UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

RADAMÉS GNATTALI:
- “SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS” -
ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO

JAMIL MAMEDIO BARK

SÃO PAULO

2007

JAMIL MAMEDIO BARK

RADAMÉS GNATTALI:
- “SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS” -
ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE
MÚSICA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES –
ECA, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: MUSICOLOGIA,
LINHA DE PESQUISA: TÉCNICAS COMPOSICIONAIS E
QUESTÕES INTERPRETATIVAS, DA UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO – USP, COMO REQUISITO PARCIAL PARA
A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM
MUSICOLOGIA, SOB A ORIENTAÇÃO DO PROF. DR.
ROGÉRIO LUIZ MORAES COSTA.

SÃO PAULO

2007

Dedico este trabalho à minha querida esposa Josely, que acredita no meu potencial e tornou-se minha maior incentivadora, e, ao mesmo tempo, um grande exemplo em todos os sentidos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente a todos que direta ou indiretamente ajudaram no desenvolvimento do presente trabalho:

ao **Orientador Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa**, pela sua preciosa orientação e acompanhamento da pesquisa através de correções, sugestões e recomendações, propiciando um enorme aprendizado e evolução na área musical.

à **Thomas Hansen**, por ceder a partitura editada, a qual facilitou e contribuiu para o enriquecimento do trabalho.

ao querido **professor Noel Devos**, pelas valiosas e enriquecedoras aulas e apoio incondicional.

à minha querida esposa **Prof^a Dr^a Josely Machado Bark**, maravilhosa e dedicada pianista, pelo apoio em todos os momentos, manifestado através do auxílio na redação e revisão do trabalho, bem como da aplicação do uso correto da Língua Portuguesa escrita.

*Saber não basta, temos que aplicar
o conhecimento; desejar não
basta, temos que fazer.*

Goethe

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo analítico e interpretativo da *Suíte para quinteto de sopros* de Radamés Gnattali. Para introduzir e contextualizar esse estudo, apresenta, na Primeira Parte, um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor. A Segunda Parte focaliza a obra. Introduz aspectos da forma Suíte, bem como das formas características dos movimentos: *Prelúdio*, *Valsa*, *Modinha* e *Choro*, além de enumerar considerações sobre a formação *Quinteto de Sopros*. Segue com o estudo analítico da obra através das técnicas de análise musical desenvolvidas por Arnold Schoenberg, Wallace Berry e Joaquín Zamacois. Desse estudo são levantadas informações a respeito da linguagem empregada, quais os elementos composicionais característicos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. Também de acordo com esse estudo analítico, estão indicadas sugestões sobre a execução da obra, apontando aspectos relevantes da interpretação nos cinco instrumentos envolvidos. A conclusão reúne as informações de maior interesse obtidas da análise efetuada, e de orientações a respeito da execução da obra. Em anexo se encontram: relação de obras e fonografia de Radamés Gnattali, a partitura e um CD com a gravação da *Suíte* executada pelo *Quinteto de Sopros de Curitiba*, grupo do qual o autor dessa pesquisa faz parte.

Palavras-chave: Suíte, quinteto, sopros, Radamés Gnattali, interpretação.

ABSTRACT

The main objective of the present research is to present an Analysis and an interpretative Study of the *Suíte for Woodwind Quintet* by Radamés Gnattali. For the sake of contextualization, the First Part presents biographical and historical data of the composer's life. The Second Part focuses on the piece. It starts with aspects of the Suit and introduces the forms involved in each movement: *Prelúdio*, *Valsa*, *Modinha* and *Choro*. It follows with the Analysis of the piece according to the techniques of musical analysis developed by Arnold Schoenberg, Wallace Berry e Joaquín Zamacois. The analytical process leads up to information about the used compositional language, the typical compositional elements, and how the composer uses them. Furthermore, according to this analytical study, there are suggestions concerning the performance of the piece, pointing to relevant aspects of woodwind quintet interpretation. The conclusion gathers the most prominent information acquired from the overall Analysis of the work, and from the suggestions on the performance of this piece as well. As appendixes, there are a list of works by Radamés Gnattali and his phonography, the music score, and a recording on CD of the piece, performed by *Wind Quintet Curitiba*, group founded by the author of this research.

