



Análise da *Sonata para viola e piano* de Radamés Gnattali: primeiro movimento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – aparecidavaliatti@hotmail.com

Felipe Mendes de Vasconcelos
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – felipemendes21@gmail.com

Resumo: O presente trabalho pretende analisar o primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* de Radamés Gnattali, um personagem merecedor de maior sistematização e divulgação de sua obra em estudos que associem os processos criativos com a prática musical, contribuindo para a escuta e a apreciação. Apresenta resumidamente uma visão geral sobre o compositor e a sua obra. A análise abrangeu, de um lado, a estrutura e a forma e de outro, processos harmônicos e melódicos da sonata. A peça se mostrou coesa e equilibrada.

Palavras-chave: Radamés Gnattali. *Sonata para viola e piano*. Análise musical. Primeiro movimento

Title of the Paper in English Analysis of Radamés Gnattali's Sonata for Viola and Piano: The First Movement.

Abstract: Radamés Gnattali's work deserves more systematization and dissemination. Studies that associate the creative process with the musical practice certainly contribute to a better hearing experience and appreciation of his pieces. The present paper aims to analyze the first movement of Gnattali's *Sonata for viola and piano*. It presents an overview of the composer and his work to then analyze not only the structure and the form of the Sonata but also the harmonic and melodic processes involved. The Sonata has proved to be a cohesive and balanced musical piece.

Keywords: Radames Gnattali. Sonata for piano and viola. Musical analysis. First movement.

1. Introdução

Radamés Gnattali é, segundo Leme (2009, p. 4), um personagem que merece maior “sistematização e divulgação de sua obra, especialmente em trabalhos que associem a compreensão dos processos criativos e a prática musical, contribuindo com elementos que favoreçam não apenas sua escuta, mas também sua apreciação”. As investigações presentes neste trabalho se dão através de sua *Sonata para viola e piano* (1969). Aqui, buscou-se aspectos que evidenciam uma obra coesa, equilibrada, fruto de um ambiente sócio-cultural determinado e própria de uma época. Para Whittall:

música que pertence a um lugar, tempo e personalidade composicional específica não deve ser seriamente abordada como se fosse separada do mundo e de todas as incertezas que incidem assim que buscamos explicar culturas como também processos de pensamentos de seres humanos individuais (WHITTALL apud OLIVEIRA, 2008, p. 110).



Portanto, a análise da escrita não deve distanciar-se do contexto histórico, ou seja, sócio cultural no qual a peça foi escrita. Agawu (1996, p. 5) mostra que:

a alternativa da nova musicologia de problematizar a fissura entre o musical e o extra-musical por meio de referências históricas, programas, cenários emocionais e outros expedientes apenas substitui o tipo de comentário associado aos padrões observados, sem alterar a natureza do processo.

Para Dante Grela (1986), a parte mais importante do seu método de análise é a *análise de interrelações* onde, após os resultados obtidos em análises *estatística, paramétrica, articulatória, comparativa e funcional*, se pode “alcançar as conclusões ou interpretações da obra analisada tanto do ponto de vista da forma orgânica quanto do contexto cronológico e cultural em que uma obra se localiza” (p. 12).

Retornando a Agawu (1996, p. 5), “uma análise musical consiste na construção de argumentos e comentários para conectar, de maneira coerente, os padrões sonoros observados em uma peça”. Em nosso entender, essas conexões se dão tanto num nível imanente, próprio daquela peça, quanto num nível sócio-cultural e histórico.

2. O compositor: uma visão geral

Importante figura da terceira geração nacionalista, a produção artística de Gnattali pode ser dividida em dois períodos: o primeiro compreende composições de 1931 a 1940 e o segundo período, as composições escritas a partir de 1944 (MARIZ, 2000, p. 265).

Segundo Zorzal (2005, p. 16), Mariz (2000), Neves (1981) e Behague (1979) concordam que a obra de Gnattali pode ser dividida em duas fases e que essa divisão ocorre em meados dos anos 40 por ocasião da sua eleição como membro fundador da Academia Brasileira de Música.

A principal característica do primeiro período foi o folclorismo direto, em que se pode “observar referências ao estilo romântico de Grieg e ao jazz norte-americano com composições bastante idiomáticas do ponto de vista da execução pianística. Exemplo disso é o uso de acordes em blocos, típico dos arranjos para big band e orquestras de música popular” (SANTOS, 2001, p. 13). Nessa época, Radamés “exibe um nacionalismo subjetivo que se expressa com meios mais reservados e simples. Gnattali continua a cultivar um estilo musical de fácil e imediata compreensão” (BÉHAGUE, 1979, p. 302).

Já no segundo período, a partir de 1944, pode-se observar um progressivo afastamento ou a libertação da música norte-americana. Um “folclorismo transfigurado essencial, menos virtuosismo, excelente instrumentação” (MARIZ, 2000, p. 265). Gnattali, assim, “emprega habitualmente os motivos do populário nordestino, em suas composições,



destacando os modos lídio e mixolídio e os ritmos afro-brasileiros, como o maxixe e o baião, dentre outros” (ZORZAL, 2008, p. 14).

A propósito dessa segunda fase Béhague (1979, p. 302) sustenta que “durante a década de 50, Gnattali tratou deliberadamente de afastar-se do nacionalismo musical. Orientou-se segundo modelos neo-românticos e neo-clássicos mantendo, todavia, um estilo frequentemente associado ao jazz sinfônico”.

3. A Sonata para viola e piano

Embora não haja dedicatória no manuscrito, essa partitura foi composta no Rio de Janeiro em 1969 para Pérez Dworecki, a seu pedido (PASSAMAE, 2009). A informação encontra respaldo na literatura, pois Barbosa e Devos (1984, p. 65) citam uma assertiva do compositor em que diz “eu sempre escrevi música para meus amigos (...)”.

Vale notar que a primeira audição da peça foi executada por Dworecki, em 22 de agosto de 1970, às 16 horas, num concerto de música de câmara dedicada à Juventude Musical de São Paulo, no Teatro Municipal daquela cidade, conforme *fac-símile* do programa do concerto.

O estilo composicional de Radamés Gnattali, segundo Leme (2009, p. 133) foi estabelecido “baseado na simplicidade e clareza de expressão, resultado da reação direta aos procedimentos formais e harmônicos característicos da estética do século XIX”.

A escolha da estrutura também não é aleatória, “já que, a forma ternária, historicamente sem desenvolvimento temático – se revela um molde bastante propício aos requintes de sonoridade resultantes de escolhas texturais e harmônicas” (CANAUD, 1991, p. 111).

4. Análise: estrutura e forma

A análise das obras de Gnattali confirma um alto grau de controle composicional fortalecendo os dados biográficos que apresentam, segundo Leme (2009, p. 134), “Radamés como um compositor meticuloso”.

A peça de Gnattali segue uma ordem comum às sonatas de três movimentos. Ou seja, um primeiro movimento de caráter vivo, um segundo lento e o terceiro movimento também com um caráter vivo. A sonata, como “consequência evolutiva” da *suite*, mantinha o Rondó como uma forma desejável para último movimento (GROVE, 1994; ZAMACOIS, 1979). É exatamente a forma que Radamés dá ao terceiro movimento de sua sonata. O segundo movimento tem, historicamente, mais flexibilidade quanto à escolha formal. Na

Sonata para viola e piano, o compositor traz um apelo popular, se valendo da pouca variação e uma linha melódica *cantabile*, quase vocal, tudo isso dentro de uma forma ternária.

No primeiro movimento, foco deste estudo, comumente se utilizava a forma sonata, no entanto, Gnattali não faz uma seção de desenvolvimento tal qual se esperaria em uma sonata clássica, descaracterizando essa predileção formal. Utilizamos a análise articulatória proposta por Grela (1986) para averiguar onde situam os principais cortes estruturais do primeiro movimento (figura 1).

Dante Grela propõe algumas *áreas de análise*¹, dentre as quais está a *análise articulatória*. A *análise articulatória* visa seccionar uma dada forma sonora (uma peça ou um trecho de peça). Seguindo alguns *modos de articulação*² a forma sonora é dividida em unidades formais. Essas divisões são organizadas hierarquicamente em níveis formais seguindo da macroestrutura para a microestrutura.

A meticulosidade de Radamés pode ser vista no equilíbrio formal que o primeiro movimento apresenta. A análise aqui efetuada só atesta as impressões obtidas ao se ouvir a peça, e a percepção de equilíbrio das ideias musicais. A noção de equilíbrio está frequentemente associada a simetrias e proporções naturais como a *proporção áurea*³ (HOWAT, 1986). Em música, tanto Debussy (HOWAT, 1986) quanto Bartók (LENDVAI, 2001) se apropriaram da proporção áurea, e também da série de Fibonacci⁴, como fatores estruturantes em suas obras.

A *Sonata para viola e piano* tem a proporção áurea como pontos estratégicos de articulação. Momentos próximos às transições de unidades formais importantes se encontram balanceados segundo a razão áurea.

Pela constante mudança de fórmulas de compasso, fez-se necessário, também, a contagem dos tempos (em semínimas) para ter maior precisão na demarcação das proporções. Na figura 1 essa contagem de semínimas é notada entre parênteses. Os números fora dos parênteses representam a contagem de compassos.

O primeiro corte estrutural, que separa a exposição da reexposição, divide a forma sonora segundo a proporção áurea, ou seja, o primeiro movimento possui 457 tempos de semínimas, a seção de reexposição se inicia depois de 282 semínimas ($457 \times 0,618 = 282,4$). No nível formal seguinte, as unidades formais são seccionadas, também, segundo a proporção áurea. A seção B corresponde a 61,8% da exposição, a seção A 38,2%, mantendo a mesma relação entre as partes. A exposição contém 282 semínimas, o *a tempo* localizado no compasso 32 é a introdução para B e marca essa separação. Esse compasso está a 109 semínimas do início correspondendo a aproximadamente 38,2% de toda a exposição.

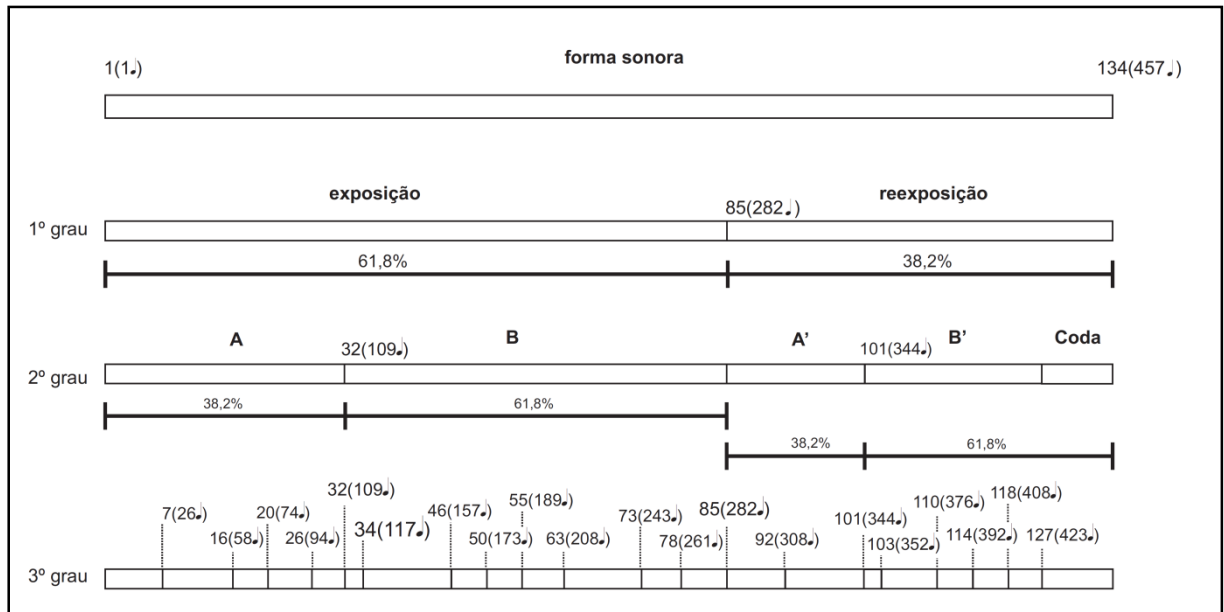


Figura 1: Análise estrutural segundo o modelo de Dante Grela.

A reexposição é constituída por A', B' e Coda. A soma dos tempos de B' e Coda correspondem a 61,8% da reexposição, mantendo a mesma relação existente na exposição. O compasso 101, na marcação *Lento*, serve de introdução para B', criando uma forte correspondência com a exposição.

5. Análise: harmonia e melodia

Apesar de alguns autores apontarem o uso constante de elementos nacionais na obra de Radamés, como nos relata Passamae (2011), ele foi frequentemente criticado por uma suposta ausência de brasilidade. O uso recorrente dos acordes de nona, por exemplo – que também podem ser vistos na sonata (fig. 2) – trouxe comparações com o jazz norte-americano. Radamés, entretanto, mostrou-se elegante ao rebater as críticas:

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. (BRESSON, 1979, p. 26).

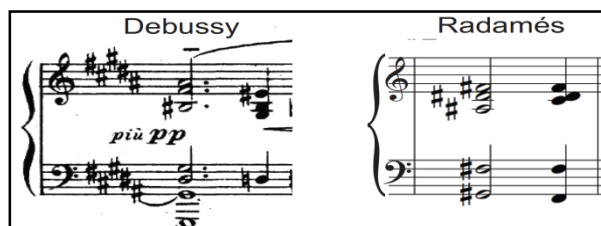


Figura 2: O Acorde de nona em Debussy (Images: II - Hommage à Rameau, compasso 29) e em Radamés (*Sonata para viola e piano*, compasso 82).

Mesmo Tom Jobim, precursor da bossa-nova – movimento que sofrera os mesmos tipos de críticas –, também devota suas inspirações harmônicas a Debussy e Villa-Lobos antes do jazz norte-americano:

Gosto muito de harmonia. Estudei muito o Debussy, Claude-Achille Debussy (o americano me perguntou: *Debu...who?*). Muito bonito aquelas harmonias, o Villa-Lobos também tem harmonias incríveis... (JOBIM, Programa Roda Viva da TV Cultura, 1993⁵)

Sobre Radamés, Jobim diz: “Me ajudou muito. Ajudou toda essa geração que está aí. Um homem muito bom e um grande músico, um amigo excelente”⁶. A amizade entre eles pode ser refletida nas preferências harmônicas:

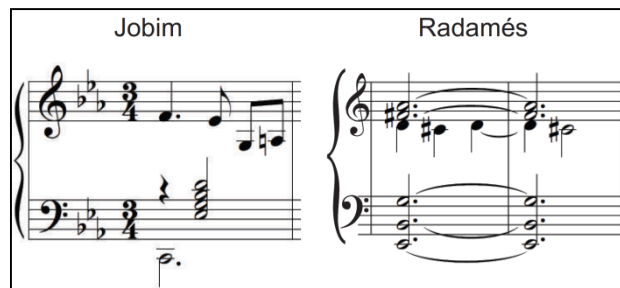


Figura 3: Acorde de sete sons (escala dórica a partir da fundamental) em Jobim (Luiza, compasso 8, arranjo: Paulo Jobim) e em Radamés (*Sonata para viola e piano*, compasso 83).

A Sonata ainda apresenta os chamados *acordes com segundas adicionadas*⁷, também explorados por Villa-Lobos (quem também explorou os acordes de nona), onde são acrescentadas notas que fazem uma segunda com uma ou mais notas do acorde convencional, gera, por exemplo, acordes com terças maiores e menores ou com sétimas maiores e menores:

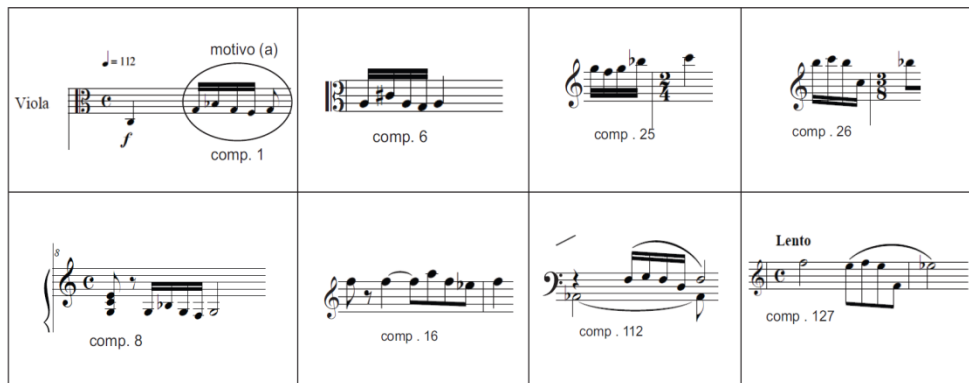
Tais formações são típicas do modernismo musical e, muito embora sua utilização não destrua as funções tonais em jogo, tal técnica faz parte de uma série de procedimentos que diversos compositores do século XX criaram justamente para destabilizar o tonalismo. (CAMARA, 2008, p. 149)



Figura 4: Acordes de segundas adicionadas em Villa-Lobos [baixo pedal] (das Cirandas: Terezinha de Jesus) e em Radamés (*Sonata para viola e piano*).

No que diz respeito ao tratamento melódico, embora a Sonata apresente sequência de notas características dos modos lídio e mixolídio, próprios dessa fase como apontou Zorzal (2008, p. 14), essas escalas não são consolidadas. A constante mudança de modos e o uso recorrente de cromatismos coloca a Sonata próxima à noção de pandiatonismo⁸. Esse aspecto melódico aproxima Radamés de Villa-Lobos, mais uma vez. Salles (2012), analisando o *Quarteto de cordas n°7* de Villa-Lobos, evidencia esse mesmo tipo de tratamento das alturas.

Além da vivência na música popular que permitiu Radamés apropriar-se de técnicas e a trabalhar com grandes nomes desse gênero, o aprendizado de Radamés no ensino tradicional de música pode se notado no tratamento dos motivos musicais, no desenvolvimentismo e alto grau de elaboração dos materiais. A figura 5 mostra alguns exemplos de elaboração do motivo inicial:



The figure displays eight musical examples arranged in a 2x4 grid, illustrating the development of an initial motif. The top row shows the motif in Viola (comp. 1), followed by three variations in piano (comp. 6, 25, 26). The bottom row shows variations in piano (comp. 8, 16, 112) and a variation in piano marked 'Lento' (comp. 127). The motif is circled in the first example and labeled 'motivo (a)'.

Figura 5: Elaboração dos motivos iniciais.

6. Conclusão

O resultado do presente trabalho, configurado pela análise do primeiro movimento da *Sonata para viola e piano* (1969), repercute Gnattali como o personagem merecedor de maior “sistematização e divulgação de sua obra”. No presente estudo, verificou-se as evidências de uma obra coesa, equilibrada, fruto de um ambiente sócio-cultural determinado e própria de uma época na qual todos os seus conhecimentos, seja da música popular ou erudita, contribuíram juntamente para a composição da *Sonata para viola e piano* numa miscelânea de cores harmônicas, resultando numa compreensão de um compositor livre.

Conforme mencionado, a meticulosidade de Radamés pode ser verificada no equilíbrio formal que o primeiro movimento apresenta, constatada pela presente análise que



atesta as impressões obtidas ao se ouvir a peça, bem como a percepção de equilíbrio das ideias musicais. Essa noção de equilíbrio está associada a simetrias e proporções naturais como a proporção áurea e a série de Fibonacci que tanto Debussy quanto Bartók se apropriaram como fatores estruturantes em suas obras.

A sonata ainda apresenta os chamados acordes com segundas adicionadas, explorados por Villa-Lobos que também utilizou os acordes de nona. Além disso, a mudança frequente de modos e o uso recorrente de cromatismos aproxima a Sonata da noção de pandiatonismo, aspecto melódico que torna Radamés próximo de Villa-Lobos, constatado na análise do seu *Quarteto de cordas nº 7* que evidencia esse mesmo tipo de tratamento das alturas, conforme já discutido na subseção anterior.

Gnattali é um personagem da terceira geração nacionalista brasileira. Sua *Sonata para viola e piano* é composição da sua segunda fase de criação, já sem as características do folclorismo direto da primeira fase. De qualquer modo, o compositor conserva o estilo musical de fácil e imediata compreensão, conforme já havia observado Béhague (1979). Decidia, assim, por escolhas que se destacam “por sua inserção no universo da música popular ou por seu contato com a música tradicional europeia”.

Não se pode, portanto, dissociar Radamés da música popular ou da música erudita. É essa mútua convivência a sua característica marcante. Suas peças de caráter erudito têm fortes influências do popular da mesma forma que as peças populares sofrem influências dos seus conhecimentos eruditos.

Sem caricaturas e cacoetes de uma brasilidade falsa, Radamés mostra um nacionalismo maduro, característica que é assumida pelo próprio compositor ao definir-se como um *neoclássico nacionalista*. Era dessa forma que Radamés se via como músico, ou seja, “inserido numa linhagem de compositores cuja produção altamente intelectualizada, tinha suas matrizes na música popular e seus respectivos contextos” (RABELLO apud CANAUD, 1991, p. 116).

Assim, em vista do exposto e aproveitando o pensamento de Leme (2009, p. 137) pode-se afirmar que, o fato relevante é que “num período em que a chamada 'música séria' já não admitia certas manifestações 'anacrônicas', a obra de Radamés foi (e é) o atestado de uma personalidade extremamente segura de si no campo musical”. Desinteressou-se, assim, “em se adequar à ordem vigente, tampouco de superá-la. Em vez disso, mostrou em sua obra traços de um ecletismo imenso, contribuindo especialmente para a quebra de paradigmas não estilísticos, mas ideológicos”.



Em resumo, como atesta seu discípulo e colega Rafael Rabello, “dentro da música contemporânea sua maior contribuição foi a quebra dos preconceitos. Ele mergulhou fundo na brasilidade, fez uma loucura e foi completo” (CANAUD, 1991, p. 102).

Referências

AGAWU, Kofi. *Analyzing music under the new musicological regime*. Music Theory Online, v. 2, n. 4, 1996.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in América Latina: an Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

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.

CAMARA, Fábio Adour da. *Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. Tese (doutorado em educação) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CANAUD, Fernanda Chaves. *Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana brasileira*. 1991. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

DANJAS, Kilder. *Canção e Dansa para Contrabaixo e piano de Radamés Gnattali: estudo de aspectos técnico – interpretativos*. 2008. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GRELA, Dante. *Serie 5: la musica en el tiempo*. Rosário: [s.n.], 1987. 48p.

HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion: a musical analysis*. Londres: University Cambridge Press, 1983

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: an analysis of his music*. Londres: Lesurc, 1971

LEME, Antônio Carlos Junior. *Três Valsas para Piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico – interpretativa*. 2009. Dissertação (Mestrado em música) – UNICAMP, Campinas, 2009.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

SALLES, Paulo de Tarso. Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de cordas nº 7 de Villa-Lobos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, 2012, p. 27-38.



SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôtô e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi*, v.3, Belo Horizonte; UFMG, 2001.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008.

PASSAMAE, Maria Aparecida dos Reis Valiatti. Entrevista de Maria Aparecida dos Reis Valiatti Passamae em julho de 2009. São Paulo. Voz. Residência.

_____, Radamés Gnattali, a era Vargas, o rádio e a construção da identidade nacional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2001, Uberlândia/MG. *Anais ... Uberlândia: Anpom*, 2011. p. 1.040 – 1.045.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música (Edição Concisa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas musicales*. 4ª ed. Barcelona: Labor, 1979.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. 2005. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.

Notas

¹ As áreas de análise propostas por Grela são: análise estatística, paramétrica, articulatória, comparativa, funcional.

² Os modos articulatórios, segundo Grela, são: separação, justaposição, elisão, superposição, inclusão.

³ De modo geral, a proporção áurea pode ser vista como a divisão de um todo (ou partes dele) em dois seguimentos que devem corresponder a aproximadamente 61,8% e 38,2% desse todo.

⁴ Sequência numérica cuja forma mais representativa é {0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...}, o número seguinte é sempre obtido por meio da soma dos seus dois antecessores.

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BmPrm3j8yUs>>.

⁶ Idem.

⁷ Explorados por Vincent Persichetti no 5º capítulo, 'Added Note Chords', de seu 'Twentieth-century harmony' (1961).

⁸ Termo utilizado para as peças ou passagens que utilizam sons de uma escala diatônica sem basear-se nas progressões harmônicas tradicionais e regras de conduções próprias do tonalismo. Termo propício para a música diatônica pós-tonal (ver SALLES, 2012)