

O SAXOFONE NA MÚSICA DE RADAMÉS GNATTALI

por

MARCO TÚLIO DE PAULA PINTO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Otávio Braga

Rio de Janeiro, abril de 2005

Ficha Catalográfica

Página de aprovação

Dedico este trabalho a minha esposa

Marinete

E a meus filhos

Dafne e Cícero

AGRADECIMENTOS

A meus pais, minha esposa e meus filhos, Aída Gnattali, Alceo Bocchino, Carlos Alberto Figueiredo, Carlos Malta, Dale Underwood, Débora de Paula Moreira, Dilson Florencio, Estela Caldi, Ingrid Barancoski, Jayme Vignoli, José Rua, Helen Rodrigues, Leo Gandelman, Luiz Otavio Braga, Marcos Lucas, Marcos Nogueira, Nelson Macedo, Nicole Lerch, Paulo Moura, Paulo Passos, Paulo Sergio Santos, Raquel de Paula Moreira, Rodrigo Capistrano, Rildo Hora, Roberto Gnattali, Ruth Serrão, Salomea Gandelman, Sara Cohen, Zé Menezes, e a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

PINTO, Marco Túlio de Paula . O Saxofone na Música de Radamés Gnattali 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro

RESUMO

Esta dissertação aborda o repertório para saxofone composto por Radamés Gnattali (1906-1988). O trabalho inclui levantamento das principais obras disponíveis, com maior atenção nas duas peças de maiores dimensões: a *Brasiliana n.º 7 para saxofone tenor e piano*, e o *Concertino para saxofone alto e orquestra*. Os procedimentos usados na pesquisa incluíram a consulta a acervos, entrevistas com intérpretes e pessoas ligadas ao compositor e sua obra, a análise formal das obras de maiores dimensões e uma investigação sobre os reflexos da participação do compositor no circuito musical comercial, em especial a *Rádio Nacional*, em sua produção de concerto. Os resultados da pesquisa sugerem direcionamentos para a interpretação de tal repertório, onde se combinam e se fundem elementos da música clássica e da música popular folclórica e urbana.

Palavras chave: Saxofone – Gnattali - Práticas Interpretativas

PINTO, Marco Túlio de Paula . The Saxophone in Radamés Gnattali's Music 2005. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro

ABSTRACT

This research approaches the composed repertoire for saxophone by Radamés Gnattali (1906-1988). It includes survey of the main available pieces, with higher attention on the two works of larger dimensions: the *Brasiliiana n° 7 for Tenor Saxophone and piano*, and the *Concertino for Alto Saxophone and Orchestra*. The procedures used in the research had included consultation to collections, interviews with interpreters and people related to the composer and his work. Other facts were also taken into consideration, as the formal analysis of the compositions of larger dimensions and a study on the consequences of the composer's participation in commercial musical circuit, especially at *Rádio Nacional*, and how it affected his concert music. The results of this research suggest ways to interpret this repertoire, by understanding where the elements of classical music join together with the elements of popular folk and urban music.

Keywords: Saxophone – Gnattali - Performance Practices

SUMÁRIO

	página
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	viii
LISTA DE FIGURAS.....	viii
LISTA DE TABELAS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1- ALGUNS CONCEITOS.....	6
1.1 – Falando sobre música	
1.2 – Música Clássica – as dificuldades de conceituação	
1.3 – Sobre Música Popular, Folclore, Nacionalismo, o rural versus o urbano	
CAPÍTULO 2 – O SAXOFONE.....	21
2.1 – Histórico	
2.2 – Mule e Rascher – dois mitos na história do saxofone	
2.3 - Estilo clássico x estilo popular	
2.4 - O Saxofone no Brasil	
CAPÍTULO 3 - O RÁDIO, O DISCO: O CONVÍVIO COM A INDÚSTRIA CULTURAL.....	32
3.1 – Radamés e a Indústria Cultural	
3.2 - A Indústria Cultural sob a perspectiva Adorniana	
3.3 - Outra visão – O pensamento de Morin	
3.4 - Uma análise centrada – Umberto Eco	
3.5 - Radamés e o Rádio – a “Era de Ouro”.	
CAPÍTULO 4 - AS OBRAS DE RADAMÉS GNATTALI PARA SAXOFONE.....	54
4.1 – Os critérios para a elaboração da lista	
4.2 – A relação das obras	
CAPÍTULO 5 - A BRASILIANA NO. 7 PARA SAXOFONE TENOR E PIANO.....	65
5.1 - Apresentação	
5.2 - Sandoval Dias	
5.3 - Uma breve análise	
5.4 - Com a palavra os intérpretes	
5.5 - Uma comparação entre duas versões e algumas considerações pessoais	
CAPÍTULO 6- O CONCERTINO PARA SAXOFONE ALTO EM MI BEMOL E ORQUESTRA.....	88
6.1 – Informações Preliminares	
6.2 – Análise da obra	
6.3 – O Concertino e seus intérpretes	

6.4 – As duas versões do Terceiro Movimento.

CONCLUSÃO	111
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXOS	119

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

exemplo musical 1 - Choro “Remexendo”	55
exemplo musical 2 - Valsa "Caminho da Saudade"	57
exemplo musical 3 - choro "Bate Papo"	58
exemplo musical 4 - Valsa Triste.....	60
exemplo musical 5a - Devaneio.....	61
exemplo musical 5b - Devaneio.....	62
exemplo musical 6 - esquema rítmico "marchinha"	92
exemplo musical 7 - célula rítmica de bossa nova.....	93
exemplo musical 8 - início do 3o. movimento (7/8).....	105
exemplo musical 9 - início do 3o. movimento (3/4).....	106

LISTA DE FIGURAS

figura 1 - Saxofones originais de Adolphe Sax, expostos no <i>National Music Museum, na Universidade de Dakota do Sul (E.U.A)</i>	22
figura 2- primeira página do manuscrito do <i>Concertino (7/8)</i>	107
figura 3 - 1a. página do <i>Concertino (3/4)</i>	108
figura 4 - página 2 do <i>Concertino (v. 3/4)</i> - em destaque logotipo da Rede Globo.....	108

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- esquema formal do 1o. mov. da <i>Brasiliiana no. 7</i>	69
Tabela 2- esquema formal do 2o. mov. da <i>Brasiliiana no. 7</i>	73
Tabela 3- esquema formal do 3o. mov. da <i>Brasiliiana no. 7</i>	75
Tabela 4 - esquema formal do 1o. movimento do <i>Concertino para saxofone alto</i>	91
Tabela 5 - esquema formal do 2o. movimento do <i>Concertino para saxofone alto</i>	95
Tabela 6 - esquema formal do 3o. movimento do <i>Concertino para saxofone alto</i>	97

INTRODUÇÃO

Em 1988 o Brasil perdia um de seus mais completos artistas. Radamés Gnattali (1906-1988) teve uma longa carreira e uma extensa lista de trabalhos prestados tanto na música de concerto quanto na música popular. Exímio pianista, poderia ter se tornado um dos mais importantes concertistas do século XX no Brasil. Quis a vida entretanto que dedicasse a maior parte de sua carreira à arte de compor e arranjar. Sem preconceitos quanto a estilos musicais sua obra transcende classificações. O mestre sempre teve a mesma fluência no trato com a música popular e a clássica, tendo composto para as mais diversas formações. Escreveu obras para orquestra, concertos para diversos instrumentos, quartetos, trios, duos, canções. Sua produção de concerto inclui cerca de 280 obras. Na música popular foi o mais importante arranjador da Rádio Nacional e tem uma discografia extensa, ao lado dos mais importantes artistas, tendo composto mais de 6 mil arranjos.

Radamés escreveu diversas obras de concerto para instrumentos não convencionalmente utilizados na música clássica, como acordeon, harmônica de boca (gaita), guitarra elétrica e outros. O saxofone não pode ser enquadrado exatamente nessa categoria, uma vez que seu repertório apresenta farto material na música de câmara e na música sinfônica, como integrante da orquestra, ou como solista. Entretanto, principalmente aqui no Brasil, esta é uma faceta menos conhecida do instrumento, uma vez que é associado principalmente às formas populares da música.

O presente trabalho enfoca a interpretação e análise da obra de Radamés Gnattali escrita para saxofone nas diversas formações. Concentraremos nossos esforços na construção de um ideal interpretativo. De uma maneira geral as partituras não são ricas em detalhes, dando ao intérprete uma liberdade para suas escolhas interpretativas. Este fato, somado à

abundância de elementos provenientes da música popular geram questionamentos, tais como *‘qual a abordagem interpretativa que se deve adotar?’*; *‘em que medida os elementos da música popular afetam a construção da interpretação?’*; *‘seria mais adequado um approach sonoro mais próximo da música popular?’*; ou pelo contrário, *‘seria preferível uma intenção interpretativa voltada a escola clássica do instrumento?’*; ou ainda, *‘seria interessante encontrar um meio-termo entre os dois extremos?’*. Não é nossa intenção tratar do assunto de uma maneira singularista (Krauz, 1993), imaginando uma única interpretação admissível. Este trabalho se esforça em poder estabelecer um “leque” de opções válidas aos intérpretes.

Alguns trabalhos acadêmicos tem sido escritos enfocando segmentos da obra de Radamés Gnattali. Entre eles podemos citar: Canaud (1991), que analisa a importância do conhecimento da música popular urbana carioca na interpretação da obra para piano de Gnattali; e Wiese (1995), que aborda sua produção violonística. Dialogaremos com estes trabalhos avaliando os pontos em comum com a nossa pesquisa, bem como apontando os aspectos característicos da escrita para saxofone. A biografia do compositor, escrita por Barbosa e Devos (1985) constitui-se em importante fonte de informação.

O contato de Radamés Gnattali com a Indústria Cultural, mais especificamente o rádio e a indústria fonográfica, provocou reflexos em sua produção de concerto. Por isso faz-se necessária uma análise de sua atuação no mercado musical brasileiro. Assim, abordaremos o tema Indústria Cultural, na visão de alguns autores que estudaram o fenômeno, suas características globais e particularidades do caso brasileiro. Estabeleceremos o confronto entre as idéias de autores como Adorno, Eco, Morin, Ortiz e outros.

A discussão sobre música popular, música de concerto, os conceitos de folclórico, urbano, nacional, nacionalismo, é campo propício para o confronto entre as idéias de Mário de Andrade, Chauí, Wisnik, Squeff e outros. Aspectos históricos do desenvolvimento do saxofone, sua criação, a resistência à sua participação na música orquestral, sua

popularização, suas possibilidades interpretativas. Estes e outros tópicos serão discutidos. Para tal embasamento faremos uso de autores como Marcel Perrin, Leon Kochnitzky, Sigurd Rascher, Paul Cohen e outros que discutem tais assuntos.

Este trabalho reúne elementos que podem trazer subsídios a saxofonistas que desejem trabalhar a obra de Radamés Gnattali e contribui para o conhecimento de uma parcela importante da produção de um dos nossos principais compositores, que infelizmente é muito pouco divulgada.

O primeiro passo foi levantamento das obras conhecidas, através da consulta a acervos. Desta consulta chegamos à constatação de que as duas peças mais complexas e mais extensas são a *Brasiliana no. 7* e o *Concertino*. Por isso a elas será dada maior atenção. Entretanto não se pode menosprezar o valor das obras mais curtas, nem mesmo aquelas de um direcionamento mais nitidamente popular. Na música de Radamés é muito difícil estabelecer o limite entre erudito e popular. As obras de concerto estão repletas de citações e referências à música popular, principalmente a música urbana do Rio de Janeiro, podendo ainda ser encontrados alguns elementos de música folclórica. Em contrapartida seus choros e valsas, sambas, etc. apresentam contrapontos e harmonias complexas que refletem claramente essa perfeita simbiose. Assim, as pequenas obras podem nos fornecer elementos valiosos para a compreensão das formas mais extensas.

Os procedimentos utilizados na pesquisa incluíram a contextualização das obras, a análise estrutural e formal das peças; a consulta comparativa a gravações, estabelecendo parâmetros interpretativos; a realização de entrevistas estruturadas e não-estruturadas com intérpretes e/ou pessoas ligadas ao compositor e ao momento histórico da criação das peças; uma investigação sobre a atuação de Radamés Gnattali no mercado radiofônico e fonográfico e as conseqüências dessa experiência. Uma análise do modo como absorveu a música praticada no cotidiano musical, utilizando esse material em sua obra de maneira ampliada e

elaborada; uma investigação sobre aspectos históricos do saxofone na música brasileira: sua introdução, utilização, artistas importantes, etc. ; a análise de aspectos técnicos do instrumento na execução da obra: tessituras, vibrato, etc.

Assim, no primeiro capítulo discutiremos alguns dos conceitos utilizados neste trabalho. A utilização de termos como erudito, clássico, popular, folclore, nacional, urbano, rural, entre outros, será objeto de reflexão.

O capítulo dois se destinará a apresentar o saxofone, instrumento para o qual foram escritas as obras analisadas. Abordaremos suas características, aspectos históricos, sua utilização na música de concerto e na música popular. Será abordada ainda a sua utilização na música brasileira, desde sua introdução até sua consolidação como instrumento importante. Intérpretes representativos serão relacionados.

No capítulo três, faremos um recorte focalizando o convívio de Radamés no trabalho com a música de consumo, a música carioca urbana, que forneceu vasto material para sua produção “clássica”. Uma atenção será dada ao trabalho na Rádio Nacional, cuja história se confunde com a do compositor e que abrange cronologicamente o repertório avaliado.

No capítulo quatro serão apresentadas as obras conhecidas para o instrumento, com informações preliminares sobre datas, intérpretes, gravações, características e localização, com exceção das duas obras de maior porte. Estas serão analisadas detalhadamente nos capítulos subseqüentes.

O capítulo cinco se destina a um estudo aprofundado da *Brasiliana no. 7 para saxofone tenor e piano*. Serão avaliados aspectos históricos, formais e estruturais, e interpretativos. Aos procedimentos analíticos somam-se os depoimentos de intérpretes consagrados, para a construção de um ideal interpretativo.

Por fim, no capítulo seis, aplicaremos um procedimento análogo ao do capítulo anterior, ao *Concertino para saxofone alto e orquestra*. Daremos destaque à polêmica envolvendo as duas versões para o terceiro movimento.

CAPÍTULO 1- ALGUNS CONCEITOS

1.1 – Falando sobre música

Falar sobre música geralmente é uma tarefa árdua para os músicos. A fluência técnica destes muitas vezes não encontra uma correspondente habilidade verbal. Dedos ágeis no sobe-e-desce de escalas e arpejos atrapalham-se diante de um teclado de computador para escrever umas poucas linhas sobre música. A dificuldade se inicia na própria definição de o que é música. Como definir esta vibração que invade nossos ouvidos de maneira incontrolável, desencadeando um turbilhão de sensações e emoções? Como traduzir em palavras essa energia que nos impele e arremete de modo irresistível ao mundo dos sons? Como explicar esta arte intangível sem o inevitável uso de metáforas?

A música está presente a maior parte do tempo em nosso cotidiano, seja em salas de concerto, seja em elevadores, cinema, TV, rádio, brincadeiras de criança. É difícil imaginar um mundo sem sua presença. Exceto para aqueles que por alguma razão tenham a incapacidade física de ouvir, é impossível deixar de ser bombardeado constantemente por sons e ruídos. O sentido da audição não pode ser “desligado”. Desta forma estamos expostos às vibrações sonoras 24 horas por dia. Mesmo durante o sono, enquanto nossa percepção encontra-se enfraquecida o som pode ser considerado um elo que nos liga ao mundo da consciência. Em geral um som ou ruído de grande intensidade é capaz de despertar a maioria das pessoas em sono profundo.

Em algum momento nos primórdios da história os homens descobriram que o som produzido pelo choque de pedras, paus, ossos ou pelo vento passando através das folhas e juncos, poderia ajudar a criar um elo psíquico que os deixasse em sintonia em seus primitivos rituais tribais. Somos naturalmente afetados pelo pulso da música, pulso da vida. Isto pode ser um fator cultural, resultado da assimilação da herança de gerações e gerações. Mas e os

bebês, que antes de serem influenciados por qualquer convenção social, antes de aprenderem a falar, ou mesmo andar, são irremediavelmente tocados pelo balanço pulsante de qualquer canção? No ventre materno o feto ouve os batimentos cardíacos da mãe. Para Wisnik (1989) esta relação íntima prematura com o pulso cria laços profundos e definitivos. Os efeitos do som sobre nosso estado de espírito são incontestáveis. “O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível” (Wisnik, 1989, p. 28). E é interessante salientar todo o conjunto de compensações e filtragens que nosso cérebro, é obrigado a fazer, uma vez que nossos ouvidos são bombardeados por ondas sonoras de todos os comprimentos e intensidades. Quando um instrumento emite um som irradia ondas em várias direções. Essas ondas chegam aos nossos ouvidos de diversas maneiras simultâneas, diretamente, refletidas em objetos e paredes. A própria distância física entre nossos dois ouvidos causa pequenas defasagens que são no entanto compensadas. São tantas variáveis a ser controladas que o fato de sermos capazes de administrar esse caos vibratório, transformando-o num sinal inteligível e em mensagem compreensível é por si próprio notável.

Inicialmente a música teve um caráter ritual e funcional, estando ligada a eventos religiosos e sociais. O culto aos deuses, as cerimônias tribais de iniciação. Para muitas sociedades é inconcebível a música com fins exclusivos de prazer estético, mesmo nos tempos atuais. Para outras, como a nossa, foi-se gradativamente descobrindo a possibilidade da música como a arte independente. O som pelo som. Hanslick defende uma expressão independente não só de uma funcionalidade, mas principalmente de um vínculo a um sentimento ou estado de espírito.

“Se nos perguntam, então, o que deve ser exprimido com esse material sonoro, respondemos: idéias musicais. Mas uma idéia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e não só um meio ou um material para a representação de sentimentos e idéias” (Hanslick, 1992, p. 62) .

Em nossa cultura, convivem lado a lado estas duas faces. Uma música voltada para o ritual, o cerimonial, o funcional, incluídos nessa categoria os hinos cívicos e religiosos, os *jingles*, a música para dança; e uma música concebida para fins puramente estéticos. Muitas vezes os limites se confundem e uma única obra pode reunir as características citadas de uma funcionalidade com a validade estética. É o caso, por exemplo, das missas e ofícios, que foram compostos para o serviço religioso, e que muitas vezes são contemplados em salas de concerto.

Somos invadidos por música de toda espécie. Música para contemplar, para dançar, para rezar. Música ruim, música boa. Uma miríade de gêneros e estilos. E é inegável a influência que ela exerce sobre nosso estado de espírito.

1.2 – Música Clássica – as dificuldades de conceituação

O tema de nossa pesquisa envolve uma série de conceitos e definições. A música de Radamés Gnattali transita livremente por estilos diversos, resultado de sua múltipla carreira. Está portanto relacionada diretamente a terminologias como clássico, erudito, popular, folclore, rural, urbano, nacional, etc. . No presente capítulo faremos uma reflexão sobre como esses termos vêm sendo utilizados e como se enquadram em nosso trabalho.

A tentativa de se denominar uma arte musical distinta da manifestação cultural espontânea vinda do povo esbarra num problema imediato: encontrar um termo que tenha um significado completo e definitivo. Netrovski (2000) identifica o problema em um saboroso livro dedicado ao público infante-juvenil. Qualquer definição que possa ser aplicada nunca atingirá em sua plenitude o significado pretendido. Além disso a maior parte dos termos utilizados para identificar tal arte não-popular carregam em maior ou menor teor um certo preconceito. O conceito mais comumente utilizado é o de **música clássica**. O dicionário de Música Zahar traz o seguinte significado para o termo: “1. Música “séria”, por oposição à

música popular, música folclórica, música ligeira ou de *jazz*”. A própria definição traz à tona alguns dos conceitos que discutiremos mais adiante. Nestrovski considera o termo estático, “parece um monumento”(op. cit., p. 9). Além disso termo clássico também pode ser utilizado em alusão à música do período que vai aproximadamente de 1750 a 1830, em especial a composta por Mozart, Haydn e Beethoven, o que dá um significado mais estreito, excluindo toda produção musical produzida fora desse período.

Um conceito muito utilizado é o de **música erudita**. Erudito vem do latim *eruditus*, que quer dizer 'que obteve instrução', conhecedor, sábio. Erudição, por sua vez, significa conhecimento ou cultura adquiridos especialmente através da leitura. Remete portanto a uma arte lapidada, trabalhada, burilada através de uma rotina ferrenha de estudos. Isto, por si já traz uma imprecisão, uma vez que o aprimoramento em diversos estilos considerados populares, como o *Choro* e o *jazz*, requer uma equivalente disciplina. O termo carrega ainda um ranço elitista e pedante, ao evidenciar a cisão entre uma cultura “superior” e uma oriunda do povo. As camadas mais baixas da população não tem acesso aos bens culturais, ficando portanto em posição de inferioridade.

Há pouco foi citada a expressão **música séria**. Se considerarmos o significado de sério, como austero, grave, ‘o que não é alegre’, fazemos referência ao sentimento ou estado de espírito provocado ou estimulado pela música. Tal poder ou propriedade não é entretanto exclusivo das músicas clássicas. Sério pode ainda assumir o sentido de algo a que se aplicou cuidado, ou uma coisa de grande importância. Novamente aqui o preconceito prevalece. Não serão as músicas populares concebidas com zelo ou esmero? Não é ela digna de importância?

O maestro Alceo Bocchino fala em música “**mais elaborada**” (depoimento pessoal em 11/08/2003). Ficamos aqui presos a uma valoração de complexidade, que mais uma vez leva à confusão e à imprecisão. Há um alto nível de elaboração na polifonia dos pigmeus, no contraponto dos *chorões*, no improviso dos jazzistas. Em contrapartida podemos citar a

simplicidade de um Satie ou dos minimalistas. Uma hierarquização de complexidade e elaboração portanto não é um critério adequado para a definição de um estilo ou gênero.

Mário de Andrade (1962) referia-se à uma música **artística**, concebida com fins estéticos. Opunha-se dessa forma à música comercial, com objetivos econômicos. Mas o termo é impreciso por excluir, por tabela, a música popular folclórica que o autor considerava devesse ser a matéria prima de uma música nacional. Artístico é aquilo que foi executado com arte. Arte pode ser uma habilidade adquirida, mas pode também ser uma habilidade natural. Nada existe mais autêntico que a arte popular e a música manifestada espontaneamente das tradições populares sem a menor sombra de dúvida merece ser classificada como artística. Obviamente não era a intenção do autor desconsiderar a música folclórica, já que considerava o folclore um dos alicerces para a construção de uma música nacional autêntica. O fato, entretanto, reforça a dificuldade que temos em encontrar um termo que defina com exatidão essa música não-popular. Termos como música **de concerto** (Quanta música popular se apresenta nas salas de concerto!) ou **Grande Música** (também carregado de preconceito) e tantos outros são incapazes de definir precisa e amplamente o significado deste tipo de música. Embora não nos sintamos pessoalmente incomodados com as conotações que alguns destes termos possam assumir, concordamos com Netrovski, que considera que talvez o menos incorreto seja mesmo utilizar o termo música clássica, adotado num sentido mais amplo.

1.3 – Sobre Música Popular, Folclore, Nacionalismo, o rural versus o urbano

Dois conceitos assumem importância destacada no decorrer de nossa pesquisa. o conceito de **música popular** e o de **folclore**. Muitas vezes seus significados se confundem, se complementam, mas podem também entrar em conflito. Num sentido amplo, música popular é aquela que não pode ser enquadrada na categoria de música clássica, como definido no tópico anterior. Sob essa designação reúne-se um vasto leque de manifestações musicais e o

termo é por essa razão excessivamente genérico. O conceito de folclore, por sua vez está relacionado geralmente com uma cultura popular, através de costumes, lendas, manifestações artísticas, sendo transmitido e preservado pela tradição oral. Para Barbero

Folklore capta antes de tudo um movimento de separação e coexistência entre dois 'mundos' culturais: o rural, configurado pela oralidade, as crenças e a arte ingênua, e o urbano, configurado pela escritura, a secularização e a arte refinada: quer dizer nomeia a dimensão do tempo na cultura das práticas entre tradições e modernidade, sua oposição e às vezes sua mistura. (Barbero, 2001, p.40-41)

Já nesse momento podemos apreender a idéia de uma música popular englobando, encampando uma música folclórica. Ou, em outros termos, a música folclórica toma parte de um “todo” popular, representa uma parcela de seu conteúdo. Podemos captar também o confronto entre os “mundos” rural e urbano.

O pensamento de Antonio Gramsci fornece a Chauí o ponto de partida para sua análise sobre o nacional e o popular na cultura. Da síntese promovida pela autora para o pensamento gramsciano, podemos extrair uma definição para o “popular”. Segundo a autora,

na perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais ‘que se identificam com o povo’ quanto por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus intelectuais orgânicos. (Chauí, 1983, p. 17).

O trabalho de Chauí excede em muito as intenções desta pesquisa. A autora investiga as origens históricas e implicações políticas e sociais do nacional e do popular na cultura. Partindo de Gramsci e sua crítica ao totalitarismo fascista, sua reflexão destaca a ascensão do sentimento nacionalista ocorrido na Europa, desencadeado pela Revolução Francesa e acentuado principalmente pelas revoluções nacionais de 1848. Confronta esse sentimento com os ideais do marxismo, que considera tanto *povo* quanto *nação* abstrações políticas. Traça ainda paralelos entre a situação europeia e o caso brasileiro. Longe de tentar embrenhar num assunto tão complexo e cujas bases teóricas vão muito além das pretensões deste trabalho, sua

leitura serve para evidenciar um movimento que deixou seus efeitos na música: o **nacionalismo**.

Montserrat Guibernaut refere-se a nacionalismo como “sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros se identificam com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, e têm a vontade de decidir sobre o seu destino político comum” (1997, p. 56). A autora distingue dois tipos básicos de nacionalismo, um incutido pelo estado, através de seus governantes; e um tipo de nacionalismo presente nas nações sem estado, inseridas (à força na maioria das vezes) em estados maiores, como é o caso do povo basco, em relação à Espanha.

Daí emerge o conceito de **nação**, que a autora refere-se como “grupo humano consciente de formar uma comunidade e de partilhar uma cultura comum, ligado a um território claramente demarcado, tendo um passado e um projeto comuns e a exigência do direito de governar” (idem, ibidem). A este conceito contrapõe-se o de **estado nacional**,

“um tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e que procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os (idem, ibidem)

Desta forma, enquanto nação assume uma acepção de um sentimento imanente de um grupo de indivíduos, no estado nacional, esse sentimento muitas vezes é construído, de cima para baixo, imposto pela vontade dos governantes.

O sentimento nacionalista surgiu em parte como um mecanismo de defesa perante a tentação dos estados maiores e mais poderosos em apoderar-se dos mais fracos. A autora vislumbra a possibilidade de um mundo sem nacionalismos, como sinal de uma maior tolerância com uma pluridade cultural por parte da comunidade internacional, ou ainda que a cultura passe por um bem-sucedido processo de homogeneização.

Mas, quais as conseqüências de tal sentimento na música? Segundo Squeff,” a arte, ou no caso, a música, é talvez o desdobramento sensível mais importante de todos os períodos

históricos. Não é possível detectar aspectos de determinadas épocas no nível do seu “sentir”, se não pela arte e mais precisamente pela música”. (1982, p.15). Desta forma, a explosão do sentimento nacionalista no século XIX teve naturalmente seus reflexos na música, prolongando-se esse efeito século XX adentro. Assim, compositores como Smetana, Grieg, Albeniz e outros trataram de retratar em sua obra elementos característicos de seus países, como resposta à hegemonia da música alemã. No Brasil o movimento teve Alberto Nepomuceno como um dos precursores e consolidou-se principalmente após a “Semana de Arte Moderna, 1922”.

A cartilha nacionalista pregava a adesão ao uso do folclore, entendido como manifestação autêntica do sentimento nacional, como fonte inspiradora para os compositores clássicos. A música clássica nacionalista deveria se apoiar sobre o bom, ingênuo e puro homem do campo, sobre a perpetuação de suas tradições transmitidas oralmente de tempos imemoriais, ainda que estilizada. Da mesma forma combatia a crescente ascensão da música popular urbana, considerada vulgar, bem, como da música clássica concebida nos moldes compositivos europeus ou estrangeiros, e também a vanguarda. Wisnik define assim os pilares do pensamento nacionalista:

(...) a plataforma ideológica do nacionalismo musical consistia justamente na tentativa de estabelecer um cordão sanitário-defensivo que separasse a *boa música* (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore) da *música má* (a popular urbana comercial e a erudita europeizante, quando esta quisesse passar por música brasileira, ou quando de vanguarda radical) (Wisnik, 1982, p. 134, grifos dele)

Estava estabelecido portanto o confronto entre a música rural e a música urbana. O folclore como guardião de um sentimento genuíno de pureza e autenticidade nacional. A legítima fonte inspiradora para a música artística O urbano, pelo contrário, representava o povo vulgar, sem educação, a malta a ser contida. O crítico Luiz Heitor diria:

acho perigosa a confusão que às vezes se faz, no Brasil, englobando sob o rótulo de música popular não o fundo musical anônimo, de que a música artística se utiliza, para tonificar-se, mas a música sem classificação, baixa e comercial, que prolifera em todos os

países do mundo, sem que por isso tenha direito a ocupar um lugar na história da arte.
(apud Wisnik, 1982, p. 132)

Que esse pensamento reflete um temor perante a indústria cultural, é fato. Quanto a esta discutiremos mais detalhadamente no capítulo 3. Entretanto reflete também o preconceito perante uma manifestação cultural que não só é dotada de validade, como tornou-se uma das maiores representatividades da música brasileira no cenário internacional.

O confronto entre rural e urbano fica evidenciado na dialética entre modalismo e tonalismo: o campo caracterizado pelo mundo modal, a cidade representada pelo tonalismo herdado das tradições européias. Embora os nacionalistas tenham elegido o folclore como fonte inspiradora, não raras vezes sua estilização vai se aproximar das práticas tonais. Segundo Squeff o folclore sempre foi observado sob o prisma “cosmopolita” e que “a música, enquanto forma organizada foi sempre uma música urbana” (1982, p. 55)

Villa-Lobos (1887-1959), o maior compositor brasileiro do século XX (quicá de todos os tempos) e expoente máximo do nacionalismo, por sua vez, embora chegasse a ter defendido o folclore como matriz para a composição erudita de cunho nacional, não foi de fato um folclorista. Sua maior fonte de inspiração foi a música popular urbana carioca. O Choro e as modinhas da cidade, o ambiente musical no qual estava inserido.

Em 1928 Mário de Andrade escreveu o *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Essa obra paradigmática serviu como base para gerações de compositores. No *Ensaio* pode-se notar uma preocupação em definir o que seria a música de caráter nacionalista, bem como um repúdio à música que não se enquadre sob esse modelo. O texto funciona como um “guia prático para o compositor nacionalista”. Condena o exotismo, ou seja, a utilização dos elementos para a mera obtenção de efeitos pictóricos. Da mesma forma combate a unilateralidade, concebida como o aproveitamento isolado das fontes geradoras de uma cultura popular. Isto é um ponto interessante do texto. O autor tem a noção da cultura popular formada através da combinação de diversos elementos distintos: o elemento europeu, seja português, seja posteriormente no

imigrante, o ameríndio, o africano. Isolar qualquer que seja desses elementos, não corresponderia em criar uma música nacional, segundo o autor. Mesmo elementos estrangeiros atuais (para a época) são considerados por Andrade. Além das influências consideradas por ele digeridas, como o tango, a habanera, a valsa, a polca, a mazurca o scottish, o autor cita a infiltração do jazz no maxixe, a qual não recrimina, e a “expansão da melodia chorona do tango” (Andrade, 1972, p. 26), a qual não não vê com bons olhos. Embora o texto siga o viés nacionalista de adoção sistemática do folclore como fonte primária, não podemos deixar de destacar o seguinte trecho:

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa (Idem, ibidem)

Seria esta pois uma forma inventiva de resistência à dominação cultural estrangeira. O compositor segue sua exposição abordando os aspectos que considera necessários para uma composição pretensamente nacional sob o prisma dos tópicos ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma.

A respeito do ritmo suas atenções se concentram sobre a síncope, suas sutilezas de interpretação, a imprecisão da notação musical em registrá-la. Cita também o confronto entre a natureza mesurada da música herdada principalmente dos portugueses com o caráter rítmico mais ligado à prosódia das manifestações americanas e africanas.

O problema central envolvendo a melodia reside na força expressiva. O emprego de melodias tiradas do folclore, ou mesmo a criação de melodias originais imitando o estilo popular-folclórico, segundo alguns compositores, enfraqueceria a expressividade contida na música. Andrade questiona se de fato a música popular seria inexpressiva. Para o autor, os sentimentos são melhor transmitidos pela palavra. Assim, as artes que fazem uso desta são as “psicológicas por natureza”. (id, ibid, p. 40). Artes como a dança e a pintura são ainda capazes

de transmitir parcialmente estas características. A música não. Seu efeito é puramente dinamogênico. Desta forma considerava que a música popular não podia deixar de ser considerada expressiva, uma vez que “ nasce de necessidades essenciais” (idem, ibidem, p. 41). Para Andrade o dilema sentido pelos compositores brasileiros se devia a uma “falha de cultura” (desproporção no interesse entre as obras estrangeiras e nacionais), a uma “fatalidade de educação” (absorção das normas e características compositivas adquirida pelo estudo da música européia) e “ignorância estética” (na realidade o dilema apresentado pelos compositores não existe, sendo fruto de “ vaidade individualista” (id, ibid, p. 42-43). Embora reconhecendo uma certa perda de expressividade individual, Andrade minimiza os efeitos desta na obra como um todo.