Key-words: Suite, woodwind quintet, Radamés Gnattali, performance.

ABREVIATURAS

AM - Lá maior

Am - Lá menor

AM7 - Lá maior com 7^a maior

aum. - aumentada

Cm/Eb- Dó menor com Mib no baixo

c.- compasso

cc.- compassos

Frag. Tem.- fragmento temático

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
<i>PARTE I: RADAMÉS GNATTALI: DADOS BIOGRÁFICOS</i>	9
1. FORMAÇÃO MUSICAL	11
2. CARREIRA NO RÁDIO	14
3. COMPOSITOR, REGENTE E ARRANJADOR	16
4. REFERÊNCIAS	21
<i>PARTE II: SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS</i>	23
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA SUÍTE	25
1.1. Prelúdio	26
1.2. Valsa	27
1.3. Modinha	29
1.4. Choro	32
2. A FORMAÇÃO QUINTETO DE SOPROS	35
3. ANÁLISE	37
3.1. 1º Movimento – <i>Prelúdio</i>	39
3.1.1. Análise	41
3.1.2. Sugestões para Interpretação	46
3.2. 2º Movimento – <i>Valsa</i>	49
3.2.1. Análise	51
3.2.2. Sugestões para Interpretação	64
3.3. 3º Movimento – <i>Modinha</i>	67
3.3.1. Análise	69

3.3.2.	Sugestões para Interpretação	77
3.4.	4º Movimento – <i>Choro</i>	81
3.4.1.	Análise	83
3.4.2.	Sugestões para Interpretação	91
3.5.	5º Movimento – <i>Final</i>	93
3.5.1.	Análise	95
3.5.2.	Sugestões para Interpretação	110
CONCLUSÃO		115
BIBLIOGRAFIA		121
ANEXOS		127
1.	PARTITURA DA <i>SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS</i> DE RADAMÉS GNATTALI	
2.	CD CONTENDO A GRAVAÇÃO DA <i>SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS</i> DE RADAMÉS GNATTALI	

INTRODUÇÃO

A abertura do século XX propiciou o desencadeamento progressivo de profundas transformações na música ocidental decorrentes de certo esgotamento das possibilidades expressivas do sistema tonal. As inovações, que acabaram gerando uma grande pluralidade de estilos, incluíam uma maior liberdade formal, o desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, a busca de novos timbres e texturas e a idéia de emancipação da dissonância.

Com isso houve o afloramento de movimentos modernistas no ocidente, caracterizados pelos novos tipos de combinações e relações de agrupamentos sonoros. As transformações técnico-estéticas desencadearam choques entre os artistas de vanguarda e o gosto musical aceito como uma verdade histórica pelas elites culturais e governantes da época. A apresentação de novas experimentações em peças como *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg (1912), *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky (1913), e *Parade*, de Satie (1917)¹ foram duramente criticadas.

Ser moderno, independentemente de uma tendência estético-cultural específica, implicava o desejo de o compositor reformular radicalmente os critérios conhecidos para escrever música. Em geral, nos principais pólos culturais europeus – Paris, Milão, Berlim, Viena – os compositores de vanguarda almejavam contestar as culturas oficiais preservadas pela burguesia e aristocracia, durante o século XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).(CONTIER, 1992, p. 259).

No Brasil, na mesma época, Rio de Janeiro e São Paulo eram os dois grandes pólos de desenvolvimento na área da composição. Essas cidades ofereciam maiores oportunidades de

¹ *Pierrot Lunaire op. 21* (1912). Escrita por Arnold Schoenberg. Peça atonal de colorações expressionistas. Compreende 21 melodias para uma *Sprechstimme* (fala cantada), piano, flauta, clarinete e violoncelo.

A Sagração da Primavera (1913). Escrita para balé por Igor Stravinsky, com base nas lendas do folclore russo, utilizando novas estruturas de ritmo, de timbres e organizações de alturas.

Parade, ballet réaliste en un tableau (1917). Escrita por Erik Satie; texto de Jean Cocteau; cenografia de Pablo Picasso; coreografia de Massime e Diaghilev. Satie incorporou músicas populares dos cafés-concertos; ruídos diversos, tais como máquinas de escrever e sirenes de ambulâncias.

trabalho, especialmente junto às emissoras radiofônicas, que necessitavam de orquestradores e de regentes. Logo, muitos compositores originários de diferentes regiões do país dirigiram-se para esses dois centros, em busca do aprofundamento dos conhecimentos, de trabalho e de maior projeção.

No Brasil, o gosto musical dominante nos principais pólos culturais desse momento histórico, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro (décadas de 1910 e 1920), circunscrevia-se num repertório calcado na tradição clássico-romântica. As obras consagradas e apresentadas nos programas de concertos restringiam-se a compositores do passado como Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner, Brahms, Verdi e contemporâneos como Richard Strauss, Puccini, Pietro Mascagni e Gustav Mahler entre outros.

Nas décadas de 1920 e 1930, os compositores modernistas² liderados por Mário de Andrade, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, melódicas, timbrísticas e formais.

A música como expressão dos imaginários da literatura e do folclore, e a interpretação sobre uma determinada concepção da história do Brasil favoreceram a construção de um programa em prol da brasilidade modernista, baseada nas pesquisas temática e técnica da cultura popular.

Assim, a criação artística brasileira das primeiras décadas deste século representa a lenta preparação para a grande revolução da Semana de Arte Moderna de 1922, movimento que abalou profundamente a vida cultural de São Paulo e que, pouco a pouco, atingiu todo o país, levantando um protesto contra o academismo dominante, pregando a modernização das linguagens artísticas em todas as suas modalidades.

² Citem-se, em especial, Villa-Lobos, o compositor da Semana de Arte Moderna, Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez, entre outros.

A Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922 visava renovar a linguagem artística abrangendo todas as artes. Na música, os artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia agrário-exportadora, buscavam romper com a arte tradicional (música romântica), que envolvia técnicas e uso de temas musicais com influências européias. Compunha-se de exposições, conferências sobre a estética modernista, leituras de poemas e concertos. (CONTIER, 1985, p. 23).

Nesse contexto, Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam um ambiente cultural inovador e atraente para os jovens compositores. Tudo era novidade: o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade, a música de Villa-Lobos, as primeiras transmissões de rádio, os grandes concertos. Essa efervescência cultural atraía os jovens músicos, que sonhavam com uma brilhante carreira nos palcos mais famosos do país.

Um desses jovens músicos foi Radamés Gnattali (27.01.1906 – 3.02.1988), “compositor de excelente técnica, sobretudo no domínio da orquestração, está inserido na Escola Nacionalista da Terceira Geração, juntamente a compositores como José Vieira Brandão, José Siqueira, Waldemar Henrique e Alceo Bocchino, entre outros.” (MARIZ, 2000, p. 262).

Como compositor originário do sul do país (Porto Alegre – RS), teve sua formação feita no contato direto com o folclore e com a música popular, tendo trabalhado especialmente como orquestrador especializado em música radiofônica, o que lhe deu um raro domínio da matéria sonora, e uma especial fluência da escrita musical.

Na década de 30, Radamés trabalhou na Rádio Clube do Brasil (RJ), na Rádio Mayrink Veiga (RJ), na Gazeta (RJ), na Cajuti (RJ) e na Transmissora (RJ), na qual iniciou sua carreira como arranjador. Em 1936, foi inaugurada no Rio de Janeiro a PR8, Sociedade Rádio Nacional, que começou discretamente, sem muitas novidades na programação. No entanto, foram requisitados os melhores talentos musicais do mercado: Radamés Gnattali,

Iberê Gomes Grosso, o violinista Célio Nogueira e o baterista Luciano Perrone. Durante os trinta anos em que trabalhou na Rádio Nacional, Radamés foi um inovador; abriu espaços para novos maestros e arranjadