desvairada*, de Garoto, ou *O Vôo da Mosca*, de Jacob do Bandolim.

III – Ritmado (semínima = 120)

Novamente, o elemento do choro está presente, porém, baseado em

uma leitura mais contemporânea do gênero. A anacruse com três semicolcheias é uma das figuras melódicas mais utilizadas no repertório do choro (como por exemplo em *Odeon*, *Pagão*, *Descendo a Serra*, *Chorei*, entre outras). Logo em seguida o violão incorpora esta mesma idéia, só que na forma de uma baixaria.

A partir do compasso 108, há um interlúdio reunindo ambos os solistas onde o violão acompanha a flauta usando alguns padrões comumente encontrados no choro. Com relação à estrutura, este movimento é de certa forma organizado como um rondó, mas não inclui uma seção lenta como nos movimentos finais dos concertos anteriores.

CONCERTO N.4

Após um hiato de onze anos, o último concerto para violão solo de Gnattali foi composto em 1967 e dedicado a Laurindo Almeida. Assim como o *Concerto n.3*, esta obra é usualmente conhecida pelo seu título editorial, *Concerto à Brasileira*. Foi estreado no dia 6 de junho de 1971 em Los Angeles, Estados Unidos, por Laurindo Almeida.

Formalmente, talvez seja o concerto mais resolvido dos quatro, pois tanto a concepção temática e a estrutura são concisas e convincentes. Também, vem a ser o mais prático sendo que exige somente uma orquestra de cordas (3 primeiros violinos, 3 segundos violinos, 2 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo). A orquestração é bastante transparente, viabilizando um diálogo pleno entre o solista e as cordas. Dito isto, é interessante notar que ao longo

dos anos a orquestração dos concertos para violão ficou cada vez mais simples. Comparando os quatro concertos, observa-se uma inclinação à formações de câmara mais sucintas: desde a orquestração mais complexa dos dois primeiros concertos, o terceiro situa-se como que uma transição ao formato menos complicado alcançado no quarto concerto.

I – Allegro Moderato (semínima = 116)

O primeiro aspecto que chama a atenção neste movimento é a configuração métrica singular do tema principal, com um grupo de dois compassos contendo um 3/4 seguido de um 2/4, formando assim um grande 5/4. Isolando-se o conteúdo de cada compasso, observa-se na unidade em 2/4 um dos motivos rítmicos mais utilizados na música brasileira. Esta figura, remanescente do ritmo da habanera, é típica de maxixes, tangos brasileiros e sambas antigos. Com relação à unidade em 3/4, uma possível leitura seria considerar o conteúdo dos dois primeiros tempos como uma versão aumentada da conhecida síncope semicolcheia – colcheia – semicolcheia.

Enquanto que configurações métricas como esta em 5/4 são a norma em países como Bulgária, Romênia ou Turquia, a música popular da América do Sul é essencialmente binária (com a exceção da valsa e do merengue venezuelano). A partir dos anos 60, a presença de ritmos considerados irregulares (de acordo com os padrões ocidentais) fica mais evidente nas obras de Gnattali. No repertório para violão podemos citar, por exemplo, a *Sonata para Violão e Violoncelo* e o *Concerto para Dois Violões, Oboé, e Orquestra de Cordas*.

Dando seqüência ao *ritornello* inicial, a esperada seção solo começa no compasso 21 explorando o material da exposição orquestral. Há dois elementos rítmicos fundamentais que dão unidade a este concerto: a figura do maxixe mencionada anteriormente (motivo 1) e uma segunda figura recorrente em outras obras (motivo 2 – compasso 15), utilizado sistematicamente por Gnattali nos seus *Dez Estudos para Violão* (mais especificamente nos estudos 2, 6 e 9), escritos no mesmo ano do *Concerto n.4*.

Um detalhe que distingue este concerto é o fato de ser acrescentado um acompanhamento orquestral na re-exposição, criando uma dinâmica progressiva no final deste movimento.

II – Lento (colcheia = 66 – 72)

Este movimento começa com uma introdução de violão solo de 16 compassos. Logo nas três primeiras notas, o tema pode ser imediatamente associado à *Summertime*, composição de George Gershwin e letra de Ira Gershwin. Segundo Roberto Gnattali, professor da Unirio e também sobrinho do compositor, Radamés ficou bastante frustrado com uma crítica sobre este concerto que o acusava de plágio. De acordo com Roberto, Radamés havia lido que este tema não tinha nada em haver com *Summertime* e que teria sido na verdade inspirado no choro *Cochichando*, de Pixinguinha. Mas, obviamente, a comparação é inevitável já que esta música de Gershwin é uma das melodias mais famosas de todos os tempos.

Composto por Pixinguinha nos idos dos anos 40, *Cochichando* é um choro tradicional em três partes. Para os fins deste estudo, somente a primeira

parte é pertinente. *Summertime* é uma ária da ópera *Porgy and Bess*, escrita em por George Gershwin em 1935. Primeiramente, as três peças possuem esquemas harmônicos completamente distintos. Tanto o ostinato à la Satie de *Summertime* e as progressões tradicionais de *Cochichando* não têm absolutamente nada em comum com o segundo movimento deste concerto. Por esta razão, vamos nos concentrar então no aspecto melódico. Observando-se o início deste movimento, fica claro que a anacruse cromática descendente característica de “Cochichando” foi omitida, o que inevitavelmente reforça os laços com *Summertime*. No entanto, pode-se constatar que a mesma anacruse com a terça maior está presente ao longo do choro de Pixinguinha.

No arranjo de *Cochichando* que Gnattali escreveu e gravou com o seu Sexteto em 1975, a anacruse cromática também é omitida e o tema começa precisamente como a segunda frase, ou seja, com a mesma figura sincopada com a terça maior usada no concerto. Da mesma forma, em outra obra escrita em 1950, a *Sonatina Coreográfica*, Gnattali usa o mesmo motivo no segundo movimento, *Samba Canção*. Aqui, a anacruse cromática aparece mais tarde na peça, estabelecendo outra referência velada a *Cochichando*.

Ainda, este movimento estaria mais fortemente associado ao choro de Pixinguinha pelo fato de não só guardar a mesma proporção do gesto inicial (colcheia – semicolcheia), como também por manter as mesmas notas da tonalidade original de *Cochichando* (*Ré Menor*). Mas a verdade é que ninguém pode saber o que se passa na imaginação de um compositor no momento da criação. De qualquer forma, seja Gershwin ou Pixinguinha, a companhia é finíssima, e o que importa é que este movimento resultou em uma peça que se

sustenta e com grande charme e sensibilidade.

III – Ritmado (semínima = 120 – 126)

Este movimento traz outro padrão de ritmo irregular, porém, com uma assimetria mais acentuada do que no primeiro movimento. Enquanto que a configuração de 3/4 e 2/4 permitia um pulso regular de semínima, aqui Gnattali combina compassos de 2/4 e 3/8, criando uma síncope singular e vibrante. De fato, a unidade resultante de dois compassos é exatamente o motivo 2 acrescido de uma colcheia.

Começando no compasso 47, as cordas exploram ambos os motivos 2 (abreviado) e 1 inseridos em um grupo de dois compassos que serão sistematicamente repetidos. Além disso, esta idéia será intercalada por outra unidade de dois compassos contendo a mesma configuração rítmica usada no acompanhamento do violão no compasso 25 do segundo movimento, formando assim um grande grupo de quatro compassos. Na seqüência, uma curta seção solo explora um *ostinato* baseado em uma versão mais quadrada em 2/4 do motivo 2 (compassos 63 e 64).

A figura rítmica recorrente do compasso 25 do segundo movimento reaparece a partir do compasso 136. Desta vez, entretanto, ela acomoda um contorno melódico parecido com o do *Estudo n.9*, sendo também uma variação do que foi apresentado anteriormente pelas cordas no compasso 47, consistindo de uma unidade repetida de dois compassos.

A re-exposição traz um diálogo entre o solista e a orquestra explorando o

motivo inicial. No compasso 186, o violão introduz um ostinato enérgico com acordes paralelos usando o ritmo do motivo presente no começo deste movimento. Isto é intensificado por um aumento gradual da densidade da textura orquestral, levando o movimento a um forte tutti final.

CONCLUSÃO

O nome de Gnattali ainda é visto como novidade no circuito violonístico internacional, apesar da grande maioria das suas obras para violão estar editada nos Estados Unidos e rigorosamente todas as partituras dos concertos para violão serem distribuídas por editoras norte-americanas. A viabilização dessas peças se deve à iniciativa do violonista Laurindo de Almeida que, residindo na Califórnia desde 1947, inaugurou sua própria editora em 1952, a *Brazilliance Music Publishing*.¹⁶ Em 1967, ano em que Gnattali compôs o quarto concerto para violão (dedicado a Laurindo), todos os seus concertos para violão solo foram publicados pela *Brazilliance*, com a exceção da grade orquestral do *Concertino n.2* que ainda se encontra em manuscrito. Poder-se-ia de alguma forma até lamentar a impossibilidade de se encontrar tais partituras onde seria o lugar mais óbvio, no Brasil, onde essas obras foram concebidas e estreadas. Mas ao menos este material foi publicado, o que não é o caso da maior parte da vasta obra de Gnattali, incluindo os demais concertos (piano, violoncelo, gaita de boca, acordeom, etc.), sinfonias, duos, trios, quartetos, sem mencionar a quantidade espantosa de arranjos e transcrições.

¹⁶ Ron Purcell, "Laurindo Almeida, Part II," *Guitar Review* no.110 (1997): 18-27.

Na dualidade da sua produção musical, a face do universo popular é a que se mostra mais evidente em termos de uma identidade atual, ou ainda, comercial. O nome de Radamés Gnattali é imediatamente associado à sua produção artística como arranjador da Rádio Nacional, compositor e pianista do Sexteto e da Camerata Carioca.¹⁷ Mas a obra de concerto de Gnattali merece ser mais amplamente conhecida, tanto pela sua qualidade quanto pela importância que representa na história da música brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BÉHAGUE, Gerard. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1977.

_____. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

_____. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas at Austin, 1994.

CAPLIN, William. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal Ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.

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

GNATTALI, Radamés. "Official Website." <http://www.radamesgnattali.com.br>.

LAYDON, Robert. *A Guide to the Concerto*. New York: Oxford University Press,

¹⁷ Grupo batizado por Hermínio Bello de Carvalho e criado por Radamés Gnattali e pelo bandolinista Joel Nascimento. Também integravam o grupo Rafael Rabello, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, João, percussão. Mais tarde, Luis Otávio Braga e Henrique Cazes passaram a substituir Rafael e Luciana no violão de 7 cordas e cavaquinho, respectivamente.

1996.

LEAL, Edílson. Liner notes. *Tributo a Garoto*. Funarte PA 82001.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham/London: Duke University Press, 2004.

McGWAN, Chris and Ricardo Pessanha. *Brazilian Sound*. Austin: University of Texas Press, 1991.

MENEZES, José. "Official Website." <http://www.abz.com.br/zemenezes/>.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

OPHEE, Matanya. "Rafael Adame: Concierto Clásico for Guitar and Orchestra." *Editions Orphée*. <http://www.orphee.com/chamber/adame.html>.

ROEDER, Michael Thomas. *A history of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.

SANTOS, Turibio. *Heitor Villa-Lobos and the Guitar*. Gurnacloona: Wise Owl Music, 1985.

SILVA, Marília T. Barboza da e Arthur L. de Oliveira Filho. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms (Revised Edition)*. New York: W.W.Norton, 1988.

ZANON, Fábio. "Violão com Fábio Zanon n.14 Radamés Gnattali I." *Rádio Cultura de São Paulo*: Programa de rádio de 05 de abril de 2006.