O termo polifonia aparece num sentido inexato, uma vez que o autor se refere no texto basicamente a procedimentos harmônicos. Para Andrade essa característica era pouco “nacionalisadora”[sic], uma vez que considerava os procedimentos harmônicos populares (folclóricos) “pobres por demais” (idem, ibid, p.49). Essa afirmação traz em si um preconceito inconsciente. De qualquer modo, o autor não vislumbrava uma alternativa “original” para o tradicional esquema tonal europeu, baseado em superposição de terças. Qualquer tentativa de criar-se um novo sistema teria um caráter individualista e não representaria um espírito nacional. Tal sistema, além disso, coincidiria com a “atonalidade” e “pluritonaldade” já em voga na música européia.

Quanto à instrumentação, Mário avaliava as possibilidades de instrumentação utilizando instrumentos nacionais típicos (se é que isso possa ser realmente considerado nacional, haja visto a infinidade de procedências para os instrumentos aqui utilizados). O autor enfatizava o modo peculiar do canto anasalado freqüentemente encontrado nas manifestações populares, e uma maneira de tocar igualmente original apresentado pelos instrumentistas. O importante na sua concepção, falando em obras sinfônicas, não seria a

utilização de uma orquestra típica, já que considerava as dificuldades ou mesmo a impossibilidade de reunir músicos para tais instrumentos que fossem aptos a atender as “dificuldades eruditas da cooperação orquestral” (id, ibid, p. 59). Pelo contrário, o que mais importava é captar a maneira particular de tocar do estilo popular, adaptando aos instrumentos “mais viáveis sinfonicamente” (idem, ibidem), embora considerasse que por vezes essa “transposição” (id., ibid.) viesse a descaracterizar os instrumentos. Defendia também uma orquestra em que os instrumentos típicos poderiam ser acrescentados valorizando a caracterização.

Por último, quanto à forma, o autor apontava a diversidade do canto nacional como base para a criação formal. Num discurso didático-institucionalizante defendia a disseminação do canto coral por seu valor social. “O coro unanimes os indivíduos” (id., ibid., p. 65). Na música instrumental destacava a presença de formas “embrionárias”. A grande variedade de danças populares poderia muito bem ser aproveitada na concepção de suítes em que Ponteio, Cateretê, Coco, Samba e outros substituíssem as tradicionais danças européias. Em substituição às grandes formas tradicionais, tais quais Sonata e Tocata, a que considerava desvirtuadas, sugeria construções como “Chimarrita, Aboio e Louvação” (idem, ibid, p. 69), ou seja títulos que fizessem alusão ao populário nacional. Em resumo, uma adequação à realidade nacional-folclórica.

Por fim, clama por uma maior atenção ao estudo do folclore, fornecendo subsídios para a “composição artística”. O texto é carregado por um sentido evolucionista. Sua concepção das fases (tese, sentimento e inconsciência nacional) pelas quais os indivíduos e a arte, em culturas como a nossa deveria obrigatoriamente passar, reflete muito bem esse posicionamento. Mário tinha uma noção de estágio cultural, uma meta a ser atingida. Em vários momentos, termos como “arte socialmente primitiva” (id, ibid, p. 18), “aperfeiçoar” (id, ibid, p. 57) e “desenvolvimento artístico” (id, ibid.) reforçam essa idéia evolucionista. De

qualquer forma, sintetiza o pensamento nacionalista, como citamos anteriormente, influenciou gerações de compositores, e forneceu as bases para procedimentos compositivos que perduram até os tempos atuais. Como lembra Squeff,

Alguns nacionalistas de hoje não raro fazem uma música que só tem a ver com um conceito específico de música nacional. Nacional é o exótico, isto é, tudo que recebe o alvará da indústria cultural multinacional. Tal nacionalismo excluiria, *a priori*, todas as realidades amplas de um país inclusive pelo fato de que a maioria da população brasileira vive hoje nas cidades, onde o *pathos* e o *ethos* têm uma conotação diferente de tudo o que se entendeu sobre nacional até agora. (Squeff, 1982, p. 17-18)

Mas, se por um lado o movimento nacionalista primou pela defesa do elemento folclórico - rural como fonte legítima para a criação musical de cunho nacionalista, em certo detrimento do elemento urbano, por outro, no campo da música popular, entendida como a música praticada no circuito comercial, de consumo, iremos notar um processo inverso. Frota faz uma análise do cenário musical carioca (e por irradiação nacional) dos anos 20-30, e de um grupo de artista a que se refere como a “geração Noel Rosa” (2003, p. 25). Este grupo de artistas presenciou o surgimento e consolidação da indústria cultural no Brasil, principalmente através do rádio e do disco. Também nesse período ocorre o que o autor chama de “invenção urbana do samba como símbolo nacional” (id., *ibid.*, p. 141). Para Frota, o conceito de samba enquanto símbolo nacional de nossa música popular foi socialmente construído. Através de um processo complexo promovido em parte pela indústria cultural, parte pelo Estado, o samba foi inventado como símbolo nacional. E durante esse processo foi extirpado um componente importante de sua origem. É do senso comum atribuir esta origem ao componente africano, o que é em parte muito justo. Entretanto o elemento “autóctone e mestiço” foi praticamente excluído. Embora na virada do século XX o samba chegasse a ser considerado por autores como Silvio Romero como de origem “ameríndia”, durante sua “invenção” como símbolo nacional, passou a ser considerado como um gênero exclusivamente afro-brasileiro em suas origens. Para o autor, todas as manifestações culturais urbanas têm no fundo uma gênese o componente folclórico-rural. O “arcabouço autóctone e mestiço” que foi subtraído do samba

teria lhe acrescentado um “sabor brasileiro muito mais totalizante e representativo do ponto de vista étnico” (idem, p. 145). Longe de querer entrar nas profundas implicações sociais abordadas no texto de Frota, os argumentos acima se prestam a exemplificar a maneira como o fenômeno afetou as relações da música comercial com o folclore.

Interessante portanto verificar as diferenças de posicionamento num mesmo período histórico. Os nacionalistas primando pela busca de uma identidade nacional através do folclore, do Brasil rural, deixando de lado o componente urbano que fugia a seu controle.

Segundo Wisnik

O pulular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. (Wisnik, 1982, p. 148)

Já o mercado musical, seja por dominação, seja por uma necessidade de modernização investiu num projeto que alijava o componente folclórico-rural. Esse procedimento, como afirma Frota serviu para fomentar uma visão preconceituosa quanto a esses elementos.

Ao não se dar crédito de confiança à história folclórico-rural de gêneros musicais geralmente conhecidos como urbanos, vai-se a meu ver aumentando sobremaneira o grau de preconceito e descompasso a que a história pregressa dos gêneros musicais urbanos (“tradicional”, como o samba) é submetida nas grandes cidades – apenas como coisa de matuto; caipira que não merece maiores atenções, tal como toda e qualquer música folclórica que ainda hoje sobreviva a despeito e até mesmo por causa de toda essa riqueza musical etnicamente transformada. (Frota, 2003, p. 165).

O confronto urbano x rural é muito bem ilustrado em *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1980). O filme narra as aventuras da caravana “Rolidei” pelo interior do Brasil. Retrata um país em transformação, em que as tradições culturais são devoradas pela modernidade. As “espinhas de peixe”, ou antenas de TV no telhado das casas representavam para os artistas mambembes sinais de que o progresso já chegara àquela localidade, obrigando-os a entrar cada vez mais pelo interior do país. Na sua peregrinação vai se revelando a luta de dois Brasis; um rural, tradicional, folclórico agonizante perante um Brasil, voraz, moderno, urbano. Haveria lugar para a convivência desses dois Brasis? Acreditamos que sim, embora a tendência seja o mundo folclórico-rural ser cada vez mais engolido pelas modernidades.

Em nossa opinião a música nacionalista cumpriu seu papel ao resgatar e preservar elementos tradicionais da cultura popular folclórica. O erro foi menosprezar o componente urbano, talvez até como mecanismo de defesa perante o avanço da cultura de massa, não compreendendo que esses elementos também fazem parte da nossa cultura, para o bem ou para o mal. Somos uma “colcha de retalhos musicais costurada com o fio meio invisível da indústria cultural centralizada do eixo Rio de Janeiro - São Paulo.” (Frota, 2003, p. 146). O Brasil, esse país de dimensões continentais, reúne uma diversidade cultural tão grande, formada por matrizes de origens muito distintas.

Ao iniciarmos este capítulo propusemo-nos a debater alguns dos conceitos de importância para compreendermos a música de Radamés Gnattali. Assim, discutimos sobre música clássica, erudita, popular, folclórica, nacionalismo. Cabe aqui abordar mais um aspecto, não tão musical, mas que sentimos presente em toda essa discussão sobre música: o **preconceito**. Não no sentido de julgamento pré-concebido, mas em sua pior acepção, ou seja, no sentido de intolerância, de rejeição ao que é diferente. Preconceito racial, religioso, cultural. O preconceito que levanta o muro existente entre música clássica e música popular. O preconceito que leva os músicos “clássicos” a considerarem os músicos “populares” ignorantes, iletrados. O mesmo preconceito que leva estes a considerarem aqueles “duros”, sem “jogo-de-cintura”, sem *swing*. O preconceito que leva a absurdos como placas de acrílico separando metais e cordas em algumas orquestras.

A música de Radamés Gnattali se estabeleceu num meio-caminho entre a música clássica e a música popular. Utilizou-se do folclore em suas composições, como mandava a “cartilha” nacionalista. Entretanto usou de fartas doses da música urbana, comercial, que lhe era familiar pelo seu trabalho junto ao rádio e à indústria fonográfica. Por vezes foi vítima de preconceito por ambos os lados. Ora era considerado “sofisticado demais” para a música popular, ora considerado “vulgar” pelos adeptos da música clássica.

CAPÍTULO 2 – O SAXOFONE

Se o Violino é o rei dos instrumentos de cordas, o saxofone é o mais comovente, o mais cativante, o mais agradável de ouvir dos instrumentos de sopro e palheta.

Eugene Bozza¹

2.1 – Histórico

O início do prefácio de Bozza para o livro de Perrin sintetiza as capacidades expressivas deste instrumento, um dos mais conhecidos entre o grande público, que devido a sua versatilidade é utilizado em diversos gêneros musicais. O saxofone tem uma natureza híbrida. Embora seja construído em metal, seu processo de produção do som faz com que seja mais bem classificado na família das madeiras. O instrumento utiliza-se de uma palheta simples, similar às utilizadas em clarinetes. Ao contrário destes, seu corpo tem um formato cônico, que aproxima suas características acústicas às do oboé. O seu dedilhado, bastante simplificado, é bastante semelhante ao empregado em flautas. Esse conjunto de características lhe permite uma grande gama de nuances sonoras. O instrumento une a força dos metais à agilidade dos instrumentos de madeira. O saxofone tem um papel destacado na história do *jazz*, gênero no qual, devido a sua maior potência sonora, foi gradativamente assumindo o lugar do clarinete. Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane, Cannonball Aderley, Sonny Rollins, Dexter Gordon, e uma lista interminável de instrumentistas contribuíram com seu talento para a direta associação com o gênero musical. Todavia, o saxofone não ficou restrito ao *jazz*. Ele é amplamente utilizado nas mais diversas formas de música popular: choro, rock, bossa nova, funk, música pop, etc.

Um lado talvez menos conhecido do grande público é seu uso na música clássica, como instrumento solista, na música de câmara e como integrante da orquestra sinfônica. O

¹ “(Si le Violon est le roi des instruments à cordes, le Saxophone est le plus émouvant, le plus prenant, le plus agréable à entendre des instruments à vent et à anche - . tradução nossa) . Bozza, Eugene in Perrin Marcel – Le Saxophone – son histoire, sa technique et son utilisation dans l’orchestre. 1955 – Paris – Editions Fischbacher

instrumento deve seu nome a seu inventor. Antoine Joseph Sax (1814-1894), que ficou conhecido como Adolphe, notabilizou-se como inventor e construtor de instrumentos. Nascido em Dinant, na Bélgica, aprendeu o ofício com seu pai, Charles Joseph Sax. Entre suas contribuições podemos citar a criação dos *saxhorns*, o aperfeiçoamento do clarinete-baixo, nos moldes em que o conhecemos atualmente, além obviamente da criação da família dos saxofones. Seu trabalho revolucionou a estrutura das bandas militares e Sax obteve em sua época muito sucesso. Devido a isso sua vida foi marcada pela disputa e pela inveja de concorrentes, que sabotavam e boicotavam seus instrumentos.



figura 1 - Saxofones originais de Adolphe Sax, expostos no *National Music Museum*, na *Universidade de Dakota do Sul (E.U.A)*

Um ponto que gera confusão é a definição da data de criação do saxofone. Sax obteve a patente para o instrumento em 28 de junho de 1846. Entretanto, depoimentos e documentos comprovam seu surgimento em data anterior, provavelmente entre 1841 e 1842. O compositor Hector Berlioz, amigo e incentivador de Sax, em artigo de 12 de junho de 1842, publicado no *Paris Journal de Debates*, no qual discute a contribuição dos melhoramentos trazidos por Adolphe Sax, traz uma descrição do saxofone:

“[...] O saxofone, assim chamado por causa de seu inventor, é um instrumento com dezenove chaves, cuja forma é um tanto similiar à do ophicleide. Sua boquilha, ao contrário dos instrumentos de metal é similar à do clarinete-baixo². Assim o saxofone encabeça um novo grupo de instrumentos, de metal com palheta. Tem uma extensão de três oitavas iniciando no si bemol abaixo da pauta (clave de fá); seu dedilhado é aproximado da flauta ou da segunda oitava do clarinete. Seu som é de tal rara qualidade, que de meu conhecimento, não há instrumento grave hoje em uso que possa ser comparado ao saxofone. É cheio, suave, vibrante, extremamente poderoso, e fácil de diminuir em intensidade.[...]”³

Berlioz referia-se em seu artigo ao saxofone baixo, que foi o primeiro instrumento a ser construído e utilizado. Posteriormente surgiram os instrumentos mais agudos da família. Adolphe Sax idealizou duas famílias completas de instrumentos, uma para utilização em bandas e a outra para ser utilizada em orquestras sinfônicas. Os instrumentos idealizados eram os seguintes:

<u>Família si bemol/mi bemol (bandas)</u>	<u>Família dó/fá (orquestras)</u>
Sopranino em mi bemol	Sopranino em fá
Soprano em si bemol	Soprano em dó
Alto em mi bemol	Alto em fá
Tenor em si bemol	Tenor em dó
Barítono em mi bemol	Barítono em fá
Baixo em si bemol	Baixo em dó
Contrabaixo em mi bemol	Contrabaixo em fá

Contudo, nem todos os instrumentos idealizados chegaram a ser construídos. Enquanto a família destinada a bandas militares permanece em uso até hoje (pelo menos parte dela), os

² Na língua portuguesa utilizamos dois vocábulos: boquilha para designar o aparato utilizado em instrumentos da família das madeiras, e bocal para designar o utilizado pelos metais.

³. “The Saxophone (Le Saxophon), named after its inventor, is a brass instrument with nineteen keys, whose shape is rather similar to that of the ophicleide. Its mouthpiece, unlike those of most brass instruments, is similar to the mouthpiece of the bass-clarinet. Thus the Saxophone becomes the head of a new group, that of the brass instruments with reed. It has a compass of three octaves beginning from the lower B flat under the staff (bass clef); its fingering is akin to that of the flute or the second part of the clarinet. Its sound is of such rare quality that, to my knowledge, there is not a bass instrument in use nowadays that could be compared to saxophone. Its full, soft, vibrating, extremely powerful, and easy to lower in intensity.” BERLIOZ, Hector in KOCHNITZKY, Léon (1964) Tradução nossa do inglês.

instrumentos da família dó/fá praticamente desapareceram ou sequer existiram. Os instrumentos geralmente usados atualmente são o soprano em si bemol, o alto em mi bemol, o tenor em si bemol e o barítono em mi bemol. Em algumas ocasiões, como em grandes bandas sinfônicas aparece o uso do saxofone baixo em si bemol. O saxofone alto é o instrumento que tem um maior repertório como solista e na música de câmara.

O saxofone não teve aceitação imediata na música orquestral. Até hoje a maioria das orquestras não mantém saxofonistas em seus quadros fixos, sendo as partes desses instrumentos executadas ou por clarinetistas, ou por músicos eventualmente contratados. Apesar disto, há na literatura de orquestra inúmeras obras utilizando um ou mais saxofones. Ronkin e Fraskotti (1978) catalogaram mais de 2.500 peças. Algumas das mais belas páginas da música sinfônica fizeram uso da sonoridade diferenciada dos saxofones. Bizet (*L'arlésiene*), Ravel (*Bolero* e sua orquestração para *Quadros de uma exposição*, de Moussorgsky), Richard Strauss (*Sinfonia Doméstica*), Prokofiev (*Romeu e Julieta*), Villa-Lobos (*Floresta do Amazonas*, *Bachianas no. 2*, *Choros no. 10*), Milhaud (*A Criação do Mundo*), são alguns exemplos de compositores que usaram o instrumento em suas obra orquestral.

2.2 – Mule e Rascher – dois mitos na história do saxofone

Não obstante a resistência à sua aceitação como instrumento habitual na orquestra, muitas obras foram escritas utilizando-o como instrumento solista. Vários instrumentistas destacaram-se como concertistas, mas dois nomes são de fundamental importância para a história do saxofone: Marcel Mule e Sigurd Rascher. A contribuição de ambos para a consolidação do instrumento no meio clássico e a sua elevação ao *status* de instrumento “sério” é inestimável.

Marcel Mule (1901-2001) é um dos principais pilares da escola francesa do saxofone. Villa-Lobos dedicou a ele sua *Fantasia para saxofone soprano e orquestra* (1938), uma das

obras mais conhecidas do repertório concertante para saxofone. Mule assumiu em 1942 o posto de professor de saxofone no Conservatório de Paris, cargo que fora ocupado originalmente por Adolphe Sax entre 1857 e 1870. Lá permaneceu até sua aposentadoria, em 1968. Várias gerações de saxofonistas foram influenciadas por sua excelência técnica e sua sonoridade inconfundível. Destacou-se como solista, apresentando-se com diversas orquestras na Europa. Em 1958 foi convidado para uma tournée de doze concertos nos Estados Unidos com a Boston Symphony Orchestra. No mesmo ano recebeu, em reconhecimento a seus trabalhos, o título de Cavaleiro da Legião de Honra, a mais alta homenagem para um cidadão francês. Criou em 1928 o Quarteto de Saxofone de Paris, que mais tarde passaria a se chamar Quarteto Marcel Mule. Este grupo teve uma carreira bem-sucedida, apresentando-se por toda a Europa.

Mule obteve sobretudo um profundo respeito e admiração por seus colegas e alunos, que se referiam a ele como *Le Maître*.

Sigurd Rascher (1907-2001) nasceu na Alemanha. Matriculou-se em 1930 na Musikhochschule em Stuttgart, como clarinetista. Entre 1934 e 1938 deu aulas no Real Conservatório Dinamarquês, em 1938 lecionou também no conservatório de Malmö, Suécia. Em 1939 realizou concerto com a Filarmônica de Nova York, tendo sido o primeiro saxofonista a atuar como solista junto a essa orquestra. A partir de 1941 mudou-se para os Estados Unidos, onde dedicou sua vida à carreira de concertista de professor. Algumas das mais importantes obras escritas para saxofone, como o *Concerto para Saxofone e Orquestra de Cordas*, de Glazounov e O *Concertino da Camera*, de Jacques Ibert foram dedicadas a Rascher. O saxofonista também é reconhecido por seu domínio no registro superagudo do instrumento⁴.

⁴ O saxofone tem uma extensão normal de 2 oitavas e meia, do si bemol 2 até o fá 5 (fã# nos instrumentos mais modernos). Através de dedilhados específicos e controle da série harmônica é possível ampliar-se a extensão normal em mais de uma oitava. Rascher especializou-se nesse registro mais alto, tendo publicado um trabalho sobre o assunto: *Top Tones for the Saxophone* (1941, 3ª. Ed. 1977)

A contribuição destes dois artistas foi decisiva para a aceitação e consolidação do saxofone como instrumento solista, em pé de igualdade com as demais madeiras.

2.3 - Estilo clássico x estilo popular

Embora os ouvidos da maioria das pessoas esteja mais familiarizada com o som mais agressivo e estridente utilizado freqüentemente pelos saxofonistas populares, devemos ressaltar que originalmente as características tímbricas do instrumento eram outras e que a sonoridade tida como normal não deixa de ser uma deturpação de suas propriedades iniciais. O saxofone fez muito sucesso nos grupos de *jazz* porque unia a agilidade do clarinete a uma maior potência sonora . Por esse motivo foi gradativamente assumindo o lugar desta e se tornou um dos principais instrumentos utilizados no gênero. A medida em que as orquestras de dança foram aumentando de tamanho e conseqüentemente de volume sonoro, os saxofonistas sentiram a necessidade de mudanças que os permitissem acompanhar esse aumento da intensidade do som. Essas mudanças se deram principalmente no formato das boquilhas, que passaram a ter uma câmara mais estreita e uma abertura maior. Com isso o som do instrumento nesse estilo foi se tornando mais estridente e metálico, com prejuízo entretanto na execução de grandes intervalos. Desenvolveu-se também uma maneira mais despojada de tocar, com novos efeitos e inflexões.

Estabeleceram-se portanto duas grandes escolas, uma voltada para a música clássica, e uma outra baseada no *jazz*, valorizando a improvisação. A forte influência que a disseminação da música comercial feita nos Estados Unidos para o resto do mundo foi determinante na formação de um referencial sonoro para uma grande parcela dos saxofonistas no Brasil.

Em geral os músicos optam por uma ou outra escola, embora seja cada vez mais freqüente que transitem entre os dois estilos. Por exemplo, o curso de saxofone da UFRJ tem um currículo baseado na escola clássica. Entretanto como prática de conjunto os alunos participam de uma big band, a UFRJazz Ensemble. Desta forma têm acesso a um leque amplo

de tendências musicais e uma formação mais completa. Rascher (1972) não se opunha ao fato do intérprete se interessar por diferentes estilos musicais e sugeria:

O intérprete que gosta de tocar música de diferentes tipos – e porque não deveria gostar? – poderia querer usar duas boquilhas: uma com a câmara estreita para o som agressivo freqüentemente requerido na música de dança, e uma com a câmara original, larga e arredondada, para o som “clássico”, apropriado para uma sonata. Configurações parecidas facilitarão esta dualidade.⁵

2.4 - O Saxofone no Brasil

Em países como França e Estados Unidos encontramos uma forte tradição no ensino do saxofone. O Conservatório de Paris criou o curso em 1857, tendo como professor o próprio Adolphe Sax. Foi interrompido em 1871 e restabelecido em 1942 sob a orientação de Mule. Além dos trabalhos de Mule, a literatura francesa oferece farto material didático e um repertório extenso para saxofone.

Nos Estados Unidos vamos encontrar uma escola igualmente consolidada, não só no estilo jazzístico, mas também no estilo clássico. Ao contrário do que se possa pensar nem só de *jazz* vive o saxofone americano. Grandes instrumentistas, entre os quais podemos citar Larry Teal, Eugene Rosseau, Donald Sinta, Lyn Klock e Dale Underwood, dedicaram-se à música de concerto.

Aqui no Brasil o que sempre encontramos foi uma carência de material didático e uma deficiência no ensino do instrumento. Os poucos métodos publicados no país são de maneira geral inconsistentes. Somente nas últimas décadas do século XX pudemos observar o aparecimento dos cursos de bacharelado. O saxofone foi por muito tempo relegado à uma condição marginal. Apesar disso podemos observar na história da música brasileira um grande número de músicos geniais que fizeram uso do sax como meio de expressão. Como observado por Soares (2000), há uma carência de referências bibliográficas sobre a história do saxofone em nosso país, o que impede, por exemplo, de se precisar exatamente a entrada no

⁵ ”The player who likes to play music of different types – and why shouldn’t he – might want to use two mouthpieces: the one with a narrow chamber for the aggressive sound, so often wanted in dance music: and the one with the original, wide, round chamber for the “classical” sound, proper for a Sonata. Similar lays will facilitate such duality”. (tradução nossa)

país. Isto daria ensejo a uma pesquisa envolvendo tais aspectos. Com os poucos dados de que dispomos podemos afirmar que o instrumento chegou ao Brasil ainda no século XIX e tem uma tradição fortemente vinculada com as bandas de música e principalmente com o choro. Um dos pioneiros como solista de saxofone foi Viriato Figueira da Silva (1851-1883), grande mestre do choro. Algumas de suas obras sobrevivem até hoje. Anacleto de Medeiros (1866-1907) foi figura central na estruturação da música popular brasileira, criador e organizador de diversas bandas, inclusive a Banda do Corpo de Bombeiros, a qual teve seu *status* elevado sob sua direção. Embora tocasse vários instrumentos, tinha uma predileção pelo saxofone soprano.

Seguindo na linha do tempo encontramos diversos saxofonistas que tiveram uma carreira destacada, na sua maioria ligados ao choro, mas freqüentemente recebendo a influência do *jazz*, dentre os quais relacionaremos alguns, a título de ilustração. Luiz Americano (1900-1960) tem uma extensa discografia e um grande número de composições relevantes no Choro. Além do saxofone tocava também clarinete. Integrou com Radamés Gnattali e Luciano Perrone o *Trio Carioca* e foi um dos músicos mais atuantes em estúdio.

Abel Ferreira (1915-1980) também é um dos nomes mais importantes da história da música instrumental brasileira, em especial o Choro. Além do clarinete, instrumento ao qual costuma ser identificado, tocou também saxofone alto e tenor. sua discografia é igualmente extensa, seja liderando seus próprios grupos, seja acompanhando artistas da música popular, como Francisco Alves, Orlando Silva, Marlene, Emilinha Borba, entre outros. Sua carreira inclui ainda tournées internacionais por Europa, Estados Unidos e América do Sul.

Sebastião de Barros, o K-Chimbinho (1917-1980), integrou as mais importantes orquestras, como a Orquestra Tabajara, a orquestra de Napoleão Tavares, e a Orquestra Sinfônica Nacional, da Rádio MEC, além de seus próprios grupos, nas mais diversas

formações. Atuou nas principais rádios e gravadoras. Estudou harmonia e contraponto com Koellreuter.

Paulo Moura (1933) é hoje um dos mais importantes músicos em atividade na música brasileira. Seu estilo é caracterizado pela combinação de elementos das linguagens do *jazz*, do choro e da gafieira. Em sua carreira vitoriosa recebeu vários prêmios, como o Grammy Latino, na categoria de Melhor Disco de Música Regional e o prêmio Sharp. Sua discografia extensa inclui desde duos camerísticos a gravações com orquestras sinfônicas. Trabalhou como arranjador com os nomes mais importantes da música popular brasileira. Integrou ainda a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1959 gravou um LP denominado *Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali*, juntamente com o compositor.

Victor Assis Brasil (1945-1981) teve sua carreira ligada mais diretamente ao *jazz*, sendo referência entre os cultivadores do gênero no Brasil. Foi premiado em concursos e festivais de *jazz* na Europa. Em 1969, foi para os Estados Unidos da América, para estudar na Berklee School of Music. Recentemente tem sido realizado um trabalho de recuperação de suas obras, através de seus manuscritos, em arranjos para grandes e pequenas formações. Parte desse material foi apresentado pela UFRJazz Ensemble no Rio de Janeiro. É considerado um pioneiro na moderna música instrumental brasileira.

Não podemos ainda nos esquecer do mestre Pixinguinha (1897-1973), a maior figura do choro e um dos mais importantes compositores e artistas de toda a música brasileira. Exímio flautista, com certeza um dos melhores na nossa música, Pixinguinha às vezes trocava a flauta pelo saxofone tenor, tendo em 1946 passado a se dedicar exclusivamente a este.

Estes são apenas alguns exemplos de músicos que fizeram uso do saxofone como meio de expressão. Tantos outros se destacaram ou ainda se destacam no domínio do instrumento, como Sandoval Dias, Zé Bodega, Aurino Ferreira, Juarez Araújo, Nivaldo Ornelas, Leo Gandelman, para citar apenas alguns, nascidos ou radicados no Rio de Janeiro. Como

dissemos anteriormente são músicos com carreiras direcionadas principalmente para a música popular, com algumas incursões na música clássica.

Uma exceção à essa tendência foi Ladário Teixeira (1895-1964). Os dados biográficos deste artista são esparsos, mas ao que parece, o músico, cego de nascença, tornou-se um virtuose no instrumento, com tournées pela Europa e Estados Unidos. O saxofonista foi conhecido por sua habilidade em ampliar a extensão normal do instrumento. A companhia Selmer, tradicional fabricante de saxofones, criou um modelo exclusivo, com as adaptações por ele sugeridas. Segundo Paulo Moura (depoimento pessoal em 13/5/2004, Rio de Janeiro), o contato de Radamés Gnattali com esse músico pode ter inspirado o compositor na criação das obras para saxofone.

Deve-se ainda mencionar o trabalho de Dilson Florêncio, professor de saxofone da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. O músico tem dedicado sua carreira ao estilo clássico do instrumento. Estudou no Conservatório de Paris sob a orientação de Daniel Deffayet. Florêncio tem atuado como solista junto às principais orquestras do Brasil, bem como ministrado cursos e oficinas em vários festivais. Criou e integrou o Quarteto de Saxofones MinasSax (hoje denominado Monte Pascoal).

Os argumentos apresentados anteriormente nos levam a algumas reflexões. Como vimos, embora o saxofone seja relacionado intimamente com o *jazz*, vimos que sua utilização na música clássica, e mesmo na música brasileira, através do choro, se deu muito antes de sua ascensão no estilo originário da América. Constatamos a existência de duas escolas, uma voltada para a música de concerto e a outra enraizada no *jazz*. Pudemos ainda perceber a presença de uma “escola” informal, baseada na troca de informações e na experiência profissional, da qual tomou parte a maior parte das primeiras gerações dos saxofonistas brasileiros. Este conjunto de aspectos é importante para se interpretar a obra para saxofone de Radamés Gnattali. A característica mais marcante de sua música é a aproximação entre os

estilos popular e clássico. Alguém poderia alegar que a maior referência que o compositor tinha do saxofone era o convívio com os músicos com quem travava contato diário em seu trabalho no disco e no rádio e portanto o jeito “popular” de se tocar seria o mais apropriado para a leitura de suas obras. Entretanto, nos parece que compositores como Gnattali e Guerra-Peixe, que tinham um pé na música popular e outro na música clássica, gostavam de trazer esses músicos para o lado da música de concerto, mostrando outras possibilidades interpretativas. A situação limítrofe em que se encontra a produção Gnattaliana exige do intérprete um conhecimento amplo. Ao concluir pela necessidade do conhecimento da música popular urbana carioca para a interpretação da música de Radamés para piano, Canaud (1991) aponta uma direção. Porém é necessário que se desenvolva um raciocínio na direção inversa. Especificamente no caso dos saxofonistas, que em sua maioria vêm de uma escola informal ou baseada no *jazz* e na música popular, é desejável o conhecimento de aspectos da escola clássica do instrumento. A música de Gnattali é repleta de aspectos característicos da música popular: choro, maxixe, samba-canção, bossa nova, *jazz*, etc. Todavia, apresenta elementos e técnicas característicos da música de concerto: domínio das grandes formas, contrapontos, harmonias intrincadas. Um conhecimento mais amplo das diversas escolas do saxofone pode trazer ao intérprete recursos que lhe permitam combinar tais elementos de música popular e de concerto captando mais intensamente a atmosfera das composições de Gnattali. Estamos aqui nos referindo a suas composições de maior porte, a *Brasiliiana no. 7* e o *Concertino*, que têm um caráter mais concertante, embora mesmo as obras de orientação mais nitidamente popular possam ter uma interpretação mais camerística. A riqueza da música de Gnattali está justamente no leque de opções interpretativas que oferece ao músico.

CAPÍTULO 3 - O RÁDIO, O DISCO: O CONVÍVIO COM A INDÚSTRIA CULTURAL

3.1 – Radamés e a Indústria Cultural

Ao analisar a trajetória musical de Radamés Gnattali, podemos detectar os reflexos de sua convivência com o mercado e a indústria cultural. Radamés foi um dos mais importantes arranjadores da história da música popular brasileira. Sua produção nessa área é espantosa, tendo realizado mais de 6.000 arranjos durante sua carreira.

Praticamente todos os grandes nomes da canção brasileira trabalharam com ele. A imensa experiência com a música popular, como maestro, arranjador e compositor, deixou marcas em sua produção voltada para a música de concerto. Radamés assimilou toda a informação adquirida na sua vasta experiência profissional, trabalhando-a livremente em sua composição, a ponto de ser considerado pelos mais puristas de jazzista e americanizado. O objetivo deste capítulo é refletir sobre as relações de Gnattali com o mercado musical, sobretudo o radiofônico e fonográfico, e as conseqüências desse convívio em sua produção musical.

Diversos autores têm discutido a indústria cultural nas últimas décadas. Faremos aqui, para delimitar nosso universo de pesquisa, uma síntese do pensamento de alguns deles. As idéias de Adorno, por mais aristocráticas que possam parecer, nos servem de ponto de partida para análise. Suas asserções, à primeira vista apocalípticas, ou às vezes preconceituosas causam a repulsa dos adeptos da música popular, da qual julgam ter o autor uma visão crítica negativa. Entretanto muitos dos resultados de suas análises se confirmaram e a situação atual do mercado musical comprova em grande parte o teor de seu pensamento. Sua influência é tão forte que é impossível se falar em cultura de massa sem ser afetado por seu legado, mesmo que seja para discordar de algumas de suas conclusões.

Mais próximos do nosso tempo, outros autores têm uma visão menos ácida da cultura de massa, conseguindo ver aspectos positivos na indústria cultural. Em nosso trabalho abordaremos especialmente a visão do francês Edgar Morin e do italiano Humberto Eco.

Após debatermos o fenômeno indústria cultural, veremos como Radamés Gnattali se inseriu no contexto do mercado musical. Avaliaremos como Radamés absorveu elementos da música praticada em seu trabalho na rádio e no disco, utilizando esse material em sua música de concerto. Veremos também o modo como ocorreu o processo inverso, ou seja, como sua bagagem, sua competência e genialidade podem ter levado ao universo radiofônico e fonográfico incrementos qualitativos. Situaremos nossa análise no período da Rádio Nacional (de 1936 ao início da década de 1960), por ser este o mais representativo e no qual sua participação no mercado foi mais incidente.

3.2 - A Indústria Cultural na perspectiva Adorniana

O termo Indústria Cultural foi provavelmente utilizado em 1947, pelo próprio Adorno, no livro *Dialektik der Aufklärung*, escrito conjuntamente com Horkheimer. Adorno sempre foi um duro opositor da Indústria Cultural. O termo foi cunhado, em oposição à cultura de massa, pois este teria a conotação de uma cultura surgida das massas e para as massas. A indústria cultural impunha seus produtos à massa, exercendo uma função mistificadora, fazendo esta pensar ser o centro do sistema, quando na realidade não passa de um acessório.

“O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. O termo **mass media**, que se introduziu para designar a indústria cultural, desvia, desde logo, a ênfase para aquilo que é inofensivo. Não se trata nem das massas em primeiro lugar, nem das técnicas de comunicação como tais, mas do espírito que lhes é insuflado, a saber a voz de seu senhor. (Adorno, 1994, p. 93)

Adorno tinha grande desconfiança quanto à atuação da Indústria Cultural. Segundo seu raciocínio esta seria uma ferramenta para alienação e controle das massas. Assim, embora dando ao consumidor uma falsa sensação de liberdade de escolhas, na realidade seria relegado ao papel de uma engrenagem de um sistema. A indústria cultural destruía a autonomia da arte,

embora ele reconhecesse que esta nunca a tivesse alcançado plenamente. Referindo-se à aura, conceito utilizado por Benjamim, Adorno afirmava que a indústria cultural servia-se desta “*em estado de decomposição, como um círculo de névoa*” (Idem, p. 95).

Assim, a indústria cultural, relegando as obras de arte ao status de mercadoria, comercializada com o mero objetivo de lucro, desenvolvia um perverso sistema de manipulação e mistificação das massas. Ao mesmo tempo que vendia sempre os mesmos produtos, passava a ilusão de os estar criando, novos e diferenciados. A imutabilidade era uma das características de sua estrutura.

O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura. (Idem, idem, p. 123)

A indústria cultural promoveria então um convite à conformação às regras do sistema. Estas regras eram ditadas por interesses poderosos, corroendo a individualidade e destruindo o discernimento dos homens.

Referindo-se diretamente à música popular, os efeitos das diretrizes da indústria cultural eram sentidos num processo de standardização das canções. Desta maneira o resultado sonoro parecia sempre familiar, facilitando a aceitação do ouvinte. Neste procedimento enquadrar-se-iam, por exemplo, a duração padrão de 32 compassos da parte temática, bem como da amplitude de uma nona da melodia. Entretanto, para atender a demanda do público por produtos sempre diferenciados, a indústria cultural desenvolveu um processo de *pseudo-individação*, cuja função seria manter os indivíduos “enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por ele, pré-digerido (Idem, id., p. 123).

Para a assimilação de suas canções standardizadas, a indústria cultural promoveria um gigantesco mecanismo de divulgação e promoção, bombardeando e massacrando os

ouvintes, quebrando a resistência à aceitação de suas trivialidades. Julgava Adorno que os promotores da cultura de massa alegavam oferecer às massas o que estas queriam. Na realidade eles moldavam a consciência do público para que este pensasse estar querendo tais produtos, mas que de fato lhe eram impingidos. Para fugir da realidade estressante do dia-a-dia, o público buscava diversões que lhe trouxesse algum alívio de sua dura rotina. A música popular leva ao relaxamento por não exigir esforço para a compreensão, de vez que é padronizada e pré-digerida.

Segundo Puterman (1994), o pensamento de Adorno conjugava três aspectos: a defesa da criatividade das massas; a idéia de que outrora existira uma arte popular autêntica e o horror do modelo personalizado pelo nazismo. Com certeza, o horror do nazismo influenciou o pensamento de Adorno e Horkheimer. O grande capital financiava a expansão industrial nazista, e em sua visão a indústria cultural apresentava a mesma rigidez do nazi-fascismo.

“É preciso lembrar, novamente, que seu raciocínio estava profundamente embebido nas particularidades do momento histórico em que vivia, e seu grito de revolta se dirigia às férreas estruturas da indústria capitalista, da qual a pior prova era o desenvolvimento industrial da Alemanha sob o nazismo.” (Puterman, 1994, p.95)

Contudo, embora seu posicionamento seja por vezes considerado radical, não podemos deixar de notar que, ainda nos dias de hoje, muitos dos procedimentos descritos por Adorno fazem parte do cotidiano da chamada música de mercado, embora em sua época acreditasse que “o que existia era um período passageiro” (Idem, idem, 17) . O lucro acima de tudo move grande parte desse mercado. Toda sorte de lixo é imposta ao ouvinte, num massacre sonoro, que realmente termina por minar, na maioria dos casos, seu discernimento e sua individualidade. Quanto menos possa o ouvinte diferenciar tais produtos, maior é a facilidade de sua aceitação. A indústria cultural permanece uma grande máquina com inescrupulosos interesses comerciais. Um grande número de produtos de valor estético no mínimo duvidoso é

imposto à população. Infelizmente a maior parte desta sucumbe aos desígnios dessa máquina e consome tais produtos indiscriminadamente.

Portanto, apesar da acidez e de uma postura que soa às vezes elitista, somos obrigados a concordar com Adorno em grande parte de suas asserções. A nosso ver seu erro está justamente no absolutismo de suas declarações, não separando o joio do trigo. É interessante notar como os mesmos exemplos que ele usa para descrever as trivialidades, muitas vezes são hoje considerados clássicos da música popular. Dentro da indústria cultural há sim como objetivo primeiro o lucro. Entretanto não podemos deixar de notar a existência de várias correntes, com variados níveis de equilíbrio entre preocupações comerciais e valores artísticos. Logicamente a maioria esmagadora encontra-se na corrente comercial do produto com pouco ou mesmo nenhum valor estético. Entretanto no seio desta mesma indústria cultural existe uma miríade de compositores e intérpretes que conseguem em maior ou menor grau conciliar os interesses econômicos com uma real expressão artística. Historicamente a música popular brasileira nos fornece inúmeros exemplos de músicos aos quais se pode indubitavelmente atribuir o estatuto artístico: Noel Rosa, Pixinguinha, Tom Jobim, Chico Buarque, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Jackson do Pandeiro, e tantos outros, numa lista interminável. Radamés Gnattali teve um papel destacado na história da música popular brasileira. Como poderemos verificar mais à frente, seu talento e competência deram suporte para a criação de algumas das mais belas páginas de nossa música.

3.3 - Outra visão – O pensamento de Morin

Outros autores analisam a cultura de massa de maneira diferente. Entre estes certamente se alinha o francês Edgar Morin. Este não considera a cultura de massa, e sua natureza industrial, um elemento necessariamente nocivo, mas uma forma de cultura válida e representativa do século XX.

Morin situa temporalmente o surgimento da cultura de massa no final da Segunda Grande Guerra. A cultura vinda do cinema, do rádio, da televisão se desenvolve ao lado das culturas existentes. Ela se insere no contexto cultural, entrando em concorrências com outras culturas. Sua abrangência assim é sintetizada por Morin:

“Embora não sendo a única cultura do século XX, é a corrente verdadeiramente maciça e nova deste século. Nascida nos Estados Unidos, já se aclimatou à Europa Ocidental. Alguns de seus elementos se espalharam por todo o globo. Ela é cosmopolita por vocação e planetária por extensão. Ela nos coloca os problemas da primeira cultura universal da humanidade.” (Morin, 1977, p. 16)

O surgimento da cultura de massa provocou uma reação por parte da crítica intelectual, seja de direita, seja de esquerda. A direita a enxerga como barbarismo plebeu, e a esquerda a considera alienante. Sem julgar o mérito, Morin identifica essa resistência intelectual.

Morin define seu método de abordagem como autocrítico e da totalidade. Para ele é preciso estar ciente da interatividade entre setores e a participação do objeto, ou seja, é preciso se integrar ao universo da cultura de massa para criticá-la. O observador deve estar atento ao complexo sistema de relações do sistema, não se contentando em isolar um ou outro setor.

A indústria cultural, de certo modo, traz de volta o antigo coletivismo do trabalho artístico. A divisão do trabalho segue os moldes de produção industrial (linha de produção). Isto pode ser sentido em maior ou menor grau em todas as suas manifestações. A estrutura de concentração técnica e burocrática, que é característica da indústria cultural, gera em si uma situação paradoxal. Ao mesmo tempo em que sua estrutura gera uma tendência à padronização e despersonalização do produto cultural, a natureza da estrutura sempre reclama por um produto novo e individualizado. A dialética entre padronização e individualização tende assim a se estabelecer num ponto médio.

A cultura de massa tem como aspecto positivo o intercâmbio entre classes sociais. A cultura tradicional tratava de delimitar os limites de classe. Foi o cinema o primeiro a reunir

em seus circuitos classes sociais diferentes. Como seu objetivo é atingir um público cada vez mais amplo, esta trabalha no sentido de uma homogeneização dos gostos. Ela tem uma tendência cosmopolizante. Adapta temas locais e os transforma em cosmopolitas.

Morin discorda de Adorno no sentido de ser a cultura de massas realmente imposta a essas massas, como acreditava o filósofo alemão. Em substituição acredita que ela seja o resultado de uma complexa dialética entre produção e consumo, inserida na dialética da sociedade. Também vislumbra no universo da cultura de massa espaço para a manifestação artística, ou seja, embora na sua natureza esteja presente uma tendência ao conformismo e à homogeneização, a criatividade e a resistência intelectual podem se manifestar.

“E é por isso, que ao mesmo tempo que fabrica e padroniza, o sistema também permite que o cinema seja uma arte. No próprio seio da produção em série, há jogos para adultos, jornais de crianças, canções da moda, folhetins, comics, os ‘Signe Furax’ e os ‘Super-Créatin de la Terre’, ricos em fantasia, humor ou poesia”. (Idem, idem, p. 49)

Entre os dois extremos, criação e padronização, existe uma corrente cultural média onde se atrofia o ímpeto criativo, mas também se promove um apuramento dos padrões mais grosseiros.

Aos aristocratas nostálgicos, Morin afirma não ter havido uma “idade de ouro” antes da indústria cultural. Os mesmos processos de conformismo reinavam antes de seu aparecimento. Assim, a cultura de massa carrega em si características já existentes. Sua natureza globalizante e tecnológica amplificou seus efeitos.

Morin também avalia o papel da cultura de massa no lazer do homem moderno. Este conquistou o maior acesso a um tempo livre, sendo este preenchido não pela vida familiar tradicional nem pelas relações sociais costumeiras, mas pela cultura de massa. Ela mobiliza o lazer, “orienta a busca da saúde individual durante o lazer e, ainda mais, acultua o lazer que se torna o estilo de vida” (idem, ibidem, p. 69). Seus aspectos negativos, que levam a evasão e passividade foram criticados pelos intelectuais, mas levam sem dúvida uma parcela da

sociedade ao “esboço informe de uma busca no sentido de assumir a condição humana” (idem, ibidem, p. 76).

3.4 - Uma análise centrada – Umberto Eco

Um posicionamento particularmente interessante é o do italiano Umberto Eco. No ensaio *Cultura de Massa e Níveis de Cultura*, publicado em seu *Apocalípticos e Integrados*, o autor apresenta um balanço entre aspectos negativos e positivos da cultura de entretenimento, bem como apresenta propostas de pesquisa que colaborem no sentido de que os meios de comunicação em massa possam de fato transmitir valores culturais autênticos.

Inicialmente Eco lembra que a crítica à cultura de massa deve mesmo ser rigorosa, ter uma atitude firme condenando os aspectos negativos de sua natureza. Entretanto, esse julgamento deve ser feito com bases na sociedade atual. Um erro não raro por parte da crítica é a adoção de um pensamento nostálgico, tentando avaliar o fenômeno cultural de acordo com um modelo que de fato já não existe. É importante que a crítica tenha assim uma atitude construtiva, sem se deixar levar pelo caminho fácil do saudosismo. As primeiras discussões sobre o problema, como propostas por pensadores como Nietzsche e Ortega y Gasset, são no fundo carregadas de um pensamento aristocrático que vê com desconfiança a democratização do acesso a bens culturais.

A crítica de Dwight MacDonald fornece as bases para o desenvolvimento do raciocínio proposto por Eco. O pensador americano fez parte do grupo de *radicals* que tinham a desconfiança num poder intelectual que pudesse deixar as massas sujeitas à manipulação, abrindo campo para o autoritarismo. O equilíbrio das posições de MacDonald levam Eco a fazer uso delas como ponto de partida para suas asserções. O pensador americano partia da divisão em três níveis culturais. A uma cultura superior, uma arte de elite, se oporia uma

cultura de massa, por ele denominada *masscult*, representada por exemplo pelas histórias em quadrinhos e a música gastronômica e uma cultura média, burguesa, a qual denominava *midcult*, representadas por obras que parecem ter as características de uma cultura mais elevada, mas que no fundo traduzem-se em paródias ou falsificações desta. MacDonald não condenava o *masscult*, por veicular bens de baixo ou nenhum valor estético, mas execrava o *midcult* por usurpar as inovações da vanguarda e banalizá-las.

Eco lamenta a atitude de grande parte da crítica atual (embora reconheça que existem aqueles que pensem em sentido contrário) que consideram a ruptura entre a cultura superior e a cultura de entretenimento como definitiva. O próprio MacDonald, que inicialmente defendia a possibilidade da ascensão das massas às instâncias superiores da cultura, passou a considerar irreversível a separação entre as culturas. Para Eco, o problema fundamental seria permitir que todos pudessem ter acesso a bens culturais. Desta forma, aponta um caminho a ser seguido, embora reconheça a dificuldade das barreiras a serem vencidas, já que envolvem uma série de operações não apenas no campo cultural mas também no campo da política.

Eco faz um levantamento dos aspectos positivos e negativos da cultura de massa. Sua crítica é equilibrada, questionando se os pontos levantados acusadores esgotam a problemática da cultura de massa, ao mesmo tempo em que condena o discurso simplista, apologista, vindo de dentro do sistema, por parte dos defensores desta.

Os aspectos negativos apontados pela crítica, como relacionados por Eco (1993, p. 40-43), encontram-se aqui, de maneira resumida:

- a) Os *mass media* especificam-se segundo médias de gosto. Evitam soluções originais.
- b) Homogeneizando, destroem as características de cada grupo.

- c) Dirigem-se a um público que não pode manifestar exigência, apenas sofrer suas propostas, já que não tem consciência de si próprio como grupo social.
- d) Tendem a favorecer o gosto exigente em promover o gosto existente sem promover renovações de sensibilidade. Desenvolvem funções meramente conservadoras.
- e) tendem a provocar emoções intensas e não mediatas.
- f) Estão sujeitos à lei da oferta e da procura; pior, pela ação da publicidade sugerem ao público o que este deve desejar.
- g) Nivelam e condensam os produtos de cultura superior, a fim de não provocar nenhum esforço ao fruidor.
- h) Os produtos de cultura superior são colocados numa situação de nivelamento junto a produtos de entretenimento.
- i) Encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo.
- j) Entorpecem toda consciência histórica mediante a uma imensa informação sobre o presente.
- k) São estudados para empenharem unicamente o nível superficial da atenção. Reduzem as obras de arte a mero bens de consumo.
- l) Impõem mitos de fácil universalidade, criam tipos prontamente reconhecíveis. Reduzem a individualidade de nossas experiências e de nossas imagens.
- m) Funcionam como uma reafirmação contínua do que já pensamos, desenvolvendo uma ação conservadora.
- n) Desenvolvem-se sob o signo do conformismo. Favorecem projeções orientadas para modelos oficiais.

- o) São característicos de uma sociedade democrática em sua superfície, mas que no fundo é paternalista. Ao invés de crescerem espontaneamente, de baixo para cima, são de fato impostos pelo sistema.

Do mesmo modo, Eco aponta suas características positivas, baseado nos escritos de estudiosos que longe de assumirem o discurso simplista e de estarem compromissados com os interesses do sistema, mesmo assim conseguem detectar tais aspectos. Resumidamente são estes os pontos levantados por Eco (Idem, idem, p. 44-48):

- a) A cultura de massa não é típica de um regime capitalista, podendo ser percebida na China, ou na extinta, URSS, onde todos seus defeitos típicos estão ou estiveram presentes.
- b) Não substituiu a cultura superior. Simplesmente se difundiu a massas que não tinham acesso a bens culturais. O prejuízo da consciência histórica é recebido por uma parcela que na realidade estava alijada de qualquer informação.
- c) Os *mass media* distribuem maciça e indiscriminadamente elementos de informação. Entretanto é inegável que isso acaba gerando formação, resolvendo-se em mutação qualitativa.
- d) A difusão de produtos de entretenimento negativos não pode ser considerada um sinal de decadência dos costumes, tendo apenas substituído o papel executado em tempos remotos pelas lutas de gladiadores e similares manifestações consideradas negativas, mas que são inerentes à natureza humana.
- e) A homogeneização do gosto desenvolveria funções de descongestionamento anti-colonialista em muitas partes do mundo, eliminando diferenças sociais e unificando sentimentos nacionais.
- f) Promove a democratização do acesso a bens culturais, reduzindo o seu custo.

- g) O efeito de embotamento das capacidades receptivas, provocado por sua ampla difusão é de fato um fenômeno comum a todas as épocas. Apenas teve seus efeitos amplificados. Mesmo as críticas à cultura de massa acabam sofrendo esses efeitos, uma vez que divulgados em veículos de grande circulação, acabam sendo convertidos em bens de consumo.
- h) Se os *mass media* não sugerem critérios de discriminação às informações oferecidas, sensibilizam o homem face ao mundo.
- i) Não é verdade que os meios de massa sejam conservadores. Constituem um conjunto de novas linguagens, promovendo renovação estilística.

O principal erro dos defensores da cultura de massa, segundo Eco, é a presunção de que o simples fato de veicular artigos culturais a torne necessariamente uma coisa boa. Esquecem-se de que a indústria cultural é movida por interesses econômicos, regida portanto por um conjunto de leis de mercado. O objetivo central é o lucro, o que acaba criando uma relação paternalista de produtor x consumidor. Eco ressalta ainda que essa relação pode se manter mesmo num regime diverso [socialista], em que o poder econômico é simplesmente substituído por um poder político, com o intuito de controle das massas. Ou seja, a cultura de massa tem uma natureza industrial, portanto segue todas as diretrizes de qualquer atividade industrial.

Já o erro dos “apocalíptico-aristocráticos” reside justamente em considerar a cultura de massa má devido a essa natureza industrial, “ministrando uma cultura subtraída ao condicionamento industrial” (idem, *ibidem*, p. 49).

A questão central, segundo o autor, não é necessariamente discutir se a cultura de massa é boa ou má, mas, uma vez que sua existência é um fato consumado, definir que tipo de ação cultural seria necessária para que possa realmente veicular valores culturais. Portanto,

ele convoca os homens de cultura para que adotem uma intervenção mais efetiva nesse sentido. A indústria cultural atende a poderosos interesses econômicos. O lucro é seu primordial objetivo. A atitude mais comum da classe intelectual é o silêncio, como forma de protesto ao sistema, mantendo-se fora de suas engrenagens. Pelo contrário, os intelectuais deveriam intervir nos mecanismos da cultura de massa a fim de gerar mudanças, ainda que parciais, que permitissem alterar a relação paternalista entre produtor e consumidor. Desse modo, ainda que não se tenha de fato uma cultura realmente feita pelas massas, pelo menos podemos ter fatores mediadores que façam com que a relação produtor x consumidor deixe de ser paternalista, passando a dialética.

Eco propõe uma revisão dos 3 níveis de cultura, para que não tenham conotações que os tornam, na sua opinião, tabus perigosos. Dessa forma os três níveis não representam uma divisão de classes. Nada pode impedir uma pessoa das chamadas classes superiores de apreciar uma obra característica do *masscult*. Os três níveis também não representam diferentes graus de complexidade, ou seja, somente as obras mais complexas ou difíceis seriam classificadas como *high*. Por isto mesmo os níveis não representam diferentes níveis de validade estética. Pode haver obras dotadas das características que a classifiquem junto à vanguarda, e que no entanto sejam consideradas feias, sem que por isso percam sua condição ou *status*. O inverso também pode ocorrer: uma obra destinada a um público vastíssimo e que devido a sua originalidade seja totalmente dotada de validade estética. Por fim, a passagem de estilemas de um nível superior a uma instância inferior não significa necessariamente que estes tenham sido consumidos. Pode haver uma evolução do gosto coletivo.

Eco acredita que a classificação em níveis se dá no nível da fruição. Todos nós podemos oscilar entre apreciar em momentos distintos tanto à mais autêntica obra de arte quanto à maior banalidade proposta pela indústria de entretenimento. O que é realmente necessário é fazer com que todos os cidadãos, independentemente de sua classe social possam

ter acesso a um maior número de bens culturais, tendo portanto a possibilidade de fazer seus próprios julgamentos. O modelo que aí está peca justamente por essa exclusão. Além do mais ao invés de simplesmente repudiar, por exemplo, uma música de entretenimento pela sua nulidade estética, é preferível pensar numa música em que os interesses comerciais possam ser mantidos sob controle e que o produto final apresente um mínimo de conteúdo artístico. Desta maneira defende que os 3 níveis de cultura se complementem:

Portanto, só aceitando a visão dos vários níveis como complementares e todos eles fruíveis pela mesma comunidade de fruidores, é que se pode abrir caminho para uma melhoria cultural dos *mass media* (Idem, idem, p. 59).

Eco tem a consciência de que este é um processo complicado e que as mudanças não devem ocorrer de maneira pacífica e institucionalizada, mas como resultado de uma violenta “tensão dialética”. Apresenta por fim algumas propostas de pesquisa que podem auxiliar uma discussão para o problema. São elas:

1. Uma pesquisa técnico-retórica sobre as linguagens típicas dos meios de massa e sobre as novidades formais introduzidas.[...]
2. Uma pesquisa crítica sobre as modalidades e os êxitos da passagem de estilemas do nível superior ao médio. [...]
3. Uma análise estético-psicológico-sociológica de como as diferenciações da atitude frutiva influem no valor do produto fruído. [...]
4. Uma análise crítico-sociológica dos casos em que novidades formais, embora dignas, agem como simples artifícios retóricos para veicularem um sistema de valores que nada têm a ver com elas. [...] (idem, idem, 62-67)

Gostando ou não, a cultura de massa, ou indústria cultural, ou *mass media*, ou qualquer que seja sua designação, é uma realidade de nosso tempo. Os avanços tecnológicos se multiplicam com uma velocidade cada vez mais espantosa. Sua presença na sociedade moderna é inegável e inevitável. Se a indústria cultural tem seu lado nefasto, o que é irrefutável, e funciona como manipuladora e alienadora, atendendo a poderosos interesses econômicos, cabe aos homens de cultura ludibriar o sistema e, como sugere Eco, trabalhar no sentido que ela também divulgue valores culturais autênticos. Permitir ao homem comum ter acesso a bens culturais e fazer suas escolhas. Acreditamos que de fato isto possa acontecer. A

longa carreira de Radamés Gnattali junto ao mercado radiofônico e fonográfico, como veremos a seguir, é uma prova disto.

3.5 - Radamés e o Rádio – a “Era de Ouro”.

Quando Morin analisa a cultura de massa afirma não ter havido antes dela uma “idade de ouro” anterior à sua existência. Contudo ao confrontar o cenário do atual estágio do mercado cultural no Brasil com o passado, o que percebemos é que na realidade houve uma grande reconfiguração. Nas décadas de 40, 50 e mesmo 60 o mercado musical brasileiro fervilhava. As grandes rádios tinham suas orquestras, seus *casts* de artistas e a produção musical trabalhava a todo o vapor. O multi-instrumentista Zé Menezes, parceiro e amigo de Radamés, nos dá um panorama da época:

[...] A Mayrink Veiga era naquela época a segunda emissora do Rio de Janeiro. Foi no tempo da música propriamente dita. Na realidade qualquer rádio de interior tinha seu regional, seu *cast* maior ou menor, às vezes meio amadoristicamente, mas tinha o seu *cast*, sua orquestrinha. No Rio de Janeiro e São Paulo nem se fala, qualquer casa tinha sua orquestra, seu grupo bom. Tinha os cassinos. Era a época da música mesmo. O Brasil parecia país de primeiro mundo. (Entrevista concedida em 12-08-2003, Guapi-Mirim-RJ.

A conjuntura econômica, a trajetória política do país e os avanços tecnológicos tiveram influência no estágio atual da indústria cultural brasileira. Remanescentes daquele período freqüentemente deixam transparecer esse sentimento de retrocesso, embora possamos perceber uma certa nostalgia. Na opinião de Menezes os anos 50 representaram uma era de ouro na música brasileira, com espaço para o trabalho dos músicos nas mais variadas áreas. Este cenário teria mudado por diversas razões, entre as quais ele aponta os avanços tecnológicos .

Na minha opinião é o seguinte: nós regredimos de uma maneira assustadora. Eu lamento que nós estivemos tão bem. Os anos 50 foram anos de ouro da música brasileira. [...]Hoje em dia, o que tem de enganador por aí não está no gibi, porque a própria tecnologia fez com que as pessoas se acomodassem. (Idem)

Na realidade, o que Menezes define como anos de ouro da música popular brasileira é consequência de um processo deflagrado nas décadas de 1920 a 1930. A Geração Noel Rosa, de acordo com Wander Nunes Frota (2003), presenciou o surgimento de uma indústria fonográfica e radiofônica poderosa, que forneceu o modelo para as décadas subseqüentes e consolidou o estabelecimento da indústria cultural no Brasil. Situando essa época de ouro, nos anos 20-30, aponta a criação da *orquestração brasileira* como um fator decisivo para o desenvolvimento da atividade musical no Rio de Janeiro, na metade da década de 1920. Embora considerando Pixinguinha como personagem central do surgimento dessa orquestração brasileira, Frota reconhece a importância de nomes como Radamés Gnattali, Eduardo Souto et al. como figuras destacadas em sua criação, tendo “um pé mais firme na música erudita e outro na popular” (Frota, 2003, p. 72), ao contrário de Pixinguinha, mais ligado à música popular, mais especificamente o *Choro*.

Ao analisarmos a participação de Radamés Gnattali dentro da indústria cultural temos que levar em consideração que ao contrário do que dizia Adorno, havia sim espaço para uma manifestação artística autêntica. Ao lado dos programas de auditório, com cantores e variedades, muitas primeiras audições de compositores brasileiros fizeram parte da programação da Rádio Nacional. Isto não quer dizer que não houvesse já naquela época um direcionamento do trabalho musical a uma simplificação atendendo a interesses comerciais.

Menezes nos exemplifica esse processo:

A ambição comercial sempre existiu, haja visto que quando comecei a gravar, naquele tempo a gente se preocupava muito com técnica e as fábricas queriam uma coisa comercial, para vender. [...]. A exemplo disto, quando o Garoto, o Menezes, o Laurindo gravavam técnica, chegou o Waldir Azevedo e “estourou” com Delicado e Brasileirinho. O cara da Odeon chamou o Garoto e falou: -‘Garoto, você tem que baixar a bola e gravar coisa mais simples pra vender, porque você vê o Waldir, por exemplo, gravou o Delicado e estourou’. O que fez o Garoto? Começou gravando o Baião Caçula, que vendeu “pra danado”, fez São Paulo Quatrocentão, com a qual ele ganhou algum dinheiro, porque até então não tinha ganhado nada. Então o Zé Menezes gravou “De papo pro ar”, conquistando a fama.

Entretanto, Menezes conclui: “Pelo menos naquele tempo a gente podia fazer a música boa”.

O maestro Alceu Bocchino, grande representante de nossa música e que também teve uma participação efetiva no circuito comercial de rádio, disco e TV nos dá sua visão das atuais diretrizes do mercado musical:

... Isto é consequência da situação, eu não diria brasileira, mas mundial, um materialismo terrível. Quando o cidadão sobrepõe os interesses materiais às suas qualidades intelectuais, incluindo sentimento, inteligência e caráter, é uma infelicidade. Então a tendência é o domínio das massas através do dinheiro e do poder. (depoimento pessoal em 11/08/2003, Rio de Janeiro-RJ)

Assim, embora movido por interesses mercadológicos, o rádio e a indústria fonográfica daquele período forneciam aos artistas algum espaço para conciliarem sua criatividade aos apelos comerciais do sistema⁶.

O objetivo inicial de Radamés Gnattali era seguir a carreira de concertista. Suas primeiras incursões no Rio de Janeiro abriram perspectivas que lhe permitiram vislumbrar uma carreira como pianista. Entretanto não pôde levar à frente o sonho de se dedicar à vida de solista. Um dos fatores decisivos na mudança de trajetória foi a não realização do concurso para professor no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, em 1931. Gnattali aguardava tal concurso, pois vislumbrava nesse cargo os proventos que lhe garantiriam a estabilidade e segurança financeira que o permitiriam dedicar-se ao estudo do piano. Infelizmente, Getúlio Vargas optou pela nomeação de dez integrantes, ficando o compositor preterido.

A música popular tornou-se meio de vida, primeiramente como instrumentista e logo a seguir como compositor, regente e arranjador. A história da Rádio Nacional se confunde com a de Gnattali. O compositor trabalhou na emissora por trinta anos, desde a sua fundação.

⁶ Não se pode esquecer que aquele era o momento de estabelecimento das bases do rádio e da indústria fonográfica. A adaptação das matrizes estrangeiras à realidade nacional contou de certo com a criatividade de músicos, compositores e arranjadores para o estabelecimento de seus padrões.

Podemos dizer, sem sombra de dúvida, que Radamés Gnattali foi o maior arranjador da música popular brasileira. Sua produção é absolutamente espantosa. Bocchino nos dá uma idéia de seus talentos:

[...]Ele tinha extrema facilidade para compor, para orquestrar então era uma velocidade incrível, em questão de meia hora, quinze minutos para fazer um arranjo. [...] Radamés era um músico de múltiplos talentos. Ele era tão bom na música popular quanto na música, vamos dizer, mal chamada de erudita, eu digo da música melhor, mais elaborada. Ele gravou comigo muita coisa.[...] Eu nunca me lembro que o Radamés tivesse borrado ou raspado alguma nota (Idem)

Na época do rádio produzia-se música em ritmo industrial. Os arranjadores eram obrigados a escrever quase diariamente novos arranjos para atender à frenética demanda do mercado. Bocchino nos dá uma idéia do volume de trabalho exigido, ao nos revelar seus apuros ao ingressar no mercado musical.:

Quando eu vim do Paraná, eu levava um mês para escrever um arranjo. Uma peça minha, pequena, eu levava um mês para instrumentar. Quando cheguei a São Paulo, tinha que escrever um arranjo por dia. Eu passava o dia e noite a escrever. Eu sei o pão que comi.

Radamés destacava-se pela sua produtividade, mas também por sua criatividade. Suas técnicas inovadoras, ao lado de simplicidade foram a sua marca registrada, como lembra Bocchino:

[...] Quando a gente orquestrava, no início, tinha certos princípios que a gente queria obedecer. Aí a gente pegava uma instrumentação do Radamés, não tinha nada daquilo, e funcionava lindamente [...].(Idem)

A partir da idéia do baterista Luciano Perrone, amigo e parceiro por muitos anos surgiu uma maneira diferente de arranjar, na qual a orquestra passava a ter também funções rítmicas, antes delegadas somente aos instrumentos de percussão. Radamés inovou também utilizando uma “base” formada por dois violões e cavaquinho, ao lado do contrabaixo e instrumentos de percussão, ao contrário do que era usual naquela época, de se utilizar um grupo influenciado pelas orquestras americanas, formado por piano, baixo, bateria e guitarra. Assim, a fama de Radamés Gnattali foi se espalhando e ele se tornou o mais respeitado e venerado maestro da era do rádio. Este longo relacionamento afetou diretamente a sua

produção na chamada música de concerto. Radamés absorveu toda a sua experiência na música popular e usou como fonte inspiradora para grande parte de sua produção erudita. Por isso recebeu diversas críticas dos mais puristas, que o acusavam de jazzista. Alceu Bocchino confessa ele próprio ter criticado o amigo:

Eu mesmo, no início, quando ainda não tinha o conhecimento da obra dele, o critiquei. Mas depois que travei contato maior, percebi que ele tinha uma intuição, em certos momentos até genial, de captar as coisas. Ele vivia o ambiente realmente onde morava, o Rio de Janeiro. Era a vida dele. Desde o barzinho do chopp, compreendeu? Até o Teatro Municipal. Ele era um cidadão autêntico.[...] (Idem)

A naturalidade com que Radamés Gnattali transitava livremente entre as esferas musicais, e a sua utilização de material da música urbana, comercial, de consumo, nunca foi totalmente apreendida por parte da classe musical e intelectual, que não conseguia captar seu modo simples de aplicar tais maneiras, de modo direto, nas suas obras destinadas a concerto. A opinião de Neves (1991) reflete esse posicionamento . Mesmo em nosso tempo Radamés não escapa das farpas injustas de parte da crítica. No recém-lançado “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”⁷, ao consultarmos o verbete a respeito de Guerra-Peixe, na seção “Crítica”, encontramos o trecho a seguir:

Procurou estilizar o frevo, o maracatu, o cabocolinho e o xangô e passou anos a fio em estações de rádio e televisão, manejando orquestrações de todo o gênero, sem se deixar **contaminar** (grifo nosso) pelo *jazz*, o que ocorreu com Radamés Gnattali.

De fato, trata-se sem dúvida de uma visão muito preconceituosa. Radamés não fez nada mais que absorver os elementos da música em voga e utilizá-los com maestria em sua produção seja popular seja erudita. Radamés não tinha preconceito quanto a estilos e a música fluía dele naturalmente. Sua maneira de orquestrar sempre foi inovadora e alguns dos maiores clássicos da música brasileira são marcados de maneira definitiva e incontestável pela contribuição de seus arranjos. A introdução rítmica dos saxofones para a “Aquarela do Brasil”

⁷ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>

é um exemplo claríssimo disto⁸. Quanto ao fato de ser acusado de jazzista, o próprio Radamés se defende:

O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade.⁹

Na música do século XX é muito marcante a transmigração de elementos estilísticos. Assim, ao mesmo tempo em que os compositores e músicos de jazz foram buscar inspiração nos impressionistas para seus incrementos harmônicos, a música de concerto encontra no jazz uma fonte muito rica de materiais temáticos. Compositores como Stravinsky e Bernstein são exemplos claros disto. Mesmo admitindo haver sim na obra de Gnatalli alguma influência do jazz, não podemos ver isso como uma coisa negativa. Apenas reflete o meio musical no qual estava imerso e sua visão abrangente e sem preconceitos da música. O jazz, mas também o choro, o baião, o maxixe, o samba e tantos outros elementos foram por ele trabalhados e combinam-se harmoniosamente. A bossa-nova, que é internacionalmente reconhecida como um dos mais representativos estilos da música brasileira, é formada basicamente da união do samba carioca com o idioma harmônico do jazz.

Radamés foi um inovador. Escreveu diversos concertos para instrumentos muitas vezes não convencionais na música de concerto, dedicados para seus amigos, na maior parte das vezes oriundos da música popular. Assim ele adequava o conteúdo das obras ao estilo de cada intérprete. Zé Menezes descreve assim o processo:

O Radamés escutava o cara tocar e ele fazia sob medida, dentro daquilo pra pessoa. O Fumagali tocava com a gente na Rádio Nacional, harpa, e ele cismou de fazer um concerto para ele. Mas fez dentro das características do cara. Ele procurava facilitar para que o cara fizesse exatamente aquilo que ele já estava acostumado. Ele fazia pro

⁸ Conforme depoimento do compositor, a introdução de “Aquarela do Brasil” não seria de fato de sua autoria, mas sim do próprio Ari Barroso. Entretanto coube ao maestro a utilização da famosa melodia no grupo de saxofones e não nos contrabaixos como sugerira Barroso.

⁹ Gnatalli, Radamés, *in* BRESSON, Bruno Cartier. Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba. O Estado de S. Paulo. 19.03.1979. p.26

Chiquinho, ele tocando dentro daqueles moldes dele. E assim com o Jacob (Bittencourt), o Edu (da Gaita) e assim por diante. (depoimento pessoal, 12/08/2003, Guapi-Mirim-RJ)

Desta forma, sua vasta experiência na música de consumo, o dia-a-dia do trabalho na rádio e no disco e o ritmo industrial de produção influíram diretamente na produção de sua música “*mais elaborada*”, como diria Bocchino. O caminho inverso também pode ser percebido. Radamés aplicou todo o seu conhecimento, todo o seu preparo adquirido na música erudita a serviço de seu trabalho na música comercial . Tudo feito com muito esmero e sem preciosismos. Em sua obra nada é gratuito, conforme afirma Bocchino:

[...] então você vê essa capacidade que ele tinha de fazer a música popular ou mesmo a erudita, botando um virtuosismo, que não é um virtuosismo banal. Porque os pianistas de musica popular, no nosso tempo a gente falava nas “passarinhas”, né? Eram escalinhas, acordes, as “passarinhas” no piano. No Radamés não. Ali estava a música mais pura, aquele conceito de música pura que a gente tem. (depoimento pessoal, 11/08/2003, Rio de Janeiro)

Radamés reinou absoluto nos trinta anos em que trabalhou na Rádio Nacional. Teve diversos programas, alguns ficaram no ar durante décadas. Trabalhou com todos os maiores artistas da canção brasileira. Na indústria fonográfica não foi diferente. São incontáveis os exemplos de sua atuação neste setor. De acordo com o relato de Menezes,

Radamés criou o Quarteto Continental. Esse quarteto continental..., nós gravamos..., só se gravava naquela época com esse quarteto. Todo cantor, toda cantora, todos que você possa imaginar, gravavam com esse grupo (Depoimento pessoal, 12/08/2003, Guapi-Mirim-RJ)

O grupo, formado inicialmente por Radamés Gnattali, no piano, Zé Menezes na guitarra, Vidal, no contrabaixo e Luciano Perrone, na bateria, recebeu posteriormente Chiquinho do Acordeon, passando a se denominar Quinteto Radamés. Este grupo, reforçado por Aída, irmã de Radamés, tornou-se uma das mais importantes formações instrumentais da música brasileira, tendo feito na década de 1960 uma excursão de grande sucesso pela Europa.

Com a decadência da Rádio Nacional, na década de 1960, Radamés perde seu grande veículo de expressão na música popular. Embora tenha trabalhado na televisão, o compositor se queixava da falta de espaço para a criação devido aos interesses comerciais.

A obra de Radamés Gnattali dilui as fronteiras entre o popular e o erudito. Ele transitava naturalmente entre gêneros diversos e sua contribuição para a música brasileira foi de fundamental importância. Seja nas salas de concerto, seja nos auditórios das rádios, seja nos discos de música popular, seja nas trilhas para cinema, seu talento foi uma pedra fundamental. Radamés certa vez afirmou “Amo a música popular, mas, se pudesse, trabalharia exclusivamente sobre a música erudita”¹⁰. Mesmo tendo sido levado por razões financeiras a exercer grande parte de sua carreira no campo da música popular, sempre o fez com muito prazer, e tratou de aplicar a essa música o mesmo talento e competência, sendo personagem destacada de algumas das mais belas páginas da música brasileira. Sua postura sem preconceitos aproximou músicos de gêneros e estilos historicamente separados. Promoveu um intercâmbio de estilemas, para usar um termo utilizado por Eco, entre a música popular e erudita, unindo o que há de melhor nos dois gêneros: criatividade, o “molho”, jogo de cintura e perfeição técnica. E se tornou com certeza um dos mais importantes nomes da música brasileira no século XX, embora o preconceito, o elitismo e a desinformação de parte da crítica cultural tanto fizessem por subestimar sua obra.

¹⁰ In BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie, 1984, p. 62-63

CAPÍTULO 4 - AS OBRAS DE RADAMÉS GNATTALI PARA SAXOFONE

4.1 – Os critérios para a elaboração da lista

No presente capítulo apresentaremos as obras para saxofone encontradas em nossa pesquisa. As duas obras de maior porte, a *Brasiliana no. 7 para saxofone tenor e piano* e o *Concertino para saxofone alto e orquestra* serão objeto de uma análise mais aprofundada nos capítulos subseqüentes. Por este motivo não estarão aqui relacionadas.

Com exceção das duas obras mencionadas acima, a produção Gnattaliana para saxofone concentra-se no campo da música popular, embora a natureza multifacetada de sua produção possa muitas vezes levar a uma classificação equivocada, como fica evidenciado no catálogo de obras elaborado por Barbosa e Devos.

Dois critérios foram seguidos para a elaboração da relação das obras:

1) **Existência da partitura** - Algumas obras se perderam sem terem sido editadas, não existindo sequer rascunho da música. Estarão relacionadas apenas as obras às quais o intérprete possa ter acesso.

2) **Existência de Edição (ou manuscrito) onde seja mencionada a utilização do saxofone** - O compositor freqüentemente apresentou mais de uma versão para muitas de suas obras, arranjadas para diferentes formações instrumentais. É o caso, por exemplo, do Choro *Bate-Papo*, gravado originalmente por Radamés, ao piano, e por Zé Bodega, no saxofone tenor. Anos mais tarde o compositor faria uma versão desta obra para seu quinteto, do qual tomavam parte Zé Menezes (guitarra), Chiquinho do Acordeom, Vidal (contrabaixo) e Luciano Perrone (bateria). Entretanto, como a partitura original prevê a utilização do saxofone, a obra aparece relacionada.

4.2 – A relação das obras

Apresentaremos a seguir a relação das obras para saxofone. Incluiremos excertos dos primeiros compassos de cada obra, bem como um breve histórico e algumas de suas características.

Remexendo

para Quarteto de Saxofones (AATT) e Piano

Radamés Gnattali

The musical score for 'Remexendo' is presented in two systems. The first system shows the initial measures, with a double bar line and a repeat sign (⌘) indicating a section. The second system continues the piece, starting at measure 10. The instrumentation includes Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Piano. The piano part features a 'solo' section in the lower register. The saxophones play a melodic line with various articulations and dynamics.

exemplo musical 1 - Choro *Remexendo*

Remechendo [sic] – Choro composto em 1943, para quarteto de saxofones (2 altos e 2 tenores), com acompanhamento de piano. Foi gravado em disco 78 rpm no. 15.039 pela Continental e editado por E. S. Mangione. Tem a estrutura tradicional do choro em três partes, com esquema ABBACA, precedido por uma pequena introdução de quatro compassos executada pelo piano. O grupo de saxofones trabalha com textura homofônica, ao estilo das orquestras jazzísticas. Não obstante o uso extensivo de acordes de sextas e nonas, característicos na condução das vozes desses grupos instrumentais, as progressões harmônicas utilizadas nesta obra não se distanciam muito daquelas utilizadas no choro tradicional, baseadas em encadeamentos do tipo I - IIm - V7 - I, com a utilização de dominantes secundários e eventualmente empréstimo modal. O próprio esquema do giro tonal (a seção A na tonalidade de ré maior, a seção B no tom relativo menor e a seção C no tom da subdominante) é característico do estilo, podendo ser encontrados diversos exemplos de choros que adotam procedimento semelhante. Outro fato a se ressaltar é que na parte do piano contém, na seção A e no início da seção B, a notação precisa da “levada” rítmica. A partir desse ponto o compositor indica apenas os acordes utilizados, deixando por conta do executante a realização baseada no modelo por ele sugerido. A obra foi gravada novamente em 1996, pelo quarteto de Saxofone Minas Sax, liderado por Dilson Florêncio, professor da UFMG, em adaptação para o quarteto clássico de saxofones: soprano, alto tenor e barítono.

No lado B do disco consta um outro choro, *Assim é melhor*, também para quarteto de saxofones, que no entanto está desaparecido.

Caminho da Saudade

Valsa para Sax Tenor e Piano

Radamés Gnattali

Sax Tenor em Sib

Moderato

Moderato

Rit.

3

6

6

3

exemplo musical 2 - Valsa *Caminho da Saudade*

Caminho da Saudade – Valsa para saxofone tenor e piano. Foi gravada em 1949 em disco 78 rpm no. 16.543 pelo compositor e por Zé Bodega ao saxofone. Segue o formato tradicional das valsas populares brasileiras, obedecendo o esquema AABA, precedida por introdução de quatro compassos. Foi editada em 1957 pela Editora Bandeirante. A partitura inclui parte para contrabaixo. Encontra-se no arquivo musical da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Na seção A, na tonalidade de ré menor, o saxofone fica responsável pela condução da melodia. Já a seção B, com andamento mais rápido escrita no tom homônimo maior, tem em sua maior parte o piano executando essa função, realizando o saxofone o papel acessório com contracantos e comentários.

Bate Papo

Choro para Sax Tenor e Piano

Radamés Gnattali

Tempo Médio ♩ = 84

Sax Tenor

Tempo Médio ♩ = 84

T. Sx.

T. Sx.

exemplo musical 3 - choro *Bate Papo*

Bate-Papo – Choro para saxofone tenor e piano (1949). Esta obra foi gravada juntamente com a valsa *Caminho da Saudade*, tendo sido igualmente editada por Editora Bandeirante Ltda (1957). Faz parte também do acervo da Biblioteca Nacional. As duas obras foram anos mais tarde rearranjadas e regravadas por Radamés e seu Quinteto. O choro tem estrutura de duas partes AABBA precedida de uma introdução de quatro compassos e concluindo com uma Coda, com uma ponte conduzindo o retorno entre as seções B e A. A obra tem uma harmonia bastante sofisticada. Notável também é o diálogo entre os dois instrumentos, daí seu título.

Na época em que começou a trabalhar na Rádio Nacional, o saxofonista e clarinetista Paulo Moura, impressionado pela composição *Bate-Papo*, que fizera bastante sucesso, solicitou a Radamés Gnattali que escrevesse alguma obra para que tocassem juntos, porque, segundo ele “precisava da bênção do mestre Radamés” (depoimento pessoal em 13/05/2004, Rio de Janeiro). O compositor prontamente atendeu e escreveu *Romance*. Um dia na rádio, antes de começar o trabalho, o compositor chamou o saxofonista para ensaiar a música. Passava na hora o diretor do programa, que também era diretor da gravadora Continental e este gostou do resultado. Surgiu daí um projeto que resultou na gravação de um *long-play* com Paulo Moura e Radamés Gnattali juntos. Completavam o grupo, Baden Powell, no violão, Vidal, no contrabaixo e Trinca, na bateria. Infelizmente, somente três das composições integrantes do trabalho encontram-se preservadas na Biblioteca Nacional, em fotocópia de manuscrito do compositor: *Valsa Triste*, *Devaneio* e *Monotonia*. As demais composições, *Carioca*, *Sempre a Sonhar*, *Penumbra* e *Romance*, estão desaparecidas. Segundo o saxofonista, existe a possibilidade de que este material esteja em posse da família do pianista Tenório Jr., destacado instrumentista do período da bossa nova, que foi vítima dos militares na Argentina. Paulo Moura cedeu ao pianista as partituras de que dispunha, para que as estudasse. Os músicos tinham um projeto de tocar as obras de Gnattali. O trágico destino de Tenório Jr. impediu que o trabalho se concretizasse, bem como ocasionou o extravio das obras. Relacionaremos e comentaremos pois as obras que se encontram nos arquivos da Biblioteca Nacional.

Valsa Triste

para saxofone alto e piano

Radamés Gnattali

Lento

Saxofone alto em mi^b

Piano

A. Sx.

Pno.

A. Sx.

Pno.

exemplo musical 4 - *Valsa Triste*

Valsa Triste - É uma das composições mais conhecidas de Radamés Gnattali para saxofone. A obra é um dos exemplos mais claros dos tênues limites da música do compositor. Concebida como integrante de uma gravação onde predominam as formas populares da música, aparece no entanto, no catálogo elaborado por Barbosa e Devos, na produção de Gnattali para a música clássica. Um outro fato reforça essa característica da obra. A valsa é uma das peças obrigatórias no teste de habilidade específica para o curso de graduação em saxofone da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, cujo currículo é basicamente voltado para a escola clássica do instrumento.

A obra tem uma forma ternária, do tipo ABA, com contraste de andamento entre as seções (lento-rápido-lento). É interessante notar as indicações de tempo usadas pelo autor na

partitura: **Lento** para as seções inicial e final, e **Um pouco mais**, para a seção intermediária. Quando nos propusemos a interpretar tal peça, sem a referência da gravação, tínhamos em mente um andamento inicial de semínima = 80, aproximadamente. Na mudança de andamento, o termo “Pouco Mais” sugeria um aumento não tão acentuado. Embora ao interpretar a obra nossa experiência e intuição musical nos sugerisse a possibilidade de tocar em ritmo mais acelerado, tentamos conter e adequar nossa interpretação ao indicado na partitura. Tempos depois, ao ouvirmos a gravação, constatamos que no lugar onde ele indicava “pouco mais” na realidade queria “bem mais” ou “muito mais”, já que o andamento é quase o triplo do anterior. Assim se ao contrário de respeitar a indicação da partitura (ou interpretá-la como tal), tivéssemos de fato nos deixado levar pela intuição e pelo *feeling*, teríamos nos aproximado mais do realmente intencionado pelo autor.

Este fato serve para ilustrar que em alguns casos a indicação da partitura pode e deve ser discutida. Mesmo quando há indicação metronômica precisa, há momentos na hora da realização da obra em que o intérprete sente ser melhor discordar de tal marcação. Cabe ao intérprete decidir em que momentos ele vai seguir literalmente o texto, e em que momentos as suas próprias decisões nortearão sua performance. Esta deve ser uma decisão responsável, equilibrada e se possível, justificada. A partitura inclui a parte do contrabaixo.

Devaneio

fox

Radamés Gnattali

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Sax Alto Eb, with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand bass line. The tempo is marked 'Lento'. The second system is for Sax A, with a treble clef and a key signature of one flat. It also includes a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lento'. The score is in 4/4 time and includes piano accompaniment.

exemplo musical 5a - *Devaneio*

The image displays two systems of musical notation for Saxophone A (Sx. A.).

The first system consists of a saxophone staff and a piano accompaniment. The saxophone part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a D⁷M chord marked with an asterisk.

The second system also consists of a saxophone staff and a piano accompaniment. The saxophone part has a more intricate melodic line with a triplet. The piano accompaniment includes F⁷M and C^m7 chords.

exemplo musical 5b - *Devaneio*

Devaneio (fox) – O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira destaca a importância das danças estrangeiras na história de nossa música. A introdução da valsa, da polca, da schottisch, da mazurca e outras, na primeira metade do século XIX, forneceu as matrizes para a criação de diversos ritmos nacionais. De maneira análoga o fox-trot americano, introduzido na década de 1920, fez muito sucesso. Podemos encontrar inúmeras gravações de foxes, não só canções, mas também muita música instrumental. Nazareth, Pixinguinha e Eduardo Souto estão entre compositores que escreveram obras no gênero.

Esta composição apresenta uma pequena introdução no piano, uma seção A onde o saxofone exerce o papel central de solista, uma seção B, onde prevalece o diálogo entre piano e saxofone, e um retorno a seção A, um pouco modificada e ampliada. No final da obra, o saxofone conclui com um fraseado mais livre, com ares de uma pequena *cadenza*. A presença de elementos de jazz é clara. Guitarra, baixo e bateria tem um papel de sustentação harmônica

e rítmica, estando a parte da guitarra escrita em notação de cifras. Não existe parte para a bateria, tendo sido tocada “de bossa”¹¹.

Monotonia

Radamés Gnattali

Sax Alto Mi

Samba-canção

A. SX.

A. SX.

A. SX.

exemplo musical 6- *Monotonia*

Monotonia – Este samba-canção apresenta um esquema formal semelhante à obra descrita anteriormente. Encontramos uma introdução de quatro compassos executada pelo piano que contém o motivo principal da peça, formado pela alternância de duas notas, o que

¹¹ Jargão largamente utilizado pelos músicos populares, referindo-se ao ato de tocar sem o auxílio de uma parte escrita.

nos pode levar a imaginar se não seria devido a essa recorrência que o compositor denominou a obra.



exemplo musical 7 - motivo principal de *Monotonia*

Após a introdução a obra apresenta uma seção A de 32 compassos, com o saxofone desempenhando o papel central de solista. Apesar do uso abundante de acordes com nonas e décimas terceiras, o encadeamento harmônico é bem simples situando-se no campo tonal de fá maior. A seguir uma seção B, mais curta (10 compassos), onde piano e saxofone dialogam. Podemos perceber aqui um momento em que o compositor se aproxima da linguagem da música clássica, afastando-se da “levada” tradicional da música popular. Esta passagem modulante conduz ao retorno da seção inicial, agora na tonalidade de ré maior, um tanto quanto ampliada, sendo conduzida pelo piano. De volta à tonalidade original o saxofone retoma seu papel de condutor e conclui a obra. Como na obra anterior os demais instrumentos têm uma função de apoio.

Como comentamos anteriormente, tratam-se de composições concebidas no estilo popular. Entretanto, nada impede que o músico dedicado à escola clássica do saxofone inclua em seu repertório essas obras, que tocam o público de imediato, e que podem funcionar muito bem em salas de concerto.

Não poderíamos encerrar o presente capítulo sem mencionar a associação entre Radamés Gnattali e Luiz Americano, clarinetista, saxofonista, compositor, e figura destacada na história da música popular brasileira, que juntos gravaram em 1934 duas composições de Radamés: *Serenata do João* e *Vilma*. Juntamente com o baterista Luciano Perrone, formaram o Trio Carioca, de breve duração, mas que gravou outras duas composições: *Recordando* e *Cabuloso*.

CAPÍTULO 5 - A BRASILIANA NO. 7 PARA SAXOFONE TENOR E PIANO

5.1 - Apresentação

A música de Radamés Gnattali transcendeu barreiras. Como ressalta Vasco Mariz (2000), embora o autor tenha tentado traçar uma linha divisória em sua produção musical, entre erudita e popular, esses limites, na maioria das vezes são difusos e a linha divisória é tão tênue que fica difícil classificar o gênero de muitas de suas composições, se é que há alguma validade nisso. O que interessa é que Radamés promoveu a comunhão dos sólidos conhecimentos adquiridos de sua formação de pianista clássico, com a experiência da vida profissional na área popular, seja como músico, compositor ou arranjador, e nos deixou um legado no qual esses elementos se harmonizam, uma obra rica e variada, onde popular, erudito, urbano, rural se fundem. Radamés Gnattali foi taxado de jazzista pelos puristas. Embora o compositor sempre negasse tal influência, é inegável a presença de elementos da música americana em suas obras. Isso não é necessariamente uma coisa negativa. Em entrevista o produtor e músico Rildo Hora nos fez a seguinte declaração: “(...)Então como ele [Radamés Gnattali] compôs demais na área popular, isso aparecia no trabalho dele. Não acho isso negativo, até interessante, lembra o Gershwin.” (depoimento pessoal em 24/06/2003, Rio de Janeiro), Radamés Gnattali, absorveu uma quantidade enorme de informações, e devolveu-as misturadas, combinadas, trabalhadas, elaboradas, num resultado fantástico, no qual a brasilidade é um fator predominante.

A *Brasiliiana no. 7*, para saxofone tenor e piano, é um exemplo claro dessa fusão de elementos. Integrante do ciclo que reúne algumas das mais importantes das composições de Gnattali, foi composta em 1956, para o saxofonista Sandoval Dias, tendo sido gravada por Sandoval e o autor em 1957. No mesmo *long-play* consta também o registro da *Brasiliiana no. 8*, para dois pianos, realizado por Radamés e sua irmã Aída. Sua partitura faz parte do acervo

da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. A *Brasiliiana 7* traz todos os componentes citados anteriormente. Está presente a música urbana carioca, através do choro e do samba-canção. Está presente a música nordestina, caracterizada pelo baião e pelo uso do modo mixolídio. Também estão presentes elementos da música americana, pelas harmonias e texturas dos acompanhamentos, bem como todos aqueles elementos da escola clássica do piano. O objetivo do presente capítulo é olhar de perto a obra, fornecendo subsídios para uma maior compreensão, seja por parte dos intérpretes, ou mesmo para apreciação musical. Neste sentido, faremos uma breve análise formal, discutiremos as impressões de artistas que tiveram contato com a peça e por fim comentaremos duas versões gravadas da obra, a gravação de 1957, realizada por Sandoval Dias e Radamés Gnattali, e o registro datado de 1998, por Carlos Malta e Estela Caldi.

5.2 - Sandoval Dias

Radamés Gnattali escreveu diversas obras para os músicos, geralmente da área popular, com os quais conviveu e trabalhou. Assim foi com Iberê Gomes Grosso, Edu da Gaita, Zé Menezes, Paulo Moura, Jacob do Bandolim, entre outros.

Portanto, é um bom caminho para se chegar a um melhor conhecimento de tais obras, conhecer um pouco sobre os intérpretes aos quais as peças foram dedicadas. Embora não haja anotação na partitura, todos os depoimentos colhidos comprovam o fato da obra ter sido realmente dedicada a Sandoval Dias. Portanto, um levantamento preliminar sobre sua trajetória musical se faz necessária. Devido à escassez de dados que pudessem ilustrar sua atuação no mercado musical, obtivemos as informações a seguir através de depoimentos de amigos, familiares e personalidades do meio musical.

Sandoval Dias (1906-1993) foi um músico com grande atuação no mercado musical carioca. Trabalhou por 20 anos na Rádio Nacional, ao lado de todos os grandes músicos e

maestros da época: Radamés, Chiquinho do Acordeon, Léo Perachi, Lírio Panicali, Guerra-Peixe, Zé Menezes, Altamiro Carrilho, e tantos outros. Mais tarde transferiu-se para a Rádio MEC, tocando clarinete-baixo na Orquestra Sinfônica Nacional e atuando também como solista no saxofone. Uma sonoridade apurada sempre foi sua característica marcante. Atuou ativamente no mercado fonográfico, tendo gravado com os maiores nomes da música popular brasileira. Como contratado da gravadora Philips, tem uma discografia formada por 12 *long-plays* instrumentais. Após sua aposentadoria na Orquestra Sinfônica Nacional, dedicou-se ao trabalho com bandas de música, em Cordeiro-RJ, Nova Friburgo-RJ e com a Banda Civil da Cidade do Rio de Janeiro. Alguns depoimentos de amigos e músicos nos dão a idéia de seu perfil:

No tempo em que eu trabalhei com o Sandoval, foi grande o proveito que tive. Não tenho nem como classificar. Ele foi excelente músico, todos nós sabemos disto. Eu tomei conhecimento de uma revista na França em que ele foi citado como um dos maiores saxofonistas. Ele foi um dos músicos mais importantes de sua época, atuando na música popular e clássica.

JAIR NOVAES – flautista

Grande músico, completo. Eu o substituí na Orquestra Napoleão Tavares além de ter trabalhado com ele na Banda Civil do Rio de Janeiro.

ANTONIO LUIZ MIRANDA JUNIOR – saxofonista

Sandoval teve uma importância muito grande no início de meus estudos musicais. Ele fazia com que a gente se empolgasse quando sentasse na estante. Ele dizia sempre assim: ‘Estude, hein? Procure estudar porque senão não dá!’. Então sempre que tinha umas obrigações para saxofone, antes de passar ele trazia um rascunho daquele trecho pra gente preparar. Então a participação dele na minha vida foi muito grande. Não só pra mim mas pra Banda [da Guarda Municipal do Rio de Janeiro]. A Banda ganhou muito na época em que ele regeu. Como instrumentista ele foi uma sumidade. Eu não conheci outro saxofonista do cacife dele. Um som muito redondo, muito volumoso.

RICARDO PEREIRA – saxofonista

Tive dois tipos de contato com o Sandoval. Um como fã ardoroso e o outro quando entrei para a Banda Civil da Cidade do Rio de Janeiro, hoje Banda da Guarda Municipal. O primeiro contato foi muito prazeroso, porque eu gostava de sintonizar a Rádio Nacional para ouvir o Sandoval tocar em vários grupos. E quando eu entrei para a Banda Civil eu tive contato pessoal com ele, como músico, o que me alegrou mais ainda. Aí eu fiquei vendo realmente a potencialidade dele, como músico e arranjador e como maestro. Eu tirava aquele som antigo, muito *subtone*¹², e ele me dizia: - ‘Não. O som do instrumento é natural. Você tem que tirar natural. O grave você vai acostumando, até que sai o som do instrumento, como tem que ser’. Ele era um grande músico, uma grande pessoa, e simples à beça.

RUBENS DA CUNHA – clarinetista e saxofonista

¹² técnica utilizada para a obtenção do registro grave do saxofone através de mudança na embocadura., resultando numa sonoridade opaca e com ruídos de chiado na palheta.

Sandoval, a meu ver, foi um dos mais competentes músicos e tocou seu instrumento, o saxofone, com muita dignidade, tendo sido um músico queridíssimo e festejado por todos os colegas, por sua retidão de caráter, competência e simpatia.

ALTAMIRO CARRILHO - flautista

Sandoval era uma pessoa maravilhosa, sereno, além de ser um grande músico, atuante em orquestras e no mercado de gravações. Ele se destacava por seu som bonito e aveludado, tocava soprano e clarone. Eu o substituí na Orquestra Sinfônica Nacional quando ele se aposentou.

BIJU. Saxofonista

Pelo que pudemos levantar Sandoval sempre foi um músico preocupado com a sonoridade do instrumento sendo este um aspecto relevado por muitos dos entrevistados. Era uma pessoa serena e demonstrou em toda a sua carreira um grande amor pela música, seja popular ou clássica. O contato com a música de concerto, só fez por apurar e refinar esta característica de seu modo de tocar, que sempre primou pela pureza sonora e clareza nas articulações.

5.3 - Uma breve análise

A peça é composta de três movimentos, numa seqüência rápido-lento-rápido, embora, como veremos a seguir essa disposição não seja tão ortodoxa. Embora a partitura original, que se encontra na Biblioteca Nacional (em cópia xerox), não traga subtítulos aos movimentos da obra, estes estão contidos na gravação original de 1957. Assim temos: I – Variação sobre um tema de viola, II – Samba-Canção e III – Choro. Estas denominações, principalmente do segundo e terceiro movimentos não deixam dúvidas quanto aos elementos da música popular empregados na concepção da obra. Como já ressaltamos anteriormente, Radamés foi um dos mais importantes arranjadores da época de ouro do rádio brasileiro e sua história se confunde com a Rádio Nacional, onde trabalhou por mais de 30 anos. Encontramos freqüentemente as matrizes populares emergindo em maior ou menor grau na sua produção no campo da música clássica. A recíproca é verdadeira na medida que seus choros, valsas, foxes, etc. refletem a absorção de elementos vindos de sua sólida formação de pianista clássico (no sentido mais amplo do termo). É interessante confrontar o procedimento compositivo de Gnattali com

outro grande compositor que também teve uma atuação destacada no mercado radiofônico e fonográfico. Guerra-Peixe, passou ao largo de sua imensa produção nesse campo e, em sua fase nacionalista, foi buscar inspiração através de uma sistemática pesquisa do folclore, do qual fez uso adaptando-o e estilizando-o. Radamés, embora também tenha recorrido a temas folclóricos em suas obras, absorveu com naturalidade o dialeto da música popular urbana, e o utilizou fartas doses desse material em sua produção. Canaud (1991), conclui que o conhecimento da música popular urbana do Brasil é de suma importância para a compreensão e interpretação das obras de Radamés Gnattali, com o que concordamos.

A *Brasiliiana 7* tem, portanto todas essas matrizes da música popular. Tem uma estrutura tonal, embora como veremos adiante nem sempre com as resoluções mais usuais nesse sistema musical.

I – Variação sobre um tema de viola.

Tabela 1- esquema formal do 1o. mov. da Brasiliiana no. 7

<i>Seção</i>	<i>compassos</i>
Intro	1 - 4
A	5 -31
B	32-43
A ₁	44-68
Intro'	69-76
A ₂	77-79
B ₁	100-114
A ₃	115-136
Intro''	137-140
codeta	141-146

A presença marcante do ritmo de baião, que confere a este movimento um sabor nordestino, sugere que o tema de viola mencionado no título refira-se à viola caipira, instrumento muito utilizado nas manifestações regionais e folclóricas. Sua estrutura é muito simples, baseada em dois temas curtos.

Ao invés de enquadrar o trecho num esquema formal clássico, tentaremos focalizar pontos que achamos determinantes para sua compreensão. O movimento se inicia com 4 compassos introdutórios de piano. A princípio definiríamos esta seção como *introdução*. Entretanto como ela se repete algumas vezes, transposta ou não, e vai ter também um papel conclusivo, a utilização deste termo não parece muito precisa, uma vez que ele tem uma conotação de início, princípio. Ainda assim, mesmo em suas recorrências ela mantém um caráter introdutório às subseções seguintes. Simplificando sua estrutura veremos que se trata de uma escala descendente de Mi bemol maior, a primeira e principal tonalidade na qual se baseia o movimento. Mais importante, temos aqui uma projeção do acorde de mi bemol, através de um encadeamento I-IV-V. Vale a pena ressaltar a respiração no acorde do IV grau, através da fermata, e a ausência da terça no acorde do V grau, o que não invalida sua função tonal. Inicia-se aí uma nova seção em compasso 2/4 (comp. 5 a 31) , a qual, para nos organizarmos, chamaremos de A. O ritmo de baião é o primeiro elemento da música popular a ser utilizado. A presença da sétima menor nos 4 primeiros compassos traz um sabor de música nordestina, o que implicaria no uso de escala mixolídia. Não é esta a intenção do compositor, no entanto, uma vez que a partir do compasso 9, a sétima maior, característica da escala diatônica, reaparece, preparando o campo para a primeira intervenção do saxofone. Entretanto poderemos perceber em vários momentos no decorrer deste movimento uma ambigüidade entre a tonalidade maior e o modo mixolídio. Sua melodia é claramente derivada daquela utilizada nos compassos introdutórios. Os dois primeiros compassos ao serem simplificados revelam ser a reprodução literal da linha principal do primeiro compasso da peça. Harmonicamente temos uma recorrência de encadeamentos I-V (sobretônica), que pode ser traduzido simplesmente como o prolongamento do I grau, como pano de fundo para a linhas melódica do saxofone, que tem um caráter quase improvisatório, e que ao chegar ao adensamento rítmico dos compassos 21 e 22, se encaminha para o IV grau. No compasso 27

verificamos o mesmo encadeamento que conduziu ao início da seção, em andamento lento. Desta vez porém o saxofone traça um contorno melódico que resolve na tônica, sob a qual o piano prolonga a célula rítmica de baião por mais 4 compassos, quando um *rallentando* conduzirá à próxima seção. O giro harmônico que vimos aqui é idêntico ao da introdução. Assim não podemos deixar de ver esta seção como uma versão ampliada da seção introdutória.

A próxima seção **B** (32 a 43), revela grande contraste com a anterior. Em andamento mais lento, de início o piano exerce a função de acompanhamento em arpejos à melodia do saxofone, embora esta não deixe de ser derivada do motivo anterior. Há uma grande sofisticação harmônica, com o emprego de progressões cromáticas sobre notas pedais. Interessante notar é o giro tonal utilizado. Partindo de dó maior, ele reproduz o motivo de dois compassos apresentado em lá maior, prolongando no entanto a frase e resolvendo em Mi maior, no compasso 37. A partir daí o piano assume o papel narrativo enquanto o saxofone tece comentários. A partir de progressões de terças maiores (ou seja MI- Lá bemol (sol #) – Dó) retorna ao ponto de partida (dó maior), onde o sax retoma o discurso. Note-se que nos limitamos aos acordes estruturais, que caracterizam um apoio tonal.

No compasso 44 retorna a seção **A** (44 a 68), porém alguns aspectos diferenciais são relevantes. Para fins de referência denominemo-la **A₁**. A tonalidade é transposta para dó maior. Aqui o caráter mixolídio é reforçado. O saxofone assume um papel contrapontístico, com figuras rítmicas baseadas na célula original do baião apresentada anteriormente. O piano, por sua vez, tem uma textura homofônica apresentando sua melodia em blocos de acordes. A partir do compasso 56 há a transposição para sol maior/mixolídio. Os quatro compassos finais da seção (65-68) trazem uma sensação de instabilidade tonal, com a presença de um acorde de quartas e segundas sobre ré bemol.

A próxima subseção (69 a 76) é a primeira recorrência dos compassos introdutórios. Há uma reprodução destes, entretanto transpostos à tonalidade de Dó maior. Além disso há uma ampliação da seção original, com a participação do saxofone, apresentando grande ornamentação na melodia. No entanto, é apenas uma repetição do movimento harmônico I-IV-V, não obstante o uso do cromatismo na harmonização.

A seguir uma recorrência do **A**, a que denominaremos **A₂** (77 a 99). Aqui o diferencial é a tonalidade, que se estabiliza em si bemol no compasso 81, e a linha melódica do saxofone, que é mais cromática, ao passo que na sua primeira intervenção esta era mais diatônica.

A próxima ocorrência de **B** (100-114), ou seja, **B₁**, apresenta estrutura muito similar a sua primeira aparição. Há a presença de dois compassos preparatórios, como a criar uma atmosfera para a entrada do saxofone. Os detalhes ficam por conta das intervenções contrapontísticas deste, cada vez mais elaboradas, a ponto de assumirem um caráter de *quasi cadenza* no compasso 110. O giro tonal também é outro. Ele parte de Si bemol, passando por Ré, Mi, Fá, Lá, estabilizando-se em ré maior no compasso 111. A frase que encerra a sessão, diferentemente de sua primeira aparição é de um teor fortemente conclusivo.

A próxima seção **A₃** (115-136) é um retorno ao **A₁**, transposto ao tom de Ré maior (mixolídio). Entretanto, ao chegarmos ao compasso 127, ao invés do esperado transporte ao tom de Lá, temos um retorno a Sol, como fora apresentado no **A₁** original. Há uma resolução um tanto abrupta em Si maior, embora a seqüência Sol – Si – Mi bemol (na próxima seção, por enarmonia = Ré #), reflita aquela progressão de terças maiores apontadas na primeira aparição **B**.

Concluindo, temos o retorno da introdução (147-140). No tom original, apresenta-se quase idêntica à sua primeira ocorrência, com exceção do dó agudo adicionado ao arpejo do piano na fermata, e da utilização da frase do saxofone para concluir a seção, num processo quase de colagem. Os seis últimos compassos do primeiro movimento exercem um papel de

codeta, reafirmando o pulso do baião e ainda aquele sabor nordestino, através da sétima menor. As duas notas finais, reforçam uma intenção tonal (V-I). As sucessivas transposições de oitavas ascendentes, bem como a conclusão dos baixos do piano, conferem a esta codeta um ar de graça e leveza.

É um tipo rondó, em que todos os elementos, refrão e estrofes, retornam variados. Este movimento é marcado pelo contraste nos andamentos das seções que o constituem, alternando entre momentos caracterizados por uma pulsação constante baseada no ritmo do baião, momentos em que embora o tempo seja mais lento, temos ainda uma clara noção de pulso. Conectando estes elementos, temos fragmentos cuja principal característica é uma sensação de relaxamento na pulsação, com uma maior liberdade na agógica. A natureza fragmentada deste movimento fornece campo para um amplo leque de interpretações, na medida em que os músicos sublinhem ou minimizem o contraste nas mudanças de tempo.

II – Samba-Canção

Tabela 2- esquema formal do 2o. mov. da Brasileira no. 7

<i>Seção</i>	<i>compassos</i>	<i>subseção</i>	<i>compassos</i>
Introdução	1-2		
A	3-25	a ₁ (1º. antecedente)	3-10
		a ₂ (2º. antecedente)	11-18
		a ₃ (conseqüente)	19-25.1
Elemento de ligação	25-26		
B	27-46	b ₁	27-36
		b ₂	37-46
A'	47-65	a' ₁ (1º. antecedente)	47-54
		a' ₂ (2º. antecedente)	55-65.1
		a' ₃ (conseqüente)	65-72

No segundo movimento da Brasileira 7 aparecem de forma flagrante os reflexos da extensa carreira de Radamés Gnattali como arranjador na música popular urbana. Apesar de negar a influência do *jazz* em sua música, é clara a presença das harmonias e das conduções

de vozes típicas usualmente encontradas no gênero americano. Isso não desqualifica a sua música. Apenas, como este era um vocabulário usado cotidianamente em seu trabalho, é natural que ele se refletisse na sua música de concerto, ou em parte dela. Talvez o saxofone, como instrumento amplamente utilizado no *jazz*, tenha contribuído para acentuar, ou caracterizar o uso de tal linguagem, nesta peça¹³.

Este movimento apresenta uma forma ternária, no tradicional ABA'. A primeira seção apresenta a regularidade típica da canção popular. Após uma introdução do piano, de dois compassos, que além de apresentar o motivo principal, trata de ratificar a tonalidade com a apresentação das funções tônica e dominante em Dó maior, dá-se a entrada do saxofone. O piano assume papel de condução harmônica e rítmica. Neste movimento, as relações tonais são mais simples, apesar de toda sofisticação inerente ao uso extensivo de tensões nos acordes. Podemos realizar dentro desta primeira seção uma subdivisão, que se resume no movimento tônica – dominante – tônica. Assim temos um primeiro período, regular de 8 compassos (3-10), na região da tônica, em contraposição a este um novo período, também regular na região da dominante, embora fazendo uso de uma condução harmônica usando acordes de empréstimo do homônimo menor, como recurso para o retorno ao tom principal. Ambos não tem um sentido conclusivo, podendo ser então compreendidos como primeiro e segundo antecedentes. A esperada conclusão, se dá através de um período, que diferentemente dos anteriores, tem uma estrutura um tanto mais irregular, dada a fusão de unidades rítmicas menores, e obviamente seu caráter definitivamente conclusivo, reforçado pela cadência plagal do compasso 24-25.1, procedimento muito usual na música popular.

Após uma intervenção do piano (25-26), conduzindo à tonalidade de Mi bemol maior, inicia-se a seção **B** deste movimento (27-46). Embora o material sonoro seja ainda derivado

¹³ O pianista clássico que deseja ter um contato com a técnica popular do piano, deveria fazer uma leitura da obra de Radamés, seja popular, seja erudita. Ele escreve em notação convencional as “levadas”, as conduções de vozes, tal como faria um pianista popular.

do motivo principal, a mudança na textura, através dos arpejos do piano, e um caráter de recitativo na linha do saxofone, promove o distanciamento da fonte popular. Estruturalmente a seção pode ser assim compreendida: duas grandes subseções de 10 compassos cada. Estas, por sua vez, apresentam uma subdivisão em duas fases: um período regular de 6 compassos, que se encerra no “recitativo” do saxofone, e uma fase transitória de 4 compassos. A segunda subseção é apresentada transposta um semitom acima, e sua fase transitória, gradativamente traz de volta a pulsação e atmosfera de samba-canção. O retorno à seção A’ se dá de maneira bem similar à sua primeira apresentação, com exceção de uma maior elaboração e ornamentação da melodia do saxofone, além de um prolongamento na estrutura da subseção na área da dominante até o compasso 65.1, que passa a ter um caráter de *cadenza*. A partir deste ponto o compositor abandona a textura original e encerra o movimento com uma pequena subseção marcada pela dialética entre saxofone e piano. No penúltimo compasso, a escala ascendente em blocos de acordes reforça o estilo popular do piano.

III – Choro

Tabela 3- esquema formal do 3o. mov. da Brasileira no. 7

<i>Seção</i>	<i>compassos</i>	<i>subseção</i>	<i>compassos</i>
Introdução	1-29	fase 1 (piano)	1-6
		fase 2 (<i>cad. sax</i>)	7-17
		fase 3	18-29
A	30-45	a ₁ (antecedente)	30-38
		a ₂ (conseqüente)	39-46
B	46-87	b ₁	46-56.1
		b ₂	56.1-70.1
		b ₃	70.1-87.1
C	87-115	“intro”	87-90
		c ₁	91-102.3
		c ₂	102.3-107
		c ₁ ’	107-115
D	115-119		
<i>Seção</i>	<i>compassos</i>	<i>subseção</i>	<i>compassos</i>
A (bis)	120-135	a ₁ (antecedente)	120-127
		a ₂ (conseqüente)	128-135
E	136-160	e ₁	136-143.1
		e ₂	143.2-160

A'	161-197	a' ₁	161-168
		a' ₂ (ampliado)	169-197

O último movimento da *Brasiliiana 7*, de maneira análoga ao segundo movimento, vai fazer uso de diversos elementos característicos do choro urbano carioca. A estrutura deste movimento é um tanto quanto mais elaborada que os predecessores. O diálogo entre saxofone e piano é intensificado, o que imediatamente nos reporta ao choro *Bate-Papo*, gravado por Radamés e Zé Bodega. Nessa obra estão presentes a harmonia sofisticada e sobretudo o amplo diálogo entre os dois instrumentos, daí seu título. Assim, partindo do mesmo princípio, o choro da *Brasiliiana* sublinha o caráter dramático e dialético da peça, com as intervenções alternadas dos instrumentos.

Estruturalmente temos de início uma seção introdutória (1-29). Harmonicamente mais complexa, não descreveremos passo-a-passo o giro tonal, mas apenas aspectos mais relevantes. Podemos pensar nesta seção como um elo entre o movimento anterior e o choro propriamente dito, que surgirá na seção seguinte. Os 6 compassos iniciais executados pelo piano, em *accelerando*, anunciam uma pequena cadenza do saxofone (7-17). Após sua intervenção virtuosística, o instrumento de sopro passa a exercer uma função de acompanhamento, sublinhando as harmonias da linha melódica executada pelo piano. Muito significativa é a presença do fraseado na região grave do piano, num procedimento estilisticamente característico dos contrapontos dos bordões dos violões nas rodas de choro. Apesar de sua complexidade, com uso de diversos cromatismos, a harmonia pode ser resumida como o prolongamento do acorde de dó maior, sobre o qual se apoiará grande parte do movimento, embora esse senso tonal seja constantemente enfraquecido.

Podemos considerar a próxima seção A (30-45) como sendo a seção principal, devido a sua recorrência. Adorno, ao analisar a música popular, detecta o processo de standardização, ou seja, padronização a que a canção popular se sujeita. Uma rápida análise do repertório

tradicional do cancionero popular seja ele americano ou brasileiro, revela um sem-número de canções obedecendo a uma mesma quadratura (estruturas de 32 compassos, formato AABA, etc.). Esta seção obedece rigorosamente a uma quadratura, pois temos um trecho de 16 compassos, dividido em dois períodos regulares. Não nos parece um aprisionamento à forma, uma vez que ele tratará de subseqüentemente, ampliar, diluir esta simetria. Trata-se então de um ponto de partida, reflexo de sua experiência com a música de mercado. Apesar da sofisticação harmônica que possa haver, este é o momento de maior estabilidade tonal do movimento.

A seguir temos uma grande seção com caráter de desenvolvimento, a que denominaremos **B** (46-87). Há uma intensificação do diálogo entre os instrumentos, um enfraquecimento das relações harmônicas, no sentido de não se estabelecer uma tonalidade preponderante. Podemos dividir esta seção em três blocos, o primeiro começando no compasso 46 e terminando no ré grave do piano no início do compasso 56, uma nova subseção partindo daí até o início do 70, onde por elisão se articula o início da última subseção que se estenderá até o compasso 87, onde também por elisão se iniciará uma nova seção **C**. Essa chegada é anunciada pela mudança da textura e presença do *rallentando* e diminuendo que se iniciam no compasso 82.

A nova seção gera um grande contraste, devido à mudança de compasso, andamento e textura. Ocorre uma maior estabilidade tonal (Ré maior). Temos 4 compassos iniciais somente com o piano, onde é confirmada a nova tonalidade, bem como estabelecida a atmosfera. A partir daí podemos pensar em organizar a seção numa pequena forma ternária. A primeira subseção **c₁**, fortemente estável, abrange os compassos 91 a 102.3. Nesta, o papel do piano basicamente é dar sustentação rítmico-harmônica ao discurso do saxofone. A próxima subseção **c₂** (102.3-107) é harmonicamente mais instável com a alternância dos dois instrumentos na condução da trama. Além disso há uma maior assimetria na construção das

frases. O adensamento na linha melódica do saxofone conduz ao retorno da primeira subseção c_1' (107-115), novamente estável e que elide com a próxima seção **D**, que se trata de um pequeno trecho de 5 compassos cuja função é trazer à tona a ambiência do choro e reintroduzir a seção **A**, cuja reapresentação desta seção se dá de maneira canônica, apenas sem o *ritornello*.

A partir do compasso 136, tem início uma nova seção **E**. Nela temos uma primeira subseção d_1 (136-143) onde o piano conduz a melodia e o saxofone dá suporte harmônico. A partir de 143.2 temos uma segunda subseção d_2 onde o saxofone reassume seu papel narrativo. Um jogo contrapontístico e deslocamentos rítmicos enfraquecem a associação com o choro tradicional.

Em 161 teremos ainda uma última apresentação da seção **A**(⁶), que tem sua última frase ampliada a partir do compasso 191, num processo de complexos encadeamentos harmônicos, alternâncias de texturas, mas que no fim vão retornar à tonalidade de dó maior. No entanto, ele enfraquecerá uma última vez o sentido harmônico, ao sobrepor duas tonalidades. A melodia do saxofone, a partir do compasso 409, encontra-se em sol maior (embora pudéssemos pensar em um modo lídio sobre a nota dó). A ambigüidade é reforçada pela ausência da terça nos densos acordes que finalizam a peça.

5.4 - Com a palavra os intérpretes

A partir de agora passaremos a destacar o ponto de vista dos intérpretes, suas impressões, sua identificação com a música de Radamés Gnattali. Procuramos então artistas que gravaram ou tocam a peça e obtivemos seus depoimentos. Carlos Malta, saxofonista, e Estela Caldi, pianista, que participaram das gravações por ocasião de 10 anos de falecimento de Radamés; Sara Cohen, pianista, e Paulo Passos, clarinetista e saxofonista, cujo conceituado

duo instrumental inclui a *Brasiliانا 7* em seu repertório habitual. A todos foram feitas as seguintes perguntas:

- 1) *Como foi seu contato com a Brasiliانا no. 7 de Radamés Gnattali?*
- 2) *Na música de Radamés Gnattali, os elementos da música de concerto e da música popular se fundem e combinam. Como isso influencia sua performance? Com qual approach você aborda a construção de sua versão da obra?*
- 3) *Conhece ou toca outra obra de Radamés Gnattali? Quais seriam pontos em comum entre essas peças e a Brasiliانا 7?*
- 4) *Por fim, quais as impressões deixadas em você pela Brasiliانا 7?*

Suas impressões são uma ferramenta útil para se atingir o conhecimento da música, captar sua atmosfera e compreender o modo como a combinação de estilos e matizes sonoros são interpretados por artistas de diversos campos de atuação.

CARLOS MALTA - saxofonista

1. Fui convidado pra interpretar esta obra quando da comemoração dos 10 anos de morte de Radamés, num projeto no CCBB, onde teria a então Orquestra de Cordas Brasileiras¹⁴ - violões, bandolins, cavacos, etc.(transcrição feita por Henrique Cazes). Recebi a parte de solista e um cassete com gravação do Radamés e Sandoval (“pra” quem a peça foi dedicada). A história que o Henrique me contou : Sandoval não sabia improvisar, mas era um exímio saxofonista. Radamés fez a peça e ele decorou tudo e quando tocavam, parecia que ele e Sandoval estavam tocando de "bossa".

2. Esta pequena história dá a direção de todo o contexto da obra. Tem elementos de várias vertentes musicais. Desde o baião inicial, o segundo movimento em samba canção e o terceiro em forma de choro, elementos até jazzísticos principalmente do segundo, ao lado de

¹⁴ Na realidade, tratava-se da Camerata da Universidade Gama Filho e a transcrição era de Marcílio Lopes.

inserts de sonata e trechos de dificuldade e virtuosismo mostram o vasto espectro sonoro que é bem a praia de Radamés, que vivia no limiar entre clássico e popular. Eu também vivo neste mesmo ambiente sonoro. Tenho influências dos vários estilos e formas de tocar. Isso deixou-me bem a vontade “pra” interpretar esta obra de maneira pessoal, e minha versão agradou muito a todos que ouviram este concerto, do qual também participava Paulo Moura, que tocou o *Concertino para Sax alto*, acompanhado pela mesma OCB¹⁵.

3. Já toquei o *Concertino* com a Orquestra Jazz Sinfônica de SP e com a Orquestra de Brasília. As semelhanças são muitas: elementos fraseológicos brasileiros, música nordestina, algum *jazz*, fraseado clássico, passagens para o solista que mais lembram um improviso. Tudo isso traduz a atmosfera Gnatalliana.

4. É uma peça que dá prazer de tocar. O fio condutor é muito inspirador e parece realmente um solo, um improviso quando se toca com piano, um diálogo de alto nível musical que exige dos executantes, mas que ao mesmo tempo dão um impulso no sentido do interesse pelo que virá nos próximos compassos. Só lamento ele não ter deixado mais peças como estas pra nós, saxofonistas.

ESTELA CALDI - pianista

1. Fui convidada pelo Roberto Gnattali a participar da gravação de um dos três CD que foram feitos em homenagem a Radamés. O músico com quem tive o privilégio de tocar foi Carlos Malta. Aprendi a peça em menos de uma semana, me dedicando a estudá-la umas cinco horas por dia, uma vez que, além de difícil, a obra está manuscrita e a escrita muito

¹⁵ De fato, Paulo Sérgio Santos participou daquele projeto como regente e solista, à frente da Camerata Gama Filho.

tênue, de modo que na fotocópia se torna quase ininteligível. Isto representou um verdadeiro obstáculo para uma leitura rápida e correta. Tínhamos que gravar na semana seguinte após ter tomado meu primeiro contato com a obra, e ainda precisava ensaiar com o saxofonista. Felizmente, em se tratando de um músico de tamanha competência e musicalidade como é o Carlos Malta, ensaiar foi um verdadeiro prazer e um imenso aprendizado. Foi muito fácil entender através de um parceiro tão eloqüente as possíveis idéias que se encontravam nas entrelinhas.

2. Não sei qual é a sua definição de “elementos de música de concerto”, mas posso dizer, com convicção, que meu preparo como pianista que tocou muitas e muitas obras de gêneros e estilos diferentes, me ajudou a resolver questões de abordagem pianística que solicitaram vigor, agilidade, leveza, e um ouvido muito atento ao discurso do saxofone para administrar com coerência sonoridades, inflexões e uma aparente idéia de improviso em algumas partes da obra. Com certeza, ter um músico tão completo do lado, com uma experiência na música popular indiscutível, facilitou a compreensão da obra como um todo.

3. Conheço a *Toccata* de Radamés Gnattali que já foi estudada e tocada por dois alunos meus. Eu mesma nunca toquei. Quanto às outras obras, só as que estão nos CD, mas nunca tive a partitura nas mãos. Não saberia dizer quais os pontos em comum entre essas peças e a *Brasiliiana N° 7*.

4. As impressões deixadas em mim pela *Brasiliiana N° 7*, são as de uma obra muito bem construída do ponto de vista formal, de um extremo brilhantismo, escrita por um compositor que dominava o piano muitíssimo bem (no sentido de tocá-lo muito bem) e que conhecia a fundo os recursos desse instrumento assim como os do saxofone. Nada parece ser gratuito ou fora de lugar, comportando uma textura que valoriza de uma maneira muito eficiente o diálogo entre os dois instrumentos.

SARA COHEN – PIANISTA

1. Foi através do Paulo Passos que me passou a partitura/manuscrito para fazermos uma leitura e a incorporamos em nosso repertório.

2. Sim. Os elementos de música de concerto estão, no que se refere ao piano, justamente no tratamento do instrumento: poderíamos dizer que ele é virtuosístico, no sentido de que um pianista sem formação erudita teria muitas dificuldades para realizar a obra. Da música popular, vejo o tratamento harmônico e rítmico (com as "levadas" principalmente), que determinam acentos e inflexões não grafadas, típicas da linguagem popular. Acredito que a minha experiência com música popular através do violão, do tamborim e do pandeiro, ajudem a perceber e realizar um pouco dessa ginga, bem como tocar essas obras ampliam o universo harmônico e rítmico do músico formado na tradição erudita. O grande desafio dessas obras é portanto achar um amálgama entre essas coisas, quer dizer, encontrar a “ginga” do popular sem exageros e ao mesmo tempo realizar as sonoridade e inflexões filigranadas do mundo erudito.

3. Já toquei a *Tocatta*, as valsas e o *Canhoto* para piano solo, bem como a valsa *Graciosa* para piano a quatro mãos. Tudo o que foi dito vale também para essas obras.

4. Foi interessante a experiência de tocar com o Paulo Passos e o Marco Túlio, dois músicos que em alguns momentos fazem leituras bem diferentes da *Brasiliiana*. O que me leva a pensar que essa mistura feita pelo Radamés abre uma possibilidade de interpretações bastante interessantes de serem exploradas. De qualquer forma, sempre digo que é muito gostoso tocar a *Brasiliiana*.

PAULO PASSOS – CLARINETISTA E SAXOFONISTA

1. Fiz uma pequena pesquisa na Biblioteca Nacional, à procura de obras do Radamés para clarinete ou sax. Na época, eles só encontraram a parte do sax da *Brasiliiana*. Tive que conseguir a parte de piano com um colega, algumas semanas depois. Adorei a peça e ainda mais por ser escrita para sax tenor. Eu queria justamente uma peça com sax tenor para incluir no meu CD com a pianista Sara Cohen.

2. Meus estudos sempre foram direcionados para a música de concerto e, desde muito cedo, para a música brasileira contemporânea. Mas eu sempre gostei e pratiquei música popular. Comecei em Banda (daquelas que tocam no coreto das praças) e já toquei em muitos bailes carnavalescos, onde eu era responsável pela escolha do repertório: antigos e bonitos sambas, marchinhas e marchas-rancho. Gosto de ouvir e cantar o repertório de Francisco Alves, Sílvio Caldas e Orlando Silva. Também gosto do choro, e gravei o CD "A Música Popular de Guerra-Peixe", que inclui choros das décadas de 30 e 40, além de alguns sambas e marchinhas, logicamente compostos por Guerra- Peixe.

3. Já toquei a *Valsa Triste*, para sax-alto e piano. Aí também está o sabor popular. Gosto da parte central, mas não considero uma música tão bem elaborada quanto a *Brasiliiana*.

4. A *Brasiliiana 7* leva-nos ao sertão (primeiro movimento), à sensualidade (segundo movimento e parte lenta do terceiro) e à alegria e espontaneidade tão comuns ao nosso povo. Isso tudo com a técnica e sensibilidade do mestre Radamés, que jamais trilha caminhos óbvios.

Obtivemos pois, através do depoimento de artistas diversos, elementos para montar um mosaico, onde certos aspectos são mais relevantes para este ou aquele artista. A diversidade de elementos e matrizes na construção da peça, característica marcante em toda a obra de Radamés Gnattali, permite diferentes abordagens, o que se traduz numa música sempre viva e dinâmica. Um ponto a se destacar é o confronto entre as idéias de Malta e Cohen. O saxofonista, mais ligado às formas de música popular, valoriza sobretudo a

originalidade e a criatividade na sua interpretação da obra. Tanto que sua interpretação é propositalmente direcionada no sentido contrário à de Sandoval Dias, a qual teve acesso por ocasião da preparação para seu registro da *Brasiliana*. Cohen, embora reconhecendo a importância de se captar a atmosfera da música popular, gênese de grande parte do material, e valorize o conhecimento da música popular para realizar tal repertório, se esforça em encontrar um ponto de equilíbrio, onde os elementos da música popular e de concerto se integrem.

5.5 - Uma comparação entre duas versões e algumas considerações pessoais

Na seção anterior tivemos o depoimento de diversos artistas e suas impressões particulares a respeito da obra. A partir de agora faremos um breve comentário de duas gravações conhecidas da obra. A primeira, datada de 1957 e realizada por Radamés e Sandoval Dias. A segunda, realizada por Estela Caldi e Carlos Malta, data de 1998. Concentraremos nossa atenção na interpretação dos saxofonistas, uma vez que aí residem os principais pontos de diferenciação entre as duas gravações. Não se trata de uma avaliação qualitativa entre as versões. A decisão por um determinado *approach* é individual e a diversidade dos elementos que formam o todo da peça dão margem a leituras diferenciadas. Lester questiona, ao confrontar performances e análises se “*devemos acreditar que uma performance é certa e outra errada?*” (1995,p.210). Ainda, afirma:

a realidade da performance obriga a imaginar que escolhas devem ser feitas entre *approaches* alternativos - pelo menos para uma versão particular. Escolher entre as várias possibilidades é uma parte importante de qualquer tipo de interpretação, seja em análise seja em performance. Mas, ao contrário do caminho geralmente tomado pelas análises, as decisões da performance sugerem que muitas (embora certamente não todas) escolhas possíveis não são tão ‘certas’ ou ‘erradas’, simplesmente diferentes, levando a várias perspectivas.¹⁶(1995, p.211)

¹⁶ (...) The reality of performance forces one to realise that choices must be made among alternative approaches to any given issue – at least for a particular rendition. Making choices among various possibilities is an important part of any sort of interpretation, both in analysis and in performance. But in contrast to the way in which analytical decisions are often regarded, performance decisions suggest that many (though certainly not all) possible choice are not so much ‘right or ‘wrong as simply different, leading to varying perspectives. (tradução nossa)

Deste modo, não cabe aqui comparar qualitativamente a performance de artistas diferentes, mas tão somente mostrar as possibilidades interpretativas com as quais a peça pode ser abordada.

De início notamos uma diferença na concepção de tratamento do material musical. Embora tenha sido também um músico da área popular, Sandoval dá à peça um tratamento mais camerístico com uma interpretação voltada ao estilo clássico. A proximidade com Radamés pode ter sido determinante neste direcionamento. Mesmo sendo a peça, como a maioria de sua obra, repleta de fragmentos e mesmo de reproduções literais de células melódico-ritmo-harmônicas do dialeto popular, parece-nos que o compositor não tinha a intenção de que esta fosse realizada de maneira tão livre. A interpretação de Sandoval segue esta linha. As articulações e entonações são mais precisas e há uma fidelidade à partitura, embora a partitura arquivada na Biblioteca Nacional, não traga rigor no trato de articulações, ligaduras e outros detalhes. Radamés dava liberdade aos intérpretes para fazerem suas escolhas. Mesmo assim, com alguma diferença nesses pequenos detalhes, Sandoval, de um modo geral limita-se a tocar os contornos melódicos criados por Gnattali.

A interpretação de Carlos Malta tem um direcionamento oposto. O saxofonista tem uma visão muito mais livre da peça. Sua interpretação tem um sabor mais jazzístico, com *glissandi*, *pitch bends* e outras inflexões características deste gênero musical. Além disto, especialmente no segundo movimento e na seção lenta do terceiro, ele toma uma liberdade maior no tratamento da melodia, que passa a ser livremente ornamentada, ao lado de uma mudança acentuada na agógica.

Uma grande diferença pode ser notada na *cadenza* do saxofone no início do terceiro movimento. Malta executa o trecho todo em *legato*, valorizando a velocidade e o virtuosismo. Sandoval valoriza a articulação, tocando o trecho em *stacatto*. Esta era uma das características marcantes em sua maneira de tocar.

Outro aspecto que chama também a atenção refere-se ao tratamento sonoro do saxofone, principalmente em relação ao uso do *vibrato*. Sandoval Dias utiliza-se amplamente deste recurso, ao passo que Carlos Malta toca com pouco ou nenhum vibrato. É preciso notar que mais de 40 anos separam as duas gravações e portanto é natural que músicos de gerações diferentes tenham pois concepções sonoras diferenciadas.

As duas gravações apontam, portanto, possíveis caminhos para uma abordagem interpretativa. Pode-se optar por uma maior proximidade com a música clássica, ou buscar uma afinidade maior com a música popular. Músicos de uma formação mais tradicional ou acadêmica poderiam se alinhar mais com a primeira opção. Aqueles vindos do campo popular podem preferir a segunda. Ou ainda poderíamos buscar o meio-termo, estabelecendo-se num ponto que não torne clara a linha divisória entre popular e erudito. É justamente neste ponto de equilíbrio que tentamos balizar a nossa interpretação da obra. As matrizes de música popular, sobretudo da música urbana carioca, mas também uma grande parcela de música folclórica, podem sugerir caminhos interpretativos a serem seguidos. A vivência e experiência na música popular é uma ferramenta útil para a realização de uma interpretação, como constataram em seus trabalhos Canaud (1991) e Silva (1996). Entretanto, esforçamo-nos para não deixar esses elementos aflorarem de maneira tão explícita. Procuramos combinar o “molho” e o “balanço” característicos do jeito popular, com uma preocupação no refinamento sonoro, e uma maior fidelidade ao texto musical. A produção de Radamés Gnattali nos dá inúmeros exemplos da fusão de elementos. Embora o compositor tenha tentado separar as coisas, até hoje fica difícil uma classificação de sua obra. Isto não importa, como não importa tentar imaginar qual seria a versão mais correta da *Brasiliiana 7*. São maneiras diferentes de enxergar uma mesma obra. Como dissemos anteriormente, Radamés transitava livremente nos dois estilos, popular e erudito. Tratava a música como um todo, sem preconceitos. Acreditamos que sua concepção da peça estivesse mais próxima da música de concerto,

apesar das fontes inspiradoras oriundas da música popular. Ainda assim, não acreditamos que o velho Radamés censuraria uma interpretação mais livre de sua obra.

Nela estão presentes elementos marcantes da obra do compositor. Podemos sentir o equilíbrio formal, o virtuosismo, as matrizes populares, os sólidos conhecimentos adquiridos com a formação clássica. Uma peça vibrante e que tem uma receptividade imediata do público. Em seu domínio da técnica de composição Gnattali nos ofereceu uma obra balanceada, onde cada passagem tem sua razão de ser. Como afirma Estela Caldi, “nada é gratuito”.

Assim, a *Brasiliana no. 7*, embora tenha um caráter virtuosístico, exigindo dedicação e competência dos intérpretes, transmite sempre ao ouvinte uma sensação de fluidez, pureza e simplicidade. A comunicabilidade com o público é imediata, sem contudo soar popularesco.

CAPÍTULO 6- O CONCERTINO PARA SAXOFONE ALTO EM MI BEMOL E ORQUESTRA

6.1 – Informações Preliminares

No presente capítulo iremos dedicar nossa atenção à outra obra de maiores dimensões escrita por Gnattali para saxofone solista. O *Concertino para saxofone alto e orquestra* foi composto em 1964, ano em que o compositor também escreveu o *Concerto Carioca no. 2*, para piano, contrabaixo, bateria e orquestra, e a suíte *Retratos*, para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional, dedicada a Jacob Bittencourt (Jacob do Bandolim). Ao contrário da *Brasileana no. 7*, que se tornou uma obra muito conhecida, não só por integrar um dos ciclos mais importantes da produção Gnattaliana, mas também por ter sido registrada em gravação fonográfica em 1957, o *Concertino*, caiu até certo ponto em esquecimento, tendo sua estréia ocorrido somente em 14 de novembro 1987, no encerramento da VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, tendo como solista Dilson Florêncio junto à Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Roberto Duarte. Posteriormente a obra veio a ser gravada, em 1998, pela Camerata da Universidade Gama Filho, tendo como regente e solista Paulo Sergio Santos, em projeto coordenado pelo professor Roberto Gnattali, em ocasião do 10º aniversário da morte do compositor. Em 1999 um novo registro em disco foi feito pela Orquestra Sinfônica Paulista, sob a regência de Dario Sotelo, tendo como solista o saxofonista norte-americano Dale Underwood.

O grande lapso de tempo entre a criação e a redescoberta desta obra, trouxe algumas dificuldades à pesquisa. A primeira se refere à dedicatória do *Concertino*. Como comentamos anteriormente, Radamés homenageava seus amigos músicos, dedicando-lhes suas obras para instrumento solista. Entretanto, nem sempre deixava anotações nas partituras comprovando tais dedicatórias. Temos então que confiar nos depoimentos das pessoas que presenciaram o momento da criação das obras. No caso da *Brasileana no. 7*, além do registro fonográfico,

obtivemos o depoimento de pessoas como Nelson Macedo, compositor e Aída Gnattali, pianista e irmã do compositor, que confirmam a obra de fato ter sido escrita para Sandoval Dias. No caso do *Concertino* é diferente. Os 23 anos que separaram sua criação de sua estréia contribuíram para que os detalhes ficassem perdidos nas memórias das testemunhas remanescentes. Segundo Florêncio a partitura original estava em poder de Sandoval, o qual conheceu em 1986 (Depoimento pessoal em 23/04/2004, Belo Horizonte). O fato da música ter estado nas mãos de Sandoval poderia levar à suposição de que a obra teria sido dedicada também a ele. Entretanto o músico dedicou-se principalmente aos saxofones tenor e soprano, tendo inclusive escrito uma transcrição da parte do solista para este instrumento. Portanto é pouco provável que Gnattali dedicasse a ele uma obra escrita para saxofone alto.

O contato entre Radamés Gnattali e Paulo Moura na Rádio Nacional e a gravação do LP *Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali*, em 1959 poderia sugerir ter sido a esse músico dedicado o *Concertino*. O próprio músico afirma que esta obra deveria ter sido a ele dedicada, mas entretanto acabou sendo dedicada ao saxofonista norte-americano Paul Winter.

Mais ou menos nessa época, veio ao Brasil o saxofonista Paul Winter. Depois que gravamos o disco com o Radamés, conversamos sobre a possibilidade de ele fazer um concerto. Ele estava preparando esse concerto para mim. Ele deveria ser dedicado a mim, mas quando olhei na partitura, ele tinha dedicado ao outro Paulo, o Paul Winter. (Depoimento pessoal em 13/05/2004, Rio de Janeiro).

Apesar do depoimento de Moura, não foi possível localizar partitura em que conste tal dedicatória. De fato o saxofonista americano teve em meados da década de 1960 um contato mais estreito com o Brasil e a música brasileira. Gravou com artistas como Carlos Lyra, Luiz Bonfá, Roberto Menescal e Luiz Eça. Entretanto, na biografia constante de sua *home page*, não faz nenhuma alusão a algum contato com Radamés Gnattali. Ora, o fato de um dos mais importantes compositores e arranjadores brasileiros da época, de certo seria digno de registro em seu currículo. Desta forma não dispomos de dados que comprovem as declarações de Moura.

Outro ponto que levanta controvérsias é a existência de duas versões para o terceiro movimento da obra, uma em compasso 7/8 e outra em 3/4. A questão será devidamente discutida em uma seção deste capítulo.

6.2 – Análise da obra

O *Concertino para saxofone alto e Orquestra* não foge às características gerais da música de Gnattali. Nesta obra podemos perceber a presença farta de materiais de música popular, seja urbana, seja folclórica. A escrita para o instrumento solista é muito idiomática. O âmbito da melodia do solista fica entre dó sustenido 3 e mi 5¹⁷, situando-se numa região cômoda para o saxofonista. As linhas melódicas valorizam as capacidades expressivas do instrumento. Embora a linha virtuosística possa sugerir dificuldades técnicas, não encontramos grandes problemas a serem resolvidos no decorrer da obra. O fraseado é muito fluente e não traz grandes armadilhas para o executante, estando portanto de acordo com o procedimento habitual do compositor, que moldava suas composições ao modo particular com que cada instrumentista tocava, como já foi mencionado anteriormente. O depoimento de Luiz Otávio Braga dá a exata dimensão de como se dava o processo:

...quando resolveu escrever o *Concerto para bandolim e cordas*, dedicado a Joel Nascimento, este passou, durante alguns dias, e a pedido do maestro, horas a fio, tocando sob seu olhar atento. Dizia ele, Radamés, que, quando compunha, durante todo o processo, a performance (virtual) do músico jamais o abandonava. (BRAGA, Luiz Otávio In: WIESE Filho, Bartolomeu – 1990, pp. 97-98)

Assim, embora não tenha sido possível afirmar com exatidão a quem o *Concertino* foi dedicado, constatamos que a obra explora bem as possibilidades técnicas e a capacidade expressiva do instrumento.

A obra é construída no tradicional formato em três movimentos, na seqüência rápido-lento-rápido, embora no primeiro e terceiro movimentos encontremos variações de andamento

¹⁷ Sons escritos. Na realidade o saxofone alto, instrumento transpositor, soa uma sexta maior abaixo do notado na pauta.

entre suas seções. Os movimentos são os seguintes: I – Allegro spiritoso, II – Saudoso e III – Vivo. A obra, de uma maneira geral, tem um sentido tonal, embora este sistema seja constantemente obscurecido, havendo momentos em que o compositor emprega estruturas modais (principalmente quando se utiliza de material folclórico) ou mesmo abandona totalmente o tonalismo.

I – Allegro spiritoso

Tabela 4 - esquema formal do 1o. movimento do *Concertino para saxofone alto*

seção	compassos	subseção	compassos
Introdução (Cadenza)	1-54		
Exposição	55-123	1º grupo	55-97.1
		transição	97.3-106
		2º grupo	107-123
Desenvolvimento	124-225	S1	124-160.1
		S2	160.1-203
		S3	204-225
Recapitulação (resumida)	226-297	1º grupo	226-268.1
		Coda	268.1-297

O primeiro movimento obedece à forma-sonata e tem como característica relevante a utilização de elementos da música popular urbana. O compositor inicia este movimento com uma *cadenza* do solista (comp. 1 a 54). Embora com caráter de livre improvisação, o pulso se torna um elemento marcante, já que a seção é construída respeitando a métrica do compasso 2/4. A presença do compasso binário reforça as matrizes populares na concepção da obra, dada a presença abundante desta fórmula de compasso na música popular brasileira, seja folclórica, seja urbana. Além de sua função de introdução, esta *cadenza* representa uma antecipação do **desenvolvimento**, já que será rerepresentada parcialmente no decorrer dessa seção. Nos últimos 8 compassos desta introdução o saxofone toca trinados em uma linha melódica descendente que repousa sobre a nota sol, dominante do tom de dó maior, que

consideraremos o principal, apesar de o compositor transitar livremente por várias tonalidades. A entrada da orquestra nos quatro últimos compassos harmonizando a nota sol com acordes alterados e com décima primeira aumentada anuncia o início da **exposição**. A entrada das madeiras dá ainda o esquema rítmico do acompanhamento que vai ser usado na maior parte do 1º grupo temático da seção que se inicia. De fato a célula rítmica do acompanhamento da orquestra (ex.1), lembrando uma marchinha de carnaval, é o primeiro exemplo das matrizes populares, que vão ser vastamente usadas no decorrer da obra.



exemplo musical 6 - esquema rítmico "marchinha"

Este grupo tem uma textura de melodia acompanhada e é formado por um período duplo. O antecedente (55-72) parte da tonalidade de dó maior e tem uma natureza modulante, cadenciando na dominante de ré maior, tonalidade em que inicia o conseqüente (73 a 97.1). Por 14 compassos este período será uma representação literal do antecedente transposta uma segunda maior acima. A partir do compasso 87 o compositor modifica a estrutura original ampliando a frase e abandonando o esquema rítmico da marchinha, que é substituído por um acompanhamento em frases cromáticas descendentes em *legato* pela trompa, violas e cellos. O compositor conclui o 1º grupo com uma recorrência da célula da marchinha sobre o acorde de dó maior.

A transição (97-106), executada pela orquestra é constituída por uma linha melódica desenhada pela trompa enquanto os demais instrumentos desmontam a célula rítmica básica. Nos quatro últimos compassos uma seqüência modulante de arpejos em *pizzicato* pelas violas e cellos conduzem ao tom de mi bemol maior, sobre o qual iniciará o 2º grupo temático (107-123). O contraste em relação ao 1º grupo é conseguido através de uma mudança no tempo e

na textura. Em andamento mais lento, podemos perceber uma sustentação rítmica inspirada no samba-canção, que é desempenhada pelas cordas. Interessante destacar o diálogo entre oboé, flauta e clarinete, que antecedem a entrada do solista e com ele interagem. Nos últimos quatro compassos desta seção (120-123) as cordas em *pizzicato*, logo em seguida auxiliadas pelas madeiras, realizam um acompanhamento claramente inspirado na célula rítmica do acompanhamento de aro de caixa típico da bossa nova¹⁸. Célula que, por sinal, também é encontrado na “batida” da marcha-rancho. Este acompanhamento não só pontua esta seção, como prepara o terreno para o início do **desenvolvimento**.



exemplo musical 7 - célula rítmica de bossa nova

A primeira fase desta nova seção trabalhará o material apresentado no 1º grupo temático. Há uma predominância da célula da marchinha, que é executada pela trompa. Há uma inversão do procedimento adotado pelo compositor na exposição. Naquele momento o tema era formado por dois períodos sendo o segundo transposto uma segunda acima. Aqui o que ocorre é justamente o contrário, estando o segundo período transposto uma segunda abaixo. Além disso percebemos uma maior simetria nos períodos, tendo ambos a duração de 16 compassos. A seqüência de semicolcheias sobre o acorde de sol maior marca o final desta subseção.

A *cadenza* que iniciou este movimento passa agora a ser rerepresentada, de uma maneira transformada. Inicialmente o compositor utiliza o material dos compassos 11 a 15 ligeiramente modificado e transposto um semitom abaixo. Logo a seguir o compositor

¹⁸ Esse trecho nos levou a uma referência imediata ao trabalho de Canaud (1991), onde a pesquisadora defende o conhecimento da música popular urbana carioca como subsídio para uma interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali. De fato, durante ensaios usando uma redução para piano, a pianista, de formação clássica, demonstrou dificuldades na realização do ritmo citado, sem que parecesse mecânico, forçado. E esta “levada” é facilmente executada pelos músicos habituados ao dialeto popular da música.

reapresenta quase literalmente os 16 compassos finais da *cadenza* original. A orquestra, sem a participação do solista, passa então a trabalhar o material dos compassos iniciais da *cadenza* original. Em resumo, o compositor a reconstrói, modificando, condensando e invertendo a ordem de seus elementos. Nos últimos 6 compassos desta subseção (198 -203) uma linha melódica apresentada por fagote e oboé, com forte sabor nordestino faz a ligação com a próxima fase do desenvolvimento.

O 2º grupo temático serve de base para este trecho. Embora o compositor adote progressões harmônicas distintas não é difícil estabelecer a conexão com o material originalmente exposto. A pulsação rítmica de samba-canção serve de fundo para a linha melódica do solista, que aparece um tanto quanto mais elaborada. Nos quatro últimos compassos (214-217) temos uma nova ocorrência da célula de bossa nova que encerrou a exposição.

A **recapitulação** se dá de maneira reduzida, sendo formada somente pelo 1º grupo temático e uma *coda*. O compositor prepara a volta do tema inicial com 8 compassos onde o *ostinato* da trompa retoma o clima de marchinha. Flauta e clarinete em oitavas completam essa ambiência, com sua intervenção nos compassos 221 a 224. A reapresentação do 1º grupo temático se dá de maneira canônica até compasso 263. A partir deste ponto a linha melódica do solista é modificada e o tempo se acelera até a elisão com a *coda* (268.1). Esta é construída basicamente com a alternância entre as intervenções da orquestra em acordes tensos (comp. 268-270 e 277-282) e desenhos melódicos do solista em tercinas baseadas no 1º grupo temático. A partir do compasso 283.2 a orquestra executa um pedal sobre a nota dó sublinhando o fraseado do saxofone, que se junta a esta em uníssono nos dois últimos compassos do movimento. Este prolongamento reforça a idéia da tonalidade de dó maior como a principal, apesar de toda liberdade harmônica que o compositor adota a maior parte do tempo.

Vale ainda notar o uso abundante de acordes com décimas terceiras (ex. comp. 58), nonas aumentadas (ex. com. 64) e outras dissonâncias, tão características da música popular urbana praticada naquele momento histórico (1964). Interessante que a utilização de uma melodia com forte caráter regional, remetendo à música nordestina, o que à primeira vista pode parecer um elemento fora do contexto, na realidade funciona como um agente de unidade, uma vez que antecipa materiais que vão ser amplamente aplicados no terceiro movimento, como poderemos conferir mais adiante.

II – Saudoso

Tabela 5 - esquema formal do 2o. movimento do *Concertino para saxofone alto*

seção	compassos
A	1 - 9.1
elemento de ligação	9.2 - 11.3
B	11.4 - 19.3
C	19.4 - 29.2
A'	29.3 - 38.2
codeta	38.2 - 40

No segundo movimento do *Concertino*, o compositor se distancia da utilização direta de materiais característicos da música popular. Na realidade estes elementos continuam presentes, porém se apresentam de uma maneira mais difusa, contrastando com o aproveitamento mais literal da temática popular que podemos perceber na maior parte da obra para saxofone. Sua característica principal é a utilização de uma harmonia tensa onde predominam acordes de nona aumentada e o uso de cromatismo.

Este é um movimento curto, formado por apenas 40 compassos. Podemos perceber basicamente uma textura de melodia acompanhada, com eventuais intervenções da orquestra que nos ajudam a realizar uma divisão da obra em seções. Na seção **A** (comp. 1 - 9.1) as cordas, em notas longas fornecem o pano de fundo para a melodia de grande lirismo do saxofone. Os contrabaixos contrastam tocando em *pizzicato* nos tempos fracos dos

compassos. O tema apresentado pelo saxofone é construído na forma de um período regular. (2-9.1). Uma pequena intervenção da orquestra (9.2 - 11.3), onde se destacam clarinete e trompa, faz a ligação com a próxima seção. A seção **B** apresenta um acompanhamento mais sincopado, baseado na célula rítmica do samba-canção, realizado pelas cordas com o auxílio de flauta e oboé. Notamos um adensamento da textura pela variação da dinâmica em *crescendo*, bem como a entrada dos demais instrumentos, atingindo o clímax no compasso 16. A partir deste ponto o esvaziamento da textura confere à linha melódica do saxofone um caráter de recitativo.

No início da terceira seção **C** (19.4 – 29.2) temos uma curta intervenção melódica do oboé, que é complementada pelo retorno do solista. A partir do compasso 26 seu contorno melódico, em frase na qual predominam as sextinas, conduz ao reaparecimento do tema inicial **A'** (29.3 – 38.2).

Em sua nova ocorrência a seção inicial apresenta algumas modificações. A frase do saxofone, que tinha início tético, passa a ser anacrúsica. Podemos perceber também pequenas alterações na textura do acompanhamento das cordas, com um contrabaixo mais sincopado e a utilização do efeito *tremolo*. A frase recebe ainda uma ampliação, passando a ter 9 compassos. Por elisão temos o início de uma pequena codeta que não apenas conclui o trecho musical, mas principalmente promove a ligação com o próximo movimento que se inicia imediatamente. Embora o compositor tenha evitado constantemente estabelecer uma tonalidade predominante (de fato ele só se apóia sobre uma tríade perfeita sobre mi bemol no início da codeta (38.2), podemos observar em diversos pontos no decorrer deste movimento um constante apoio sobre acordes dominantes sobre a nota dó, embora com o uso de nonas aumentadas ou décimas primeiras aumentadas. Isto pode ser notado nas meias-cadências das seções **A** e **A'** (comp. 5 e 32), bem como no final das seções intermediárias (comp. 16 e 28). Somando-se o fato da codeta mover-se do acorde de mi bemol maior para uma tríade invertida

de fá maior na conclusão do movimento, podemos conceber este movimento como uma dominante de fá maior, tonalidade principal do terceiro movimento, embora, como poderemos perceber mais adiante, este tenha um caráter mais modal. Deste modo, o segundo movimento do *Concertino*, a despeito de toda a sofisticação harmônica, funciona essencialmente como uma grande dominante, ligando as partes extremas da obra.

III – Movido

Tabela 6 - esquema formal do 3o. movimento do *Concertino para saxofone alto*

seção	compassos
A ₁	1 – 22
B ₁	23 – 38.2
A ₂	38.3 – 48
C ₁	49 – 69
D ₁	70 – 79
E ₁	80 – 89
C ₂	90 – 101
A ₃	102 – 138.1
C ₃	138.2 -141
F	142 – 156.1
D ₂	156 – 166.1
E ₂	166 – 175
C ₄	176 – 205
B ₁ (bis)	206- 221.2
A ₁ (bis)	221.3 - 242.1
Coda	242.1 – 247.1

Utilizamos para a nossa análise a versão em 7/8 do terceiro movimento, a qual estamos mais familiarizados e consideramos esteticamente mais interessante. Vale notar a princípio dois pontos que conectam este movimento ao primeiro movimento da *Brasiliana no. 7*. Em ambas as obras o compositor faz o uso de temáticas nordestinas, embora mais acentuadamente no *Concertino*. Poderemos notar o uso freqüente do modo mixolídio, bem como da escala nordestina. A utilização de uma forma rondó com o aparecimento variado dos elementos também pode ser percebida em ambas as obras.

O movimento começa de maneira contígua ao precedente. Em sua primeira seção A_1 (1 – 22) temos inicialmente dois compassos onde cordas dão a marcação sincopada do compasso alternado 7/8. O solista entra na anacruse do compasso 3 apresentando o tema principal, um período regular de 10 compassos, que é apresentado duas vezes, sendo na segunda o acompanhamento reforçado pela participação das madeiras. A partir do compasso 23, inicia-se uma seção B_1 (23 – 38.2), marcada por um caráter mais virtuosístico. Um efeito de *accelerando* é obtido com a utilização progressiva de figuras rítmicas menores (colcheia – tercina – semicolcheia) culminando numa frase cromática descendente. Após uma rápida intervenção da orquestra (comp. 33-34) o solista prepara a volta do tema principal, na seção A_2 (38.3 – 48). Em sua nova ocorrência este será apresentado apenas uma vez e terá uma resolução excepcional fazendo a ligação com a seção C_1 (49 – 69).

A nova seção pode ser desmembrada em 3 fases. A primeira (49 – 51), muito curta, em compasso 3/4, caracterizada pela intervenção dos violinos, tem um sentido de introdução para a fase principal da seção (52 – 63), onde flauta e clarinete conduzem um tema que será utilizado diversas vezes no decorrer do movimento, de maneira ora ampliada, modificada ou reduzida. Uma terceira fase (64 – 69) conduzida pelo solista assume o papel de transição à próxima seção D_1 (70 – 79), cuja característica mais relevante é a marcação do ritmo de baião realizada por clarinete e fagote. Tem uma estrutura semelhante à seção A_1 , ou seja, dois compassos dando a marcação rítmica, e a linha do solista apresentada na forma de uma frase regular, aqui no caso, com 8 compassos. Contrastando com este trecho temos uma seção E_1 (80 – 89) em andamento *Lento*, como um lamento sertanejo, através de uma melancólica melodia conduzida pelo saxofone.

A partir do compasso 90 o compositor passa a reaproveitar materiais já expostos nas seções anteriores. Desta forma a seção C_2 (90 – 101) é baseada na fase central de C_1 , transposta uma segunda acima e ampliada. Interessante é o uso da sol # no compasso 91. Já

que a melodia é baseada no modo mixolídio o mais natural seria o uso da sétima abaixada, como na sua primeira ocorrência. À primeira vista poderia se pensar num erro da partitura. Entretanto, a consulta aos manuscritos do compositor de que dispomos (nas duas versões) confirmam a sua real intenção de utilizar a nota da maneira como está, criando uma ambigüidade entre o modo maior e o mixolídio. O tema principal retorna na seção A₃ (102-138.1), ampliado, modificado. O diferencial aqui fica por conta de uma variação na linha melódica original, a presença do acompanhamento cromático descendente que é realizado na ordem por fagote, violas e cellos e madeiras. A partir do compasso 124 com anacruse, o compositor retoma o tema original ampliando sua última frase, com o aproveitamento de material claramente inspirado na seção B₁.

O procedimento de combinar os materiais previamente expostos é utilizado pelo compositor logo a seguir. Após uma curta intervenção do fagote (138.2 -141), inicia-se uma seção F na qual a linha do solista é baseada na seção B₁, ao passo que o material da orquestra baseia-se no tema principal, exposto em A₁, modificado para se adequar ao compasso quaternário.

A seção subsequente D₂ (156 – 166.1), é uma reapresentação do *baião* transposto uma segunda maior acima e com a linha melódica do solista ligeiramente modificada. Uma nova apresentação do *Lento* ocorre na seção E₂ (166-175), sendo entretanto nesta ocorrência conduzida pela orquestra, com destaque para flauta e oboé.

A seção C₄ aproxima-se do formato que lhe deu a origem, ou seja, tem uma fase introdutória em compasso 3/4 (176-179) e uma fase central, cujo motivo aqui é apresentado primeiramente pelo saxofone, e uma segunda vez transposto uma segunda maior acima, levado pelos primeiros violinos mais flauta e oboé, num jogo contrapontístico com o solista. A conclusão da linha melódica dos instrumentinos é prolongada, projetando-se dentro da seção subsequente.

Com exceção do prolongamento citado, que dilui os limites entre as seções, a reapresentação da seção B₁ se dá de maneira canônica. Também o retorno do tema principal se dá de forma muito semelhante à sua primeira aparição, com variações na dinâmica e na orquestração de sua conclusão imprimindo um caráter mais grandioso e apoteótico. Uma *coda* (242.1-247-1) contribuirá para a confirmação desse clima. A linha melódica do solista nos compassos 142 e 143 reforça a situação de ambigüidade entre um sentido modal e tonal.

Assim, pudemos constatar que o compositor fez neste movimento o uso de diversos elementos temáticos, que ele combina livremente, fragmentando, ampliando, modificando e reordenando. Ao olharmos a obra como um todo percebemos uma síntese das fontes de inspiração do compositor, ou seja, a música urbana carioca, bem caracterizada no primeiro movimento, sua formação clássica, que percebemos por seu domínio das grandes formas, bem como pelo clima impressionista do segundo movimento, e as fontes folclóricas que afloram abundantemente no terceiro movimento. Obra de um compositor já maduro que não teve preconceitos de reunir fontes tão heterogêneas numa mesma obra.

6.3 – O Concertino e seus intérpretes

Nos últimos anos o *Concertino* vem sendo redescoberto por alguns intérpretes. A partir de agora relacionaremos alguns desses artistas e suas experiências com a música de Gnattali.

Dilson Florêncio foi o responsável pela estréia do *Concertino*, em novembro de 1987, durante a VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Seu contato inicial com a obra se deu através de Sandoval Dias, a quem conheceu em 1986 e que estava em posse da partitura original. Após a estréia da obra, Florêncio entregou o manuscrito original à FUNARTE, tendo mantido consigo cópia xerográfica. Não foi possível a localização da música junto a essa Instituição.

Dilson Florêncio considera que a música não deve ser tocada para músicos e sim para o público. Desta forma, destaca a acessibilidade da música de Gnattali, que tem uma comunicação imediata com o público, ao contrário da maioria da música contemporânea, que muitas vezes é de difícil compreensão e assimilação. O músico condena o estabelecimento de uma barreira isolando a música popular da música clássica. Para ele, a técnica do saxofone é uma só, qualquer que seja o tipo de música que vai se tocar, embora reconheça que hajam inflexões características de cada estilo. Embora dedique-se exclusivamente à música clássica, o músico afirma que “só existe música boa e música ruim” (depoimento pessoal em 23/04/2003, Belo Horizonte). Para Florêncio é importante para o intérprete emocionar o seu público.

Muitas vezes o cara tocar todas as notinhas não quer dizer nada. O cara tem que emocionar. Se eu vou tocar uma coisa para alguém gostar eu tenho que mostrar: “Olha como isto é bonito!”. Você tem que se convencer para convencer os outros. Eu acho que tem que parar com esse negócio de música erudita, música popular. Acho que tem que ser bem feitas as duas. A técnica de uma se usa na outra. É claro que se tem umas inflexões diferentes, mas a técnica é a mesma. (idem)

Esse posicionamento alinha-se com as idéias de Gnattali, que sempre trabalhou com grande fluência nos mais diversos estilos musicais.

Sobre o *Concertino*, Florêncio destaca o fato de ser uma obra que não apresenta grandes dificuldades técnicas, e ser muito bem escrita, agradando tanto ao público quanto ao executante, já que é uma peça agradável de se tocar.

Paulo Sergio Santos, clarinetista e saxofonista tem uma carreira dividida entre a música de câmara e a música popular em especial o choro. Foi por muitos anos músico da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e integrou o Quinteto Villa-Lobos. Na realidade o músico se considera realmente um clarinetista que eventualmente toca saxofone, por exigências profissionais. Foi regente da extinta *Camerata da Universidade Gama Filho*, grupo que abrigava em sua formação um quinteto de sopros, um grupo

regional¹⁹ e um quinteto de cordas. Para um grupamento de formação *sui generis* contava com o apoio de músicos arranjadores como Jayme Vignoli, Josimar Carneiro e Marcílio Lopes, que atuavam na própria camerata, para adaptações e arranjos. Seu repertório era formado basicamente por música brasileira. Sua gravação do *Concertino* teve Marcílio Lopes como arranjador.

Santos considera a obra de Radamés Gnattali comparável à de grandes compositores brasileiros, como Guerra-Peixe, Villa-Lobos, Mignone, Marlos Nobre, Camargo Guarnieri, Oswaldo Lacerda. Aponta como questão relevante a livre utilização de material popular em suas composições. Para o clarinetista o compositor pagou um preço por isto, uma vez que parte da crítica consideraria que “determinadas coisas dele soariam vulgares” (Depoimento pessoal em 19/03/2004, Rio de Janeiro). Destaca como ponto positivo a concepção das obras baseando-se no estilo particular de cada músico, uma que a participação do intérprete é um fator decisivo na criação musical:

“(...)Porque ele era assim. Escreveu para o Rafael, para o Joel. Escrevia para o músico, o que eu sinto como um sinal de inteligência. Por que ele queria o Rafael tocando. Porque ele queria o jeito do Rafael. Ele sabia que o Rafael iria tocar a música dele de uma maneira interessante. É muito difícil colocar a essência daquilo que você faz no papel. O compositor sempre fica dependente do que o intérprete faz. E pode gostar ou não. Mas quando ele escreve para “o cara” é muito difícil ele não gostar, porque ele já gosta tanto do cara, tudo o que ele faz ele gosta.”(idem)

O clarinetista considera nosso sistema de notação musical limitado, o que tem um aspecto positivo, já que permite diversas leituras de uma mesma composição. Quando um compositor decide especificar os mínimos detalhes em dinâmicas, articulações e outros efeitos cria uma situação insuportável para o músico, que fica preso, amarrado. Para Santos a variedade de interpretações é comparável à ampliação de uma fotografia. A partitura é o negativo. Cabe ao intérprete ampliá-lo, acentuando as cores que achar mais interessantes.

¹⁹ Formação característica do choro incluindo geralmente bandolim, cavaquinho, violões de seis e sete cordas, percussão, podendo incluir sopros.

O saxofonista norte-americano Dale Underwood é um dos mais importantes solistas da atualidade no estilo clássico. Em sua carreira tem realizado apresentações pelos Estados Unidos, bem como países como Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Itália, Suécia, Cuba, México e Canadá, entre outros. É professor de saxofone na George Mason University e na University of Maryland. Foi um dos fundadores do *Saxophone Journal*, uma das mais importantes publicações sobre o instrumento em todo o mundo. Mais de 30 obras foram a ele dedicadas.

Nos últimos anos Underwood tem vindo frequentemente ao Brasil, principalmente através de seu contato com o Conservatório de Tatuí, onde tem ministrado cursos, palestras e workshops. Um resultado direto desse intercâmbio foi a gravação de um CD intitulado *Obras Brasileiras para Saxofone e Orquestra*, com a Orquestra Sinfônica Paulista, vinculada àquela instituição de ensino. Nesse disco, além do *Concertino* de Gnattali, constam a *Fantasia para Saxofone* de Villa-Lobos, além de 3 obras compostas em Tatuí especialmente para Underwood. Posteriormente apresentou o *Concertino* junto à OSB, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O saxofonista destaca a utilização de uma grande variedade de materiais, resultando numa obra rica e diversificada, onde várias referências sonoras se combinam e se fundem.

Leo Gandelman é a primeira referência em saxofone para o grande público. Seu trabalho é voltado para a música popular, mesclando ritmos brasileiros, como samba e baião ao *jazz*, *funk* e *rock*. Entretanto sua formação musical está ligada à música de concerto, mais especificamente à música barroca, com a qual travou contato por muitos anos, tocando flautas-doces. Posteriormente, encontrou no saxofone um veículo para realizar uma música onde poderia valorizar a criatividade e a improvisação.

Em tempos recentes Gandelman tem feito algumas incursões na música clássica, atuando como solista junto a orquestras no Brasil e no exterior. Seu primeiro contato com o

Concertino se deu através da apresentação de Dale Underwood com a Orquestra Sinfônica Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Gandelman, a partir de então, passou a incluir a obra de Gnattali em seus concertos, tendo apresentado a obra, com a mesma OSB, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, e com a OSESP, em São Paulo, entre outras. Além do *Concertino*, o saxofonista tem tocado a *Fantasia para Saxofone Soprano e Orquestra*, de Villa-Lobos. O músico destaca alguns pontos de proximidade entre as duas obras:

Eu senti uma estrutura muito parecida, no sentido que o primeiro andamento é bem mexido, animado. O segundo andamento entra bem lento e com um tom de música impressionista francesa e o último andamento o “cara” mandou em 7. Quando eu toquei o Radamés eu pensei: “Pô, o Radamés também escreveu em 7. Parece que o esqueleto é parecido. (Depoimento pessoal em 10/03/2004, Rio de Janeiro)

Um dado pode ser acrescentado: Em ambas as obras a transição do segundo para o terceiro movimento se dá de maneira contínua.

Indagado sobre o *approach* utilizado na interpretação de obras como o *Concertino*, Gandelman concorda com Dilson Florêncio no não-estabelecimento de uma barreira separando a música popular da música clássica:

Mas eu acho que não existe nesse ponto, com relação a essa obra esse tipo de diferenciação. Acho que a gíngua faz parte se o intérprete tem gíngua. Quem não tem, não tem. Por exemplo: Se você pegar a *Fantasia* do Villa-Lobos tocada pelo John Harle. O cara toca com a sinfônica de Londres de uma maneira assim... germânica. Villa-Lobos não é isso. O brasileiro não vai tocar assim. Uma orquestra brasileira não vai tocar assim. Ninguém mudou uma vírgula, mas a forma de encarar uma quiáltera no Brasil é diferente no Brasil e na Inglaterra. A forma de encarar uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia, é diferente do que é no Brasil e na Alemanha. Você pode elevar isso a mil potências, porque vem de aspectos culturais. Eu acho que o intérprete está livre para ser ele numa peça, desde que seja fiel ao texto. Desde que não modifique a duração de notas... Desde que não modifique o texto ele está livre para tocar à sua maneira. Da mesma forma que a orquestra também tem que ser como ela é. A OSESP vai soar diferente da Sinfônica de Londres. Tocando certinho tudo bonitinho, no mesmo andamento. Vai soar diferente. Não tem jeito. Sabe porquê? Por causa do sotaque. Cada um tem o seu. O Rio de Janeiro fala diferente de São Paulo. Acho que cada um tem que tocar da sua própria maneira. Não adianta eu querer tocar igual ao Paulo Sérgio, que não teria graça. (Idem)

6.4 – As duas versões do Terceiro Movimento.