ARTIGOS

BÉHAGUE, Gerard. "Afro-Brazilian Traditions." In *The Garland Handbook of Latin American Music*, ed. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy. New York: Garland Publishing Inc., 2000: Pp. 272-287.

Crook, Larry. "Brazil: Northeast Area." In *The Garland Encyclopedia of World Music Vol.2*, ed. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy. New York: Garland Publishing Inc., 1998: Pp. 323-339.

HODEL, Brian. "Radamés Gnattali." *Guitar Review* n.66 (Summer 1986): 13-16.

_____. "The Brazilian Guitar." *Guitar Review* (Winter 1991): 12-15.

_____. "The Choro." *Guitar Review* n.73 (Spring 1988): 31-33.

IRVIBE, Kip. "Interview: Juan Mercadal." *Guitar and Lute* (January 1982): 26-27.

MOLINA, Carlos. "Guitarists of Cuba." *Guitar Review* n.74 (Summer 1988): 12-19.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. "Bibliography: Radamés Gnattali's Guitar Works." *Soundboard XXVII* (Summer 2000): 43-46.

PURCELL, Ron. "Laurindo Almeida: Big Brother." *Guitar Review* n.107 (Fall 1996): 1-9.

_____. "Laurindo Almeida: Big Brother Part II." *Guitar Review* n.110 (Summer/Fall 1997): 18-27.

PURCELL, R. e HODEL, B. "Laurindo Almeida: Celebração dos Setenta." *Soundboard XIV* (1987-88): 245-47.

REILE, Suzel Ana. "Hybridity and Segregation in the Guitar Cultures of Brazil." In *Guitar Cultures*, ed. Andy Bennett and Kevin Dawe. Oxford: Berg, 2001: Pp. 157-177.

ZALKOWITSCH, Gennady. "Radamés Gnattali." *Classical Guitar* v.9 (October 1990): 18-22.

PARTITURAS

GERSHWIN, George. *Summertime*. New York: George Gershwin Publishing Corporation, 1935.

GANATTALI, Radamés. *Concertino n. 1 in Three Movements for Guitar and Orchestra*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1951.

_____. *Sonatina (Concertino) for Guitar and Piano*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1952.

_____. *Concerto de Copacabana for Guitar and Orchestra*. Ed. Laurindo de Almeida. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1956.

_____. *Concerto n.4 (Concerto à Brasileira)*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1967.

_____. *Sonatina Coreográfica*. Radamés Gnattali's official website. Not published.

_____. *Bossa Romântica*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1967.

_____. *10 Studies for Guitar*. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

_____. *3 Concert Studies for Guitar*. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

_____. *Sonata for Cello & Guitar in Three Movements*. Sherman Oaks: Brazilliance Music Pub., 1969.

ROSA, Noel. *Songbook Vol.2*. Ed. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

SARDINHA, Annibal Augusto. *The Guitar Works of Garoto v.1-2*. Ed. Paulo Bellinati. San Francisco: GSP, 1991.

VIANNA FILHO, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *Cochichando*. Ed. Luciano Lima. Not published.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour Guitare et Petit Orchestre*. Paris: Max Eschig, 1971.

_____. *Douze études pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1953.

GRAVAÇÕES

WOLFF, Daniel. *Concerto à Brasileira*. DW001.

REIS, Dilermando. *Concerto n.1*. Continental CCLP 70003.

MENEZES, José. *Concerto n.3*. Columbia 9048/60042.

ALMEIDA, Laurindo de. *Laurindo Almeida First Concerto for Guitar and Orchestra with Los Angeles Chamber Orchestra*. Concord CC2001.

_____. *Impressões do Brasil*. Capitol P8381.

_____. *Concerto de Copacabana*. Capitol SP 8625.

ASSAD, Odair. *Fuga y Misterio*. GHA 126.027.

GNATTALI, Radamés. *Tributo a Garoto*. Funarte PA 82001.

_____. *Sexteto. Série Depoimento Vol.2*. Odeon SMOFB-3879.

RABELLO, Raphael. *Rafael Rabello Interpreta Radamés Gnattali*. Visom 1987 LPVO 006.