Um dos aspectos mais intrigantes sobre esta obra é a existência de duas versões para o terceiro movimento. Nossa primeira referência ao *Concertino* se deu através de uma cópia manuscrita da parte do solista, realizada pelo professor Dilson Florêncio e da gravação de Dale Underwood e a Orquestra Sinfônica Paulista. Em ambas as fontes o terceiro movimento começa em compasso 7/8.

Na fase inicial de nossa pesquisa entramos em contato com o prof. Roberto Gnattali, que realizava projeto de digitalização da obra de Radamés. Na ocasião, Gnattali nos apresentou a gravação de Paulo Sergio Santos e a Camerata da UGF. O material contrastava com as referências que tínhamos da obra não só pela presença de instrumentos típicos do *Choro*, uma vez que se tratava de um arranjo de Marcílio Lopes, mas principalmente pelo fato de o terceiro movimento, nessa gravação, começar com um compasso 3/4.

III

exemplo musical 8 - início do 3o. movimento (7/8)

III

Musical score for the beginning of the 3rd movement (3/4). The score is for five instruments: Sax Alto, Violino I, Violino II, Viola, and Contrabaixo. The tempo is marked "Molto" and the time signature is 3/4. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The Sax Alto part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, and Contrabaixo) play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *pizz* and *f*.

exemplo musical 9 - início do 3o. movimento (3/4)

Na época não tínhamos à disposição os originais de Radamés Gnattali que comprovassem a autenticidade da versão 7/8. Por outro lado esta tinha sido apresentada em 1987 por Dilson Florêncio na Bienal (informação não disponível naquele momento). Havia também a gravação de Dale Underwood. Qual seria então a fonte do material apresentado por esses artistas? Segundo informações do Prof. Roberto Gnattali, o formato original do *Concertino* seria baseado no compasso de 3/4, constando dos arquivos apenas um esboço citando a versão em 7/8. A resposta veio através do prof. Dilson Florêncio. Conforme mencionado anteriormente, o manuscrito da versão 7/8 estava com Sandoval Dias, que chegou até a fazer uma transcrição para o saxofone soprano.

Concertino
 para Saxofone Alto, Clarinetto e Orquestra
 Fl., Oboe, Cl. Fagote, Trompa, Tbn. e S.º de cordas

Rostislav Uspenski
 1961

Alleg. Moderato 2/4

figura 2- primeira página do manuscrito do *Concertino* (7/8)



figura 3 - 1a. página do *Concertino* (3/4)



figura 4 - página 2 do *Concertino* (v. 3/4) - em destaque logotipo da Rede Globo

Após ter acesso aos manuscritos de ambas as versões, pudemos comprovar serem ambas autênticas, através do reconhecimento da caligrafia por músicos como Luiz Otávio Braga, Aída Gnattali e Nelson Macedo. Restam entretanto 2 questões: 1) - Qual das duas versões teria surgido primeiro? 2) - O que teria levado o compositor a escrever de duas maneiras diferentes o 3º movimento? Tais perguntas são de difícil resposta. Como citamos anteriormente, o *Concertino* é uma obra que ficou esquecida por muitos anos e os detalhes

que envolvem sua criação ficaram perdidos na memória de músicos e pessoas do convívio de Radamés. Ficamos assim restritos ao campo das hipóteses. A equipe do Conservatório de Tatuí teve acesso ao manuscrito da versão, fornecido por Dilson Florêncio. No original deste há uma rasura na data de composição, o que levou a uma informação incorreta, tanto na partitura computadorizada, realizada naquela instituição, quanto no encarte que acompanha o CD com a gravação de Underwood. Ambos documentos referem-se a essa data como 1954, sendo a data correta a verificada no manuscrito da versão em 3/4, ou seja, 1964. Esta informação poderia dar margem a uma hipótese: não teria sido de fato o *Concertino* criado em 1954, na versão 7/8 e depois revisado dez anos mais tarde, assumindo o compasso 3/4 no 3.º movimento? Isto seria plausível. Entretanto ao olharmos o manuscrito da versão em 3/4 podemos perceber em intervalos mais ou menos regulares de quatro em quatro páginas a presença de um logotipo da Rede Globo de Televisão (figura 3). Ocorre que este logotipo passou a ser utilizado apenas a partir de 1975²⁰, o que nos leva a deduzir que a cópia foi feita a partir dessa data. Ao que parece Gnattali fez uso das grandes páginas destinadas aos arranjos para grande orquestra na emissora cortadas para se adequarem à formação instrumental do *Concertino*. Dessa forma não podemos com os dados disponíveis precisar qual das duas versões teria surgido primeiro.

Leo Gandeman sugere uma hipótese para a existência das duas versões. Segundo seu depoimento Gnattali “ pode ter escrito em 3/4 e depois descoberto que poderia ‘suingar’ ” mais se ele botasse um 7/8 ” (depoimento pessoal, em 10/03/2004, Rio de Janeiro). Por outro lado, o depoimento de artistas como Paulo Moura e Nelson Macedo, apontam em direção contrária. A primeira versão seria em 7/8 e mais tarde, para talvez dar um caráter mais popular à obra, o compositor teria reescrito no compasso ternário. Realmente, sentimos que a versão em 3 soa como uma simplificação à assimetria do compasso 7/8. Embora não seja de

²⁰ Informação obtida em <http://www.telehistoria.com.br/canais/emissoras/globo_galeria.htm> Acesso em 22 de novembro de 2004.

difícil execução, esta pulsação irregular pudesse talvez trazer algum problema para algum saxofonista mais acostumado com o batimento mais simétrico que predominava na música de consumo da época, como aliás, predomina até nos nossos dias. Entretanto isto pode apenas refletir uma opinião pessoal, uma vez que o nosso primeiro contato com a obra foi através da versão em 7/8. Conforme depoimento pessoal de Luiz Otávio Braga, não era da natureza de Radamés Gnattali esse procedimento de simplificação, até mesmo porque ele sempre teve à sua disposição os melhores instrumentistas e não haveria motivo para se pensar em “facilitar as coisas”.

Embora consideremos a versão em 7/8 mais interessante, justamente por sua pulsação assimétrica, não podemos deixar de ver a outra versão como uma opção válida. O próprio compositor, ao reescrever a obra, mais de dez anos após a sua criação, com a mudança de compasso, ratifica sua validade. Acreditamos que a intenção do compositor não tenha sido de fato optar por uma ou outra versão. Pelo contrário, preferiu deixar em aberto esta escolha.

Impossibilitados de afirmar com precisão os motivos que tenham levado o compositor a conceber o terceiro movimento do *Concertino* de duas maneiras distintas somos levados a concordar com D. Aída Gnattali, que do alto da simplicidade e da experiência de seus 93 anos nos afirmou: “As duas versões estão aí. Você escolhe a que gostar mais”. (depoimento pessoal em 19/05/2004, Rio de Janeiro).

CONCLUSÃO

Ao nos aproximamos do final deste trabalho, refletimos sobre quais conclusões podem ser tiradas de nossa investida. A proposta inicial era apresentar uma parcela da produção de Radamés Gnattali que é menos conhecida, a música para saxofone, e construir um ideal interpretativo. Desta forma fizemos um levantamento das obras onde pudemos verificar a existência de duas obras de maior porte, a *Brasiliana no. 7 para saxofone tenor e piano* e o *Concertino para saxofone alto e orquestra*, além de outras de menores dimensões. Não se trata de uma produção muito extensa, mas bastante representativa.

Discutimos sobre música clássica, popular, folclórica, e os desdobramentos da interpenetração das culturas erudita e popular, aspectos importantes para se compreender a música de Gnattali. Apresentamos também um resumo da história do saxofone com ênfase na existência de duas escolas, uma erudita e uma ligada ao *jazz*, bem como uma escola informal brasileira.

Tivemos a oportunidade de verificar duas das características mais marcantes do estilo de Gnattali. A primeira refere-se ao fato de o compositor, em sua vitoriosa carreira, conciliar os conhecimentos de sua formação clássica com a experiência adquirida na música popular, no trabalho do dia-a-dia. Verificamos principalmente os reflexos do contato diuturno com a indústria cultural e a música de consumo em sua obra. Radamés fez um nacionalismo à sua maneira. Não seguiu a cartilha nacionalista, que pregava utilização da música folclórica como matriz, em detrimento da música popular urbana. Gnattali inspirou-se tanto no mundo rural, folclórico, quanto utilizou-se de fartas porções inspiradas na música popular urbana, em especial, a carioca. Não teve preconceitos em reunir muitas vezes numa mesma obra elementos díspares, o que o levou muitas vezes a ser mal compreendido e visto com preconceito. Os limites entre popular e erudito nem sempre ficaram claros em sua obra e parte

da crítica não conseguiu captar a maneira com que transitava naturalmente entre distintas esferas musicais. A outra característica que pudemos verificar ser relevante em sua obra, em especial nas obras para instrumentos solistas, foi a preocupação em escrever dentro do estilo particular de cada intérprete, o que resultou sempre numa escrita muito idiomática.

Ao analisar as obras para saxofone constatamos que estas se enquadram plenamente nas características descritas. As obras refletem os estilos pessoais dos músicos para os quais foram compostas: Zé Bodega, Sandoval Dias, Paulo Moura. Mesmo o *Concertino*, obra que não foi possível precisar a que artista teria sido dedicada, revela em sua escrita idiomática para o instrumento solista ter sido concebida de acordo com esse procedimento compositivo. As obras demonstram também a idéia de quão sutis são os limites que separam sua produção popular e clássica, devido à diversidade dos elementos utilizados. Nas obras de grande porte notamos a presença constante de elementos oriundos da música popular, seja urbana, seja folclórica, ao lado de um grande domínio das grandes formas. Nas obras curtas, mais voltadas para a sua produção no campo da música popular, podemos também perceber a presença de reflexos de sua formação de pianista clássico.

Assim, diante das características levantadas, chegamos a um ponto crucial de nossa pesquisa: determinar de que maneira seria melhor interpretada a obra para saxofone de Radamés Gnattali. Acreditamos que uma música que reúne elementos tão variados e que não raras vezes enturva as fronteiras entre clássico e popular, exige um conhecimento amplo de vários estilos para a sua compreensão e interpretação. Em especial nas obras de maior porte, mais claramente direcionadas às salas de concerto, acreditamos que uma interpretação adequada deve se basear no estilo clássico do instrumento, valorizando um refinamento sonoro, uma articulação precisa. Entretanto não se deve nunca esquecer a matriz popular das obras e buscar justamente nessas fontes, do samba, das marchinhas, do baião, do samba canção, do choro, subsídios para uma interpretação válida. Obviamente, as conclusões a que

chegamos neste sentido são em muito fruto de nossa formação acadêmica, bacharel em saxofone, somada à experiência profissional ligada em grande parte ao estilo popular. Acreditamos que da mesma maneira que Radamés Gnattali transitou livremente entre os estilos, devemos aplicar à nossa interpretação um equilíbrio entre os elementos da música clássica e da popular, valorizando o que estas têm de melhor. Juntar a elegância ao “molho”, o refinamento à malandragem, o samba à sonata. Daí que o ideal interpretativo, para as obras de Radamés Gnattali não significa apresentar uma única e definitiva maneira de interpretar tais obras. É mais que saudável que existam vários pontos de vista, sem evitar o conflito. A riqueza de cada interpretação está justamente em sua unicidade, fruto de coerência em conciliar as diversidades.

Acreditamos poder ter colaborado para a valorização de obras que deveriam ser mais divulgadas, e evidenciar a produção de um de nossos mais importantes e profícuos compositores, cuja obra merece ser preservada.

Muitas perguntas ficaram sem resposta, principalmente no tocante ao *Concertino*, sua história e suas duas versões. Esperamos que nosso trabalho dê ensejo a outras pesquisas e que no futuro, dispondo de novos dados tais questões possam ser enfim solucionadas .

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agenda do Samba e Choro – disponível em <<http://www.samba-choro.com.br/artistas/radamesgnattali>> . Acesso em 10 de agosto de 2003.

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural/Sobre Música Popular. In: *Sociologia*. S. Paulo: Editora Ática, 1994. (org. por Gabriel Cohn)

_____. O Iluminismo como mistificação das Massas. In: _____ *Indústria Cultural e Sociedade*. S. Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de – *Ensaio sobre música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.

_____. *Música, Doce Música*. 2ª ed. S. Paulo: Ed. Martins, 1976.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios Às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, 1985.

BENADE, Arthur H. *Fundamentals of musical acoustics*. Oxford University Press, 1976.

BRASIL, Victor Assis. *Partituras*, vol. 1. Seleção Paulo Assis Brasil. Rio de Janeiro: Compasso Produções Artísticas, 2001.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. S. Paulo: Paz e Terra, 1990.

Biblioteca Nacional . disponível em <http://www.bn.br/extra/musica/radames>. acesso em 10 de agosto de 2003.

BREGUEZ, Sebastião. *Comunicação, folclore e globalização*. In Boletim nº 28 Série eletrônica. Instituto Gutenberg. Setembro-Outubro, 1999. Disponível em <<http://www.igutenberg.org/breguez28.html>>. Acesso em 13/01/2005.

BRAGA, Luiz Otávio R. C.. *Música Urbana no Rio de Janeiro entre 1930 e o final do Estado Novo: a construção de uma memória*. Disponível em <<http://www.brazilianmusic.com/articles/bragas.html>>. Acesso em 13/01/2005.

CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira / Seminários*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CANAUD, Fernanda Chaves – *Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado – UFRJ, 1991;

COHEN, Paul – *Orchestral Saxophone Music . from Vintage Saxophone revisited*. Disponível em <<http://www.classicsax.com/asi/vsr8.pdf>>

_____ - The Saga of the F Alto Saxophone. 1980. Disponível em
<<http://www.classicsax.com/asi/falto.pdf>> Acesso em 04/04/2004.

Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. disponível em
<<http://www.dicionariompb.com.br>> . Acesso em 10 de agosto de 2003.

ECO, Umberto. Cultura de Massa e níveis de cultura. In: *Apocalípticos e Integrados*. S.Paulo:Perspectiva,1993.

FAUB, Robert, et al – *Saxophone History Timeline 1814-1995* – Disponível em
<<http://www.i-way.co.uk/~rickpayne;saxtimel.htm>>. Acesso em 28/06/2004.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. 1ª ed. São Paulo: Annablume Editora, 2003.

HANSLICK, Edgard. *Do Belo Musical. Uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução. 2ª ed. Campinas:Editora da Unicamp, 1992

HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*.Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música Zahar*. Trad. Álvaro Cabral. Ed. parte brasileira Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro:Zahar Editores S.A., 1985.

GUIBERNAU, Montserrat – *Nacionalismos: O Estado Nacional e o Nacionalismo no Século XX*. Rio de Janeiro. Zahar Editora, 1997.

KOCHNITZKY, Leon – *Adolphe sax and his saxophone*. New York, Belgian Government Information Center, 1949.

KRAUZ, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation, In: *The Interpretation of Music – Philosophical Essays*. NY. Oxford University Press, 1993.

LIMA, Ricardo Gomes. *Cultura Popular e Educação*. Disponível em
<<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/cpe/text14.htm>>. Acesso em 13/01/2005.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.2000.

MORIN, Edgard. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo – I. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Editora, 1977.

National Music Museum - Universidade de Dakota do Sul (EUA). Disponível em
<<http://www.usd.edu/smm/cuttler6.html>>. Acesso em 27/06/2004.

NETTO, Cussy de Almeida. *O nacionalismo musical além do limite do trópico: criação ou recriação?*. In Biblioteca Virtual de Tropicologia. Disponível em
<http://www.tropicologia.org.br;conferencia/1984nacionalismo_musical.html>. Acesso em 13/01/2005.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

_____. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Musicália S/A (Ricordi) – 1977.

Núcleo Servos Maria de Nazaré. *Ladário Teixeira: A arte iluminando as trevas*. Disponível em <http://www.spleb.org.br:pt/lv/ladario_teixeira.php>. Acesso em 29/06/94.

NESTROVSKI, Arthur. *O Livro da Música*. São Paulo: Companhia das Letrinhas. 2000.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5ª ed. S. Paulo: Ed Brasiliense, 1995.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 4ª ed. S. Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

PAUL WINTER: *Award-winning Saxophonist, Bandleader, Composer, Explorer of the World's Musical Traditions and Founder of Living Music* Disponível em <<http://www.paulwinter.com>>. Acesso em 23 de janeiro de 2003.

PERRIN, Marcel. *Le saxophone – son histoire, sa technique et son utilisation dans l'orchestre*. Paris: Editions Fischbacher, 1955.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria Cultural, a agonia de um conceito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

RASCHER, Sigurd M.. *The Story of Saxophone. Why did Adolphe Sax ever make the Saxophone?* 1972. disponível em <<http://www.classicsax.com/asi/story.pdf>>, acesso em 04/04/2004.

_____. *A Musical Instrument of Modern Times*. Disponível em <<http://www.classicsax.com/asi/modern.pdf>>. Acesso em 04/04/2004.

SCLIAR, Ester. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SILVA, Paulo Roberto Telles da. *As Sonatas e Sonatinas Brasileiras para Flauta e Piano. Uma proposta de interpretação do material de temática nacionalista baseada na interpretação do músico popular*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado – UFRJ, 1996.

SOARES, Carlos Alberto. *O Saxofone na Música de Câmara de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado – UFRJ, 2000.

_____. O surgimento do saxofone na música brasileira: informes preliminares. In: *Anais do Segundo Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

TRAVASSOS, Elizabeth - *Os Mandarins Milagrosos – Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte- Jorge Zahar Editor, 1997.

WIESE Filho, Bartolomeu – *Radamés Gnattali e sua Obra para Violão*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado – UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. S. Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

WOLFE, Joe – *Introduction to saxophone accoustics* University of New South Wales. Sidney – Australia. Disponível em <<http://www.phys.unsw.edu.au/~jw/saxaccoustics.html>>. Acesso em 28/02/2004.

Gravações

MINASAX – Quarteto de Saxofones.Remechendo.Radamés Gnattali. Belo Horizonte, 1997. 1 CD (53 min 3 s). Faixa 10 (2 min 31 s).MS –CD97/001

Dale Underwood e Orquestra Sinfônica Paulista. Radamés Gnattali. Concertino para Saxofone Alto e Orquestra. In: *Obras brasileiras para saxofone e orquestra*. Tatuí, 1999. 1 CD (56 min 35 s). Faixas 1 (5 min 47 s), 2 (3 min 50 s) e 3 (5 min e 58 s). 199.007.120.

PAULO MOURA e RADAMÉS GNATTALI. Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali. Rio de Janeiro, 1959. 1 Cd (35 min 14 s) BR- 863011033-2

Radamés Gnattali. *Radamés Gnattali*.Rio de Janeiro, 1998 Opus Eventos/CEEE-RS. 3 CD's (3 h 30 min 30 s). GNATT 01-03).

RADAMÉS GNATTALI e SANDOVAL DIAS. *Brasiliana no. 7*. Rio de Janeiro, 1957. RGE 6104 2

Partituras

GNATTALI, Radamés. *Remechendo* – Rio de Janeiro: E. S. Mangione, 1943. 5 partes

_____. *Brasiliana n° 7 para saxofone tenor e piano*. 1 Partitura (26 p.) + parte. Cópia xerográfica de Manuscrito. Biblioteca Nacional.

_____. *Caminho da Saudade*. São Paulo: Bandeirante Editora Musical Ltda, 1957. 3 partes.

_____. *Bate-Papo*. São Paulo: Bandeirante Editora Musical Ltda, 1957. 3 partes.

_____. *Valsa Triste*. 1 partitura (4 p.). Cópia xerográfica de manuscrito. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

_____. *Monotonia*. 1 partitura (3 p.). Cópia xerográfica de manuscrito. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

_____. *Devaneio*. 1 partitura (3 p.) + partes. Cópia xerográfica de manuscrito. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

_____. *Concertino para Saxofone Alto e Orquestra* (versão 3/4). 1 partitura (68 p.). Cópia xerográfica de manuscrito. Acervo Radamés Gnattali. Rio de Janeiro.

_____. *Concertino para Saxofone Alto e Orquestra* (versão 7/8). 1 partitura (42 p.). Acervo pessoal Dilson Florêncio. Belo Horizonte-MG.

ANEXOS

Partituras

Brasileira n° 7 para saxofone tenor e piano

(digitalizada por Marco Túlio de Paula Pinto)

Concertino para saxofone alto e orquestra (versão 7/8)

(digitalizada por José Rua e revisada por Marco Túlio de Paula Pinto)

Radamés Gnattali

Brasileira n^o 7

para saxofone tenor e piano

Brasiliãna n° 7

para saxofone tenor e piano

Radamés Gnattali

I - Variação sobre um tema de viola

Saxofone Tenor B \flat

Piano

$\bullet = 96$

$\bullet = 96$

f

ced.

$\bullet = 116$

Menos

$\bullet = 116$

mf

dim.

Musical score for piano, measures 8-20. The score is written for a grand piano (treble and bass clefs) and includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 3/4. The score features a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The first ending (measures 8-19) leads to the second ending (measures 20-21), which concludes with a final cadence. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 8-19: First ending. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 20-21: Second ending. The right hand continues the complex rhythmic pattern, leading to a final cadence. The left hand provides a steady accompaniment.

4

Musical score system 1, measures 21-27. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Lento*. Measure 21 has a *ced.* marking. Measure 24 has *ced.* and *dim.* markings, followed by a triplet of eighth notes. Measure 25 has a triplet of eighth notes. Measure 26 has a triplet of eighth notes. Measure 27 has a *ced.* marking and a *Rall.* marking. The system ends with a double bar line.

Musical score system 2, measures 28-31. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The tempo is *Lento*. Measure 28 has a *ten.* marking and a *Rall.* marking. Measure 29 has a *>p* marking. Measure 30 has a *Rall.* marking. Measure 31 has a *Rall.* marking. The system ends with a double bar line.

Musical score system 3, measures 32-35. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The tempo is *Lento*. Measure 32 has a *mf* marking. Measure 33 has a *f* marking. Measure 34 has a *ced.* marking. Measure 35 has a *ced.* marking. The system ends with a double bar line.

Musical score system 4, measures 36-39. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The tempo is *Lento*. Measure 36 has a *f* marking. Measure 37 has a *f* marking. Measure 38 has a *p* marking. Measure 39 has a *mf* marking. The system ends with a double bar line.

5

p

mf

ced.

f

This system contains measures 35-38. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A crescendo leads to a forte (*f*) dynamic, with the word *ced.* (crescendo) written above the staff.

6

cresc.

Rall.

This system contains measures 39-40. It features triplet markings (3) over the notes. The dynamics include *cresc.* and *Rall.* (Ritardando).

41

a tempo

ff

mf

a tempo

This system contains measures 41-42. The piano accompaniment is marked *ff* (fortissimo). The upper staff has a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *a tempo* in both staves.

7

Rall. Molto

Rall.

Rall. Molto

Rall.

p

♩ = 116

♩ = 116

This system contains measures 43-44. It includes multiple markings for *Rall.* (Ritardando) and *Rall. Molto* (Ritardando molto). The piano accompaniment is marked *p* (piano). The tempo is indicated as *♩ = 116* in both staves. A 3/4 time signature is present at the end of the system.

6

Musical score system 1, measures 45-49. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 45 is marked with a dynamic of *mf*. Measures 46-48 feature a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line. Measure 49 shows a change in dynamics to *f* and includes a *8va* marking above the treble staff.

Musical score system 2, measures 50-54. The system consists of three staves. Measure 50 is marked with a dynamic of *f*. Measures 51-54 feature a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line. Measure 52 includes a *cresc.* marking above the treble staff. Measure 53 includes a circled number 8 above the treble staff. Measure 54 includes a circled number 8 above the treble staff.

Musical score system 3, measures 55-59. The system consists of three staves. Measure 55 is marked with a dynamic of *f*. Measures 56-59 feature a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line. Measure 56 includes a circled number 55 above the treble staff.

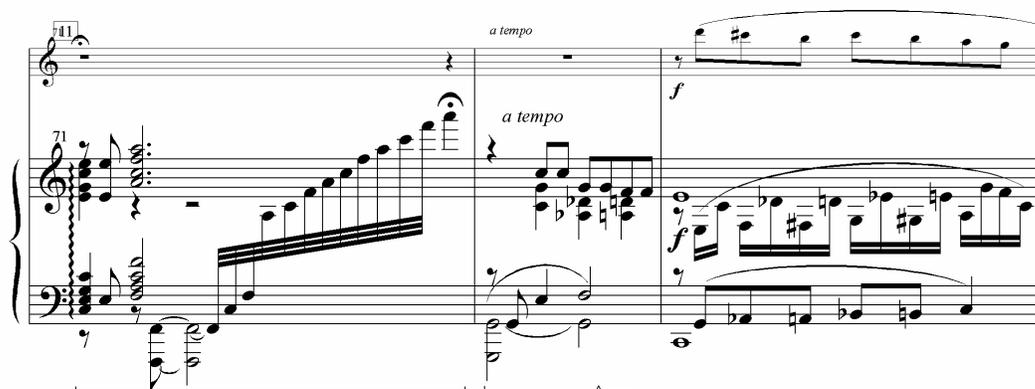
Musical score system 4, measures 60-64. The system consists of three staves. Measure 60 is marked with a dynamic of *f*. Measures 61-64 feature a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line. Measure 63 includes a circled number 9 above the treble staff.



Musical score system 1, measures 63-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets in the right hand and chords in the left hand. Performance markings include *Rall.* and *Sempre f*. A box containing the number 10 is located above the vocal line at measure 70.



Musical score system 2, measures 68-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture with many notes. Performance markings include *f* and *ced.*. A tempo marking of $\text{♩} = 88$ is present above the vocal line.



Musical score system 3, measures 71-73. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rising melodic line in the right hand. Performance markings include *a tempo* and *f*. A box containing the number 11 is located above the vocal line at measure 71.



Musical score system 4, measures 71-74. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Performance markings include *ced.*. A box containing the number 12 is located above the vocal line at measure 73.

8

76 *Lento* $\bullet = 116$

76 *Lento* $\bullet = 116$

dim. *ced.* *p* *3* *3*

79 *pp* *mf* *mf* 13

79 *pp* *mf* *mf* 13

3 *3* *3* *3*

83 *mf* *mf*

83 *mf* *mf*

3 *3* *3* *3*

87 *mf* *mf* 14

87 *mf* *mf* 14

3 *3* *3* *3*

Musical score system 1, measures 91-94. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 91 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes and a '3' below. A piano instruction 'cresc.' is written below the staff. The grand staff begins with a quarter rest in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 92 features a treble staff with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, with a slur and '3' below. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note F3 in the bass. Measure 93 shows a treble staff with a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5, with a slur and '3' below. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note E3 in the bass. Measure 94 begins with a treble staff containing a half note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5, with a slur and '3' below. A piano instruction 'f' is written below the staff. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note D3 in the bass.

Musical score system 2, measures 95-98. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 95 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes and a '3' below. A piano instruction 'cresc.' is written below the staff. The grand staff begins with a quarter rest in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 96 features a treble staff with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, with a slur and '3' below. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note F3 in the bass. Measure 97 shows a treble staff with a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5, with a slur and '3' below. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note E3 in the bass. Measure 98 begins with a treble staff containing a half note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5, with a slur and '3' below. A piano instruction 'f' is written below the staff. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note D3 in the bass. A piano instruction 'Rall..' is written above the treble staff in measure 97, and 'dim. ced..' is written below the grand staff in measure 98.

Musical score system 3, measures 99-100. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 99 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes and a '3' below. A piano instruction 'p' is written below the staff. The grand staff begins with a quarter rest in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 100 features a treble staff with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, with a slur and '3' below. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note F3 in the bass.

Musical score system 4, measures 101-102. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. Measure 101 starts with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the last two notes and a '3' below. A piano instruction 'p' is written below the staff. The grand staff begins with a quarter rest in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 102 features a treble staff with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5, with a slur and '3' below. The grand staff has a quarter note G3 in the treble and a half note F3 in the bass.

10

Musical score system 1, measures 103-104. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 103 shows a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 104 continues the melodic line and accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.*.

Musical score system 2, measures 105-107. The system consists of three staves. Measure 105 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 106 shows a piano accompaniment with a *f* dynamic. Measure 107 includes a triplet in the treble staff and a piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, and *cresc.*.

Musical score system 3, measures 108-109. The system consists of three staves. Measure 108 shows a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 109 continues the melodic line and accompaniment. Dynamics include *f*.

Musical score system 4, measures 110-111. The system consists of three staves. Measure 110 features a complex melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 111 continues the melodic line and accompaniment. Dynamics include *f*.

112

Rall.

Pouco Menos

pp

Pouco Menos

dim.

pp

Rall.

114

♩ = 116

cresc.

118

19

mf

cresc.

8va

122

122

mf

12

Musical score system 1, measures 126-129. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 126 has a whole rest in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 127 has a triplet of eighth notes in the treble and a whole note in the bass. Measures 128 and 129 continue with triplet eighth notes in the treble and whole notes in the bass. A box labeled '20' is above measure 127.

Musical score system 2, measures 130-133. The system consists of a grand staff. Measures 130-132 have triplet eighth notes in the treble and whole notes in the bass. Measure 133 has a triplet of eighth notes in the treble and a whole note in the bass. A box labeled '21' is above measure 133. The word 'Squ--' is written above the treble staff in measure 133.

Musical score system 3, measures 134-136. The system consists of a grand staff. Measures 134-135 have triplet eighth notes in the treble and whole notes in the bass. Measure 136 has a triplet of eighth notes in the treble and a whole note in the bass. The word 'Rall..' is written above the treble staff and below the bass staff in measure 136.

Musical score system 4, measures 137-138. The system consists of a grand staff. Measure 137 has a whole note in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. A tempo marking '♩ = 96' is above measure 137. The dynamic marking 'f' is below the bass staff. Measure 138 has a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The word 'ced..' is written above the treble staff.

22 139

139

140 Lento

140 Lento

ced..

p

♩ = 116

♩ = 116

142

142

144

144

8va

8va

14

II - Samba-canção

Musical score for "II - Samba-canção" in 4/4 time, marked with a tempo of $\text{♩} = 84$. The score is written for piano and includes measures 13 through 24. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features several triplet patterns and a *ced.* (crescendo) marking in the piano part. Measure numbers 13, 23, and 24 are indicated above the staves.

II- Samba-Canção

15

25

Rall.

f

Rall.

20

pouco mais

pouco mais

23

26

cresc.

27

pp

pouco agitado

Rall.

mf

a tempo

mf

a tempo

mf

16

28

31

agitando

Rall..

a tempo

agitando

Rall..

a tempo

3

3

3

3

7

7

Detailed description: This system contains measures 28, 29, 30, and 31. Measure 28 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). The piano part has a bass clef staff with a whole note chord (F, C, G) and a whole note chord (B, E, A). Measure 29 features a *Rall.* marking. Measure 30 returns to *a tempo*. Measure 31 continues with triplets and a *7* marking in the piano part.

29

35

mf

3

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 32, 33, 34, and 35. Measure 32 has a treble clef staff with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). Measure 33 has a piano part with a bass clef staff and a *mf* dynamic. Measure 34 and 35 continue with triplets and a *7* marking in the piano part.

38

38

Rall..

a tempo

mf

3

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 36, 37, and 38. Measure 36 has a *Rall.* marking. Measure 37 has a *a tempo* marking. Measure 38 continues with triplets and a *mf* dynamic in the piano part.

41

41

agitando

Rall..

p

3

3

3

3

7

Detailed description: This system contains measures 39, 40, and 41. Measure 39 has a *agitando* marking. Measure 40 has a *Rall.* marking. Measure 41 has a *p* dynamic and a *7* marking in the piano part.

30

Musical score for measures 45-48. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. Measure 45 is marked with a box containing the number 30. The music features a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Triplet markings (3) are present in measures 45, 46, and 47. The melody in measure 48 is marked with a fermata.

Musical score for measures 49-51. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The music continues with triplet markings (3) in measures 49 and 50. The melody in measure 51 is marked with a fermata.

31

Musical score for measures 52-54. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. Measure 52 is marked with a box containing the number 31. The music features a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Triplet markings (3) are present in measures 52 and 54. The melody in measure 54 is marked with a fermata.

32

Musical score for measures 55-58. The system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. Measure 55 is marked with a box containing the number 32. The music features a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Triplet markings (3) are present in measures 55, 56, and 57. The melody in measure 58 is marked with a fermata and includes the instruction *cresc.* (crescendo).

18

Musical score system 1, measures 59-61. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 59 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 60 continues with similar triplet patterns. Measure 61 is marked with a forte *f* dynamic and the tempo marking *agitato*. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the grand staff between measures 60 and 61.

Musical score system 2, measures 62-64. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 62 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 63 is marked with a *calmando* (ritardando) marking. Measure 64 continues with the *calmando* marking. A box containing the number 33 is positioned above the treble staff in measure 63.

Musical score system 3, measures 65-67. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 65 is marked with a piano *p* dynamic and the tempo marking *a tempo*. Measure 66 continues with the *a tempo* marking. Measure 67 is marked with a *cresc.* (crescendo) marking. A triplet of eighth notes is present in the treble staff in measure 67.

Musical score system 4, measures 68-70. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 68 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 69 is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. Measure 70 is marked with a piano *pp* dynamic. A box containing the number 34 is positioned above the treble staff in measure 69.

71 *p* *ten.* *f* 8vb

III - Choro

p *devagar e accell.* *cresc.* $\bullet = 120$ *f*

35 $\bullet = 120$ *f* 36

20

37

Musical score for measures 18-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

23

Musical score for measures 23-27. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic markings *cresc.* and *f* are present.

38 28

Musical score for measures 28-31. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

32

Musical score for measures 32-35. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

Musical score system 1, measures 36-39. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 36 is marked with a circled '36'. Measure 39 is marked with a circled '39'. The music features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

Musical score system 2, measures 40-43. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 40 is marked with a circled '40'. The music continues with intricate melodic and harmonic textures.

Musical score system 3, measures 44-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 44 is marked with a circled '44'. A double bar line is present between measures 44 and 45. The music shows a change in texture and dynamics.

Musical score system 4, measures 48-51. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 48 is marked with a circled '48'. The system concludes with a dynamic marking of *f* (forte) and a *rit.* (ritardando) instruction.

22

Musical score system 1, measures 52-56. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Rall.*. Measure 52 has a vocal line starting with a quarter note G4 and a piano accompaniment with a bass line starting on B3. Measure 53 has a vocal line with a quarter note A4 and piano accompaniment with a bass line on C4. Measure 54 has a vocal line with a quarter note B4 and piano accompaniment with a bass line on D4. Measure 55 has a vocal line with a quarter note C5 and piano accompaniment with a bass line on E4. Measure 56 has a vocal line with a quarter note D5 and piano accompaniment with a bass line on F4. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 56.

Musical score system 2, measures 57-60. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 57 has a vocal line with a quarter note E5 and piano accompaniment with a bass line on G4. Measure 58 has a vocal line with a quarter note F5 and piano accompaniment with a bass line on A4. Measure 59 has a vocal line with a quarter note G5 and piano accompaniment with a bass line on B4. Measure 60 has a vocal line with a quarter note A5 and piano accompaniment with a bass line on C5. A dynamic marking of *mf* is present in measure 60.

Musical score system 3, measures 61-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 61 has a vocal line with a quarter note B5 and piano accompaniment with a bass line on D5. Measure 62 has a vocal line with a quarter note C6 and piano accompaniment with a bass line on E5. Measure 63 has a vocal line with a quarter note D6 and piano accompaniment with a bass line on F5. Measure 64 has a vocal line with a quarter note E6 and piano accompaniment with a bass line on G5. Measure 65 has a vocal line with a quarter note F6 and piano accompaniment with a bass line on A5. A dynamic marking of *mf* is present in measure 65.

Musical score system 4, measures 66-69. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 66 has a vocal line with a quarter note G6 and piano accompaniment with a bass line on B5. Measure 67 has a vocal line with a quarter note A6 and piano accompaniment with a bass line on C6. Measure 68 has a vocal line with a quarter note B6 and piano accompaniment with a bass line on D6. Measure 69 has a vocal line with a quarter note C7 and piano accompaniment with a bass line on E6. A dynamic marking of *p* is present in measure 66. A tempo marking of *a tempo* is present in measure 67.

44

First system of musical notation, measures 44-45. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 44.

74

45

Second system of musical notation, measures 74-75. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Measure 75 includes a dynamic marking of *f*.

79

Third system of musical notation, measures 79-83. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Measure 81 includes the instruction *rall. e dimin.*. Measure 83 includes the dynamic marking *mf* and the instruction *rall. e dimin.*.

84

88

com suavidade e fantasia

Fourth system of musical notation, measures 84-88. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. Measure 84 includes the dynamic marking *p*. Measure 86 includes the instruction *accel.*. Measure 87 includes the instruction *ced..*. Measure 88 includes the tempo marking *♩ = 88 com suavidade e fantasia*.

24

Musical score system 1, measures 87-91. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 87 is a whole rest. Measure 88 features a piano accompaniment with a *pp* dynamic and a *ten.* marking above the vocal line. Measure 89 shows the piano accompaniment with *accel.* and *ced.* markings. Measure 90 continues the piano accompaniment with *accel.* and *ced.* markings. Measure 91 features a vocal line with a *ten.* marking and a piano accompaniment with *accel.* and *ced.* markings. A box containing the number 47 is positioned above the vocal line in measure 91.

Musical score system 2, measures 92-94. Measure 92 features a piano accompaniment with a *mf* dynamic and a *ced.* marking. Measure 93 shows the piano accompaniment with a *p.* dynamic and an *accel.* marking. Measure 94 features a piano accompaniment with a *ced.* marking.

Musical score system 3, measures 95-97. Measure 95 features a piano accompaniment with a *p.* dynamic and an *accel.* marking. Measure 96 shows the piano accompaniment with a *ced.* marking. Measure 97 features a piano accompaniment with a *ced.* marking and a *a tempo* marking above the vocal line.

Musical score system 4, measures 98-101. Measure 98 features a piano accompaniment with a *p.* dynamic and a *ced.* marking. Measure 99 shows the piano accompaniment with a *ced.* marking. Measure 100 features a piano accompaniment with a *ced.* marking. Measure 101 features a piano accompaniment with a *ced.* marking and a *ten.* marking above the vocal line. A box containing the number 48 is positioned above the vocal line in measure 98.

100 *ced.* 5 49

ten. *ten.* *cresc.* *mf*

103 *p*

3 *3* *3* *3* *3*

50 106 *agitando e cresc.* *ten.*

cresc. *f* *ten.*

51 108

3 *3* *3* *3*

26

111 *len.* 52

111

ced..

114 $\bullet = 120$

114

$\bullet = 120$

3

53 117

117

3

120 *mf*

120

mf

3

mf

Musical score for measures 124-126. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 124 is marked with a '124' above the treble staff. The music features a melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

Musical score for measures 127-129. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 127 is marked with a '127' above the treble staff. The music continues with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Musical score for measures 130-132. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 130 is marked with a '130' above the treble staff. The music continues with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Musical score for measures 133-135. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 133 is marked with a '133' above the treble staff. The music continues with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

28



136 54

p

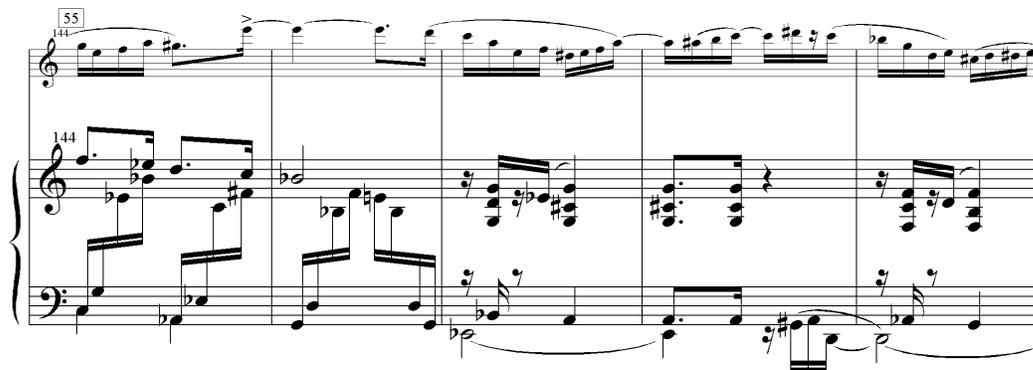
This system contains measures 136 to 139. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes.



140

mf

This system contains measures 140 to 143. The right hand continues the melodic line, with a dynamic marking of *mf*. The left hand accompaniment remains intricate with beamed sixteenth notes.



144 55

This system contains measures 144 to 147. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand accompaniment continues with beamed sixteenth notes.



149 56

This system contains measures 149 to 152. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The left hand accompaniment continues with beamed sixteenth notes.

System 1: Measures 154-158. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 154 is marked with a first ending bracket. Measure 158 is marked with a second ending bracket. The music features a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

System 2: Measures 159-162. The system consists of three staves. Measure 159 is marked with a first ending bracket. Measure 162 is marked with a first ending bracket. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 161. The music continues with intricate melodic and harmonic textures.

System 3: Measures 163-166. The system consists of three staves. Measure 163 is marked with a first ending bracket. A dynamic marking of *mf* is present in measure 164. The music features a mix of melodic lines and chordal accompaniment.

System 4: Measures 167-170. The system consists of three staves. Measure 167 is marked with a first ending bracket. The music concludes this system with a series of chords and melodic fragments.

30

This musical score consists of four systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 171, 176, 181, and 186 are indicated at the start of their respective systems. Measure numbers 58, 59, and 60 are enclosed in boxes at the end of the first, second, and fourth systems respectively. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 171-175) features a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano. The second system (measures 176-180) includes the instruction *Pouco Menos* above the violin staff and *ced.* (crescendo) in the piano part, leading to a *ff* (fortissimo) dynamic. The third system (measures 181-185) is marked *mais vivo* (faster) and features a prominent melodic line in the violin. The fourth system (measures 186-190) continues the melodic and accompanimental themes.

Musical score for piano, measures 191-194. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes a grand staff (treble and bass clef) below. Measure 191 features a melodic line in the treble clef with a triplet of eighth notes. Measure 192 continues the melodic line. Measure 193 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 194 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a triplet of eighth notes in the bass line. The score concludes with a double bar line.

Radamés Gnattali

Concertino

para saxofone alto em mi \flat e orquestra

(1964)

Concertino

para saxofone alto e orquestra

Radamés Gnattali
(Rio, 1964)

I

Allegro spiritoso $\text{♩} = 126$

Flauta

Oboé

Clarinetas em Si^b

Fagote

Trompa em Fá

Allegro spiritoso $\text{♩} = 126$

mf

cresc.

Allegro spiritoso $\text{♩} = 126$

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabaixo

Concertino para saxofone alto e orquestra



Musical notation for measures 9-17. The piece is marked *a tempo*. The notation features a series of eighth-note triplets and slurs.



Musical notation for measures 18-26. The notation continues with eighth-note triplets and slurs.



Musical notation for measures 27-35. The piece is marked *a tempo*. The notation includes a *ced.* (crescendo) marking and various note values.



Musical notation for measures 36-43. The notation features a series of eighth-note triplets and slurs.



Musical notation for measures 44-50. The notation includes a first ending bracket (1) and various note values.

Radamés Gnattali

51 *mf* 2

51 *mf* *p* *cresc.*

51 *mf*

51 *mf*

51 *mf*

51 *mf*

51 *tr* 2 *f* *p* *cresc.*

51 *mf* *p* *cresc.*

51 *mf* *p* *cresc.*

51 *mf* *p* *cresc.*

51 *mf* *p*

51 *pizz.* *f* *p*

Concertino para saxofone alto e orquestra

60

Fl.

60

Ob.

mf

60

Cl. Sib.

60

Fg.

60

Hn.

60

3

60

3

3

60

3

60

Vln. I

60

Vln. II

60

Vla.

60

Vc.

60

Cb.

arco

Radamés Gnattali

69

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Sib. *f* *p* *cresc.*

Fg. *f*

Hn. *f*

69

Vln. I *f* *p* *cresc.*

Vln. II *f* *p* *cresc.*

Vla. *f* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *cresc.*

Cb. *f* *pizz.* *p* *cresc.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

arco

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl. *dim.* *pp*

Ob. *dim.* *pp*

Cl. Sib. *dim.* *pp*

Fg. *dim.* *pp*

Hn. *mf* *rall. e dim.*

rall.

Vlno. I *dim.* *pp*

Vlno. II *dim.* *pp*

Vla. *dim.* *pp* *pizz.* *mf*

Vc. *dim.* *pp* *pizz.* *mf*

Cb. *dim.* *pp*

Radamés Gnattali

105 5 Menos $\text{♩} = 110$

Fl. *mf* *mf*

Ob. *p* *mf* *mf*

Cl. Sib. *mf*

Fg.

Hn.

105 5 Menos $\text{♩} = 110$ flauta

Vlno. I *p*

Vlno. II *p*

Vla. *p* *arco* *p*

Vc. *p* *arco* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Concertino para saxofone alto e orquestra

112

Fl.

112

Ob.

112

Cl. Sib.

112

Fg.

112

Hn.

p

112

p *mf*

112

Vlno. I

p *mf*

112

Vlno. II

p *mf*

112

Vla.

mf *mf*

112

Vc.

p *mf*

112

Cb.

mf

Radamés Gnattali

Fl. 117 *mf* *p*

Ob. 117 *mf* *p*

Cl. Sib. 117 *mf* *p*

Fg. 117 *mf* *p*

Hn. 117 *mf* *p*

117 *p* *mf* 3

Vln. I 117 *pizz.* *p*

Vln. II 117 *pizz.* *p*

Vla. 117 *pizz.* *p*

Vc. 117 *pizz.* *p*

Cb. 117 *pizz.* *p*

Concertino para saxofone alto e orquestra

7 Tempo primo

Fl. *f dim.* *p*

Ob. *f dim.* *p*

Cl. Sib. *f dim.* *p*

Fg. *f dim.* *p*

Hn. *mf dim.*

7 Tempo primo

Vlno. I *cresc.* *f dim.* *p* *mf* *f* *mf*

Vlno. II *cresc.* *f dim.* *p* *mf* *f* *mf*

Vla. *cresc.* *f dim.* *p* *mf* *f* *mf*

Vc. *cresc.* *f dim.* *p* *mf* *f* *mf*

Cb. *cresc.* *f dim.* *dim.* *p* *mf* *f* *mf*

Radamés Gnattali

128
Fl. *f*

128
Ob. *f*

128
Cl. Si♭ *f*

128
Fg. *f*

128
Hn. *p* *p* *f*

128
mf *f*

128
Vlno. I *p* *f*

128
Vlno. II *p* *f*

128
Vla. *p* *f*

128
Vc. *p* *f*

128
Cb. *p* *f*

Concertino para saxofone alto e orquestra

137

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

mf

p

8

137

3

3

3

3

3

8

137

Vln. I

pizz.

p

8

137

Vln. II

pizz.

p

137

Vla.

arco

pizz.

p

137

Vc.

arco

pizz.

p

137

Cb.

arco

pizz.

p

Radamés Gnattali

Fl. 146
 Ob. 146 *mf*
 Cl. Sib. 146 *mf*
 Fg. 146 *mf*
 Hn. 146 *cresc.*
 Vln. I 146 *cresc.* *arco*
 Vln. II 146 *cresc.* *arco*
 Vla. 146 *cresc.* *arco*
 Vc. 146 *cresc.* *f* *arco*
 Cb. 146 *cresc.* *f* *arco* *pizz.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

155 9 Fl. *f*

155 9 Ob. *f*

155 9 Cl. Sib. *f*

155 9 Fg. *f*

155 9 Hn. *f*

155 9 *solo*

155 9 Vln. I

155 9 Vln. II

155 9 Vla. *f*

155 9 Vc. *f*

155 9 Cb. *f* *arco*

Radamés Gnattali

164

Fl.

164

Ob.

164

Cl. Si

164

Fg.

164

Hn.

164

Vlno. I

164

Vlno. II

164

Vla.

164

Vc.

164

Cb.

- 18 -

Concertino para saxofone alto e orquestra

a tempo

Fl. 173

Ob. 173

Cl. Si♭ 173

Fg. 173

Hn. 173

173 *a tempo*
5 5 6 *rall.* *tr* *tr* *tr* *tr* *p*

Vlno. I 173 *a tempo*
p

Vlno. II 173 *p*

Vla. 173 *p*

Vc. 173 *p*

Cb. 173

Radamés Gnattali

181

Fl.

181

Ob.

181

Cl. Sib.

181

Fg.

181

Hn.

181

10

rall.

181

Vlno. I

cresc. f

181

Vlno. II

cresc. f

181

Vla.

cresc. f

181

Vc.

cresc. f

181

Cb.

pizz. p

10

Concertino para saxofone alto e orquestra

190

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Si \flat

Fg. *mf*

Hn. *f* *mf* *p* *mf*

190

Vlno. I *pizz.* *p* *mf*

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Radamés Gnattali

199 Fl. *rall. e dim.* Menos $\text{♩} = 110$ 11

199 Ob. *rall. e dim.*

199 Cl. Sib

199 Fg. *rall. e dim.*

199 Hn. *rall. e dim.*

199 *mf* Menos $\text{♩} = 110$ 11

199 Vln. I *arco* *mf* Menos $\text{♩} = 110$ 11

199 Vln. II *mf*

199 Vla. *mf*

199 Vc. *mf*

199 Cb.

Concertino para saxofone alto e orquestra

206

Fl.

206

Ob.

206

Cl. Si

206

Fg.

206

Hn.

p *cresc.* *mf*

206

p *ced. e cresc.*

206

Vln. I

dim. e ced *mf*

206

Vln. II

dim. e ced *mf*

206

Vla.

dim. e ced *mf*

206

Vc.

dim. e ced *mf*

206

Cb.

Radamés Gnattali

210

Fl.

210

Ob.

210

Cl. Si

210

Fg.

210

Hn.

210

3

6

3

rall.

210

12

Vlno. I

cresc.

f rall.

210

Vlno. II

cresc.

f rall.

210

Vla.

cresc.

f rall.

210

Vc.

cresc.

f rall.

210

Cb.

Concertino para saxofone alto e orquestra

214 13 Tempo primo

Fl. *a tempo*

Ob. *a tempo*

Cl. Sib. *a tempo*

Fg. *a tempo*

Hn. *f*

214 13 Tempo primo

p a tempo

214 13 Tempo primo

Vlno. I *pizz. p a tempo* *cresc.* *f* *arco*

Vlno. II *pizz. p a tempo* *cresc.* *f* *arco*

Vla. *pizz. p a tempo* *cresc.* *f* *arco*

Vc. *pizz. p a tempo* *cresc.* *f* *arco*

Cb. *pizz. p a tempo* *cresc.* *f* *arco*

Concertino para saxofone alto e orquestra

229

Fl.

229

Ob.

cresc.

mf

229

Cl. Si \flat

229

Fg.

229

Hn.

229

mf

229

Vln. I

cresc.

mf

229

Vln. II

cresc.

mf

229

Vla.

cresc.

mf

229

Vc.

cresc.

mf

229

Cb.

cresc.

mf

arco

Radamés Gnattali

238

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Si *f* *p*

Fg. *f*

Hn. *f*

238 *f* *mf* *f* *mf*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf* *pizz.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl. 247

Ob. 247

Cl. Sib. 247
cresc.
mf

Fg. 247

Hn. 247

Vlno. I 247
cresc.

Vlno. II 247
cresc.

Vla. 247
cresc.

Vc. 247
cresc.

Cb. 247
cresc.
arco

Radamés Gnattali

256 14

Fl.

256

Ob.

256

Cl. Si

256

Fg.

256

Hn.

256 14

3

256 14

Vln. I

256

Vln. II

256

Vla.

accel.

256

Vc.

accel.

256

Cb.

Concertino para saxofone alto e orquestra

265 Pouco mais 15

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

265 Pouco mais 15

accel.

3 3 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Radamés Gnattali

Fl. 273

Ob. 273

Cl. Sib. 273

Fg. 273

Hn. 273

Vlno. I 273

Vlno. II 273

Vla. 273

Vc. 273

Cb. 273

Concertino para saxofone alto e orquestra

The musical score is for a concertino for alto saxophone and orchestra. It is in 2/4 time. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), and Horn (Hn.). The string section includes Violin I (Vlno. I), Violin II (Vlno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The alto saxophone part is also present. The score shows measures 281 and 282. The woodwinds and strings play sustained notes with some grace notes and accents. The saxophone part has a melodic line with triplets in measure 282. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Radamés Gnattali

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si (Cl. Si), Bassoon (Fg.), and Horn (Hn.). The bottom five staves are for strings: Violin I (Vlno. I), Violin II (Vlno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 285. The woodwinds and strings play long, sustained notes with phrasing slurs. The Flute, Oboe, and Clarinet in Si parts have a dynamic marking of *v* (vibrato). The Bassoon part has a dynamic marking of *f* (forte). The Horn part has a dynamic marking of *v* (vibrato). The Violin I part has a dynamic marking of *f* (forte). The Violin II part has a dynamic marking of *f* (forte). The Viola part has a dynamic marking of *f* (forte). The Violoncello part has a dynamic marking of *f* (forte). The Contrabass part has a dynamic marking of *f* (forte). The central section of the score, starting at measure 286, features a complex melodic line with triplets and a dynamic marking of *f* (forte).

Concertino para saxofone alto e orquestra

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si♭), Bassoon (Fg.), and Horn (Hn.). The bottom five staves are for strings: Violin I (Vlno. I), Violin II (Vlno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A single staff for the Alto Saxophone is positioned between the woodwind and string staves. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the saxophone and woodwinds, and a rhythmic accompaniment in the strings. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is marked with a '292' at the beginning of each staff.

Radamés Gnattali

II

Saudoso $\text{♩} = 70$

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Hn.

17

p simples e expressivo

3

5

17

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl.

Ob.

Cl. Si♭

Fg.

Hn.

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

6

5

6

p

p

Radamés Gnattali

11 18 Fl. *p*

11 18 Ob. *p*

11 18 Cl. Sib. *mf* *p*

11 18 Fg. *p*

11 18 Hn. *mf*

11 18 Vlno. I *mf* *cresc.*

11 18 Vlno. II *mf* *cresc.*

11 18 Vla. *mf* *cresc.*

11 18 Vc. *mf* *cresc.*

11 18 Cb. *mf* *cresc.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

19

20

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

19

20

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

p

mf

mf

p

mf

f

f

f

f

f

Radamés Gnattali

Fl.

Ob.

Cl. Si

Fg.

Hn.

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

22

mf

p

cresc.

pizz.

p

arco

cresc.

p

3

Concertino para saxofone alto e orquestra

26 21

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Hn.

26 21

fp *p* *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

26 21

fp *p* *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

26 21

f *p* *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

26

f *p* *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

26

f *p* *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

26

fp *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

26

fp *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

Radamés Gnattali

Fl.
Ob.
Cl. Si
Fg.
Hn.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pp *cresc.*
pp *cresc.*
pp *cresc.*
pp *cresc.*
pp *cresc.*

cresc.
cresc.

pizz.
arco
p

Radamés Gnattali

Fl. *mf* *p* *attacca*

Ob. *p*

Cl. Sib. *p*

Fg. *p*

Hn. *p*

Vlno. I *p cresc.* *mf* *attacca*

Vlno. II *p cresc.* *mf*

Vla. *p cresc.* *mf*

Vc. *p cresc.* *mf*

Cb. *p cresc.* *mf*

Concertino para saxofone alto e orquestra

III

Movido $\text{♩} = 126$

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Hn.

Movido $\text{♩} = 126$

Vlno. I
pizz.
p

Vlno. II
pizz.
p

Vla.
p

Vc.
pizz.
p

Cb.
pizz.
p

Radamés Gnattali

Fl. ⁸ 23 *p*

Ob. ⁸ *p*

Cl. Sib. ⁸ *p*

Fg. ⁸ *p*

Hn. ⁸ *p*

Vlno. I ⁸ 23

Vlno. II ⁸

Vla. ⁸

Vc. ⁸

Cb. ⁸

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. Sib. *cresc.*

Fg.

Hn. *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.* *pizz.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Radamés Gnattali

Fl. 22 24 *f*

Ob. 22 24 *f*

Cl. Sib. 22 24 *f*

Fg. 22 24 *f*

Hn. 22 24 *mf*

Vlno. I 22 24 *f*

Vlno. II 22 24 *f*

Vla. 22 24 *f*

Vc. 22 24 *f*

Cb. 22 24 *f*

Radamés Gnattali

Fl. *rall.* *a tempo* *p*

Ob. *rall.* *p*

Cl. Sib. *rall.* *p*

Fg. *rall.* *p*

Hn. *rall.* *p*

rall. *a tempo* *p*

Vlno. I *rall.* *a tempo*

Vlno. II *rall.*

Vla. *rall.*

Vc. *rall.*

Cb. *rall.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl. *cresc.* *f*
 Ob. *cresc.* *f*
 Cl. Sib. *cresc.* *f*
 Fg. *cresc.* *f*
 Hn. *cresc.* *f*
 Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Radamés Gnattali

50

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Hn.

50

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

pizz.

f

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl. 59 27

Ob. 59

Cl. Sib. 59

Fg. 59

Hn. 59

Sax. Alto 59 27 *mf* *rall.*

Vlno. I 59 27

Vlno. II 59

Vla. 59 *rall.*

Vc. 59 *rall.*

Cb. 59 *rall.*

Radamés Gnattali

Menos $\text{♩} = 108$

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

p

pp

p

pp

Concertino para saxofone alto e orquestra

76 28 Lento

Fl.

Ob.

Cl. Si \flat

Fg.

Hn.

76 28 Lento *p*

Vlno. I *p*

Vlno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *mf* *p*

Radamés Gnattali

Fl. 84

Ob. 84

Cl. Sib. 84

Fg. 84

Hn. 84

29 Movido ♩ = 126

29 Movido ♩ = 126

29 Movido ♩ = 126

Vlno. I 84

Vlno. II 84

Vla. 84

Vc. 84

Cb. 84

mf *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Concertino para saxofone alto e orquestra

Musical score for Concertino para saxofone alto e orquestra, page 207. The score is for measures 93-100. The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute): Melodic line with slurs and accents.
- Ob. (Oboe): Melodic line with slurs and accents.
- Cl. Si \flat (Clarinet in B-flat): Rest.
- Fg. (Fagotto): Rest.
- Hn. (Horn): Melodic line starting at measure 94 with a forte (*f*) dynamic.
- Trp. (Trumpet): Rest.
- Vlno. I (Violin I): Melodic line with slurs.
- Vlno. II (Violin II): Melodic line with slurs.
- Vla. (Viola): Melodic line with slurs.
- Vc. (Violoncello): Melodic line with slurs.
- Cb. (Contrabaixo): Bass line with slurs.

Radamés Gnattali

102 Fl. *cresc.* 30

102 Ob. *cresc.* *mf*

102 Cl. Si *mf*

102 Fg. *ff*

102 Hn.

30 *mf*

102 Vln. I *pizz.* *cresc.* 30

102 Vln. II *pizz.* *cresc.*

102 Vla. *cresc.*

102 Vc. *pizz.* *cresc.*

102 Cb. *pizz.* *cresc.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

109 31

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

109 31

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

mf

p

arco

arco

arco

arco

p

Radamés Gnattali

116 32

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. Sib. *mf* *f*

Fg. *mf* *f*

Hn. *f*

116 32

Vln. I *mf* *p* *mf* *p* *f* *pizz.*

Vln. II *mf* *p* *mf* *p* *f* *pizz.*

Vla. *f*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *p* *f* *f*

Concertino para saxofone alto e orquestra

123 *mf*

123 *mf*

123 *mf*

123 *mf*

123 *mf*

123 *f*

123 *mf*

123 *mf*

123 *mf*

123 *mf*

123 *mf*

Radamés Gnattali

130

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

130

Vlno. I

Vlno. II

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.

Concertino para saxofone alto e orquestra

137 33 *a tempo* ♩ = 126

Fl. *rall.* *f*

Ob. *f*

Cl. Si \flat

Fg. *f* *rall. e dim.*

Hn. *f* *rall. e dim.* *p*

137 33 *a tempo* ♩ = 126

Vlno. I *rall.* *arco* *f*

Vlno. II *arco* *f*

Vla. *arco* *f*

Vc. *arco* *f*

Cb.

Radamés Gnattali

144
Fl.

144
Ob.

144
Cl. Sib.

144
Fg.

144
Hn.

144
Vlno. I

144
Vlno. II

144
Vla.

144
Vc.

144
Cb.

Concertino para saxofone alto e orquestra

34

149

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Hn.

34

149

Vlno. I

Vlno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Radamés Gnattali

35

Pouco menos $\text{♩} = 108$

Fl. *rall. e dim.*

Ob. *rall. e dim.*

Cl. Sib. *mf*

Fg. *mf*

Hn. *p*

35

Pouco menos $\text{♩} = 108$

rall. *p*

35

Pouco menos $\text{♩} = 108$

Vlno. I *rall. e dim.* *p*

Vlno. II *rall. e dim.* *p*

Vla. *rall. e dim.* *p*

Vc. *rall. e dim.* *p*

Cb. *pizz.* *mf*

rall. e dim.

Concertino para saxofone alto e orquestra

159

Fl.

159

Ob.

159

Cl. Sib

159

Fg.

159

Hn.

159

rall.

159

rall.

159

Vlno. I

159

Vlno. II

159

Vla.

159

Vc.

159

Cb.

Radamés Gnattali

36 Lento 37

166 *mf*

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

Hn.

36 Lento 37

166

Vlno. I

Vlno. II

Vla. *arco* *mf*

Vc. *mf*

Cb. 166

Concertino para saxofone alto e orquestra

Tempo primo ♩ = 126

Fl. *a tempo*

Ob.

Cl. Sib. *mf*

Fg. *rall. e dim.* *mf*

Hn.

Tempo primo ♩ = 126

Vln. I *rall. e dim.* *p* *a tempo* *cresc.* *fp*

Vln. II *rall. e dim.* *p* *cresc.* *fp*

Vla. *rall. e dim.* *p* *cresc.* *fp*

Vc. *rall. e dim.* *p* *cresc.* *fp*

Cb. *rall. e dim.* *p* *cresc.* *fp*

Radamés Gnattali

184

Fl.

184

Ob.

184

Cl. Si

184

Fg.

184

Hn.

184

Vlno. I

184

Vlno. II

184

Vla.

184

Vc.

184

Cb.

cresc.

cresc.

pizz.

f

f

Concertino para saxofone alto e orquestra

193 38

Fl.

193

Ob.

193

Cl. Sib.

193

Fg.

193

Hn.

193 38

193 38

Vlno. I

193

Vlno. II

193

Vla.

193

Vc.

193

Cb.

Radamés Gnattali

202

39

Fl.

dim. *p* *dim.*

Ob.

dim. *p* *dim.*

Cl. Sib

dim. *p* *dim.*

Fg.

dim. *p* *dim.*

Hn.

p *cresc.*

202

39

p 5 3 3

202

39

Vlno. I

p *dim.*

202

Vlno. II

dim. *p* *dim.*

202

Vla.

dim. *p* *dim.*

202

Vc.

dim. *p* *dim.*

202

Cb.

dim. *p* *dim.*

dim.

Concertino para saxofone alto e orquestra

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fg.), and Horn (Hn.). The second system includes staves for Violin I (Vlno. I), Violin II (Vlno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). A solo saxophone part is positioned between the woodwind and string sections. The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwind and string parts feature triplet markings (3) and a box containing the number 40. The solo saxophone part is marked with a *solo* instruction and a box containing the number 40.

Radamés Gnattali

218 *rall. e dim.* *a tempo*

Fl.

218 *rall. e dim.*

Ob.

218 *rall. e dim.*

Cl. Sib.

218 *rall. e dim.*

Fg.

218 *rall. e dim.*

Hn.

218 *rall.* *a tempo* *p*

Vln. I *rall. e dim.* *a tempo* *pizz.* *p*

Vln. II *rall. e dim.* *pizz.* *p*

Vla. *rall. e dim.* *p*

Vc. *rall. e dim.* *p*

Cb. *rall. e dim.* *pizz.* *p*

Concertino para saxofone alto e orquestra

225

Fl.

225

Ob.

225

Cl. Si♭

225

Fg.

225

Hn.

225

mf

225

Vlno. I

225

Vlno. II

225

Vla.

225

Vc.

225

Cb.

Radamés Gnattali

41

232

Fl. *p* *cresc.*

232

Ob. *p* *cresc.*

232

Cl. Sib. *p* *cresc.*

232

Fg. *p* *cresc.*

232

Hn. *p* *cresc.*

41

232

cresc.

41

232

Vlno. I *cresc.*

232

Vlno. II *cresc.*

232

Vla. *cresc.*

232

Vc. *cresc.*

232

Cb. *cresc.*

Concertino para saxofone alto e orquestra

Fl. ²³⁹ *ff*

Ob. ²³⁹ *ff*

Cl. Sib. ²³⁹ *ff*

Fg. ²³⁹ *ff*

Hn. ²³⁹ *ff*

Vlno. I ²³⁹ *ff*

Vlno. II ²³⁹ *ff*

Vla. ²³⁹ *pizz.* *ff*

Vc. ²³⁹ *ff*

Cb. ²³⁹ *ff*

Radamés Gnattali

Fl. 244

Ob. 244

Cl. Si 244

Fg. 244

Hn. 244

f

Vlno. I 244 *arco*

Vlno. II 244 *arco*

Vla. 244 *arco*

Vc. 244 *arco*

Cb. 244 *arco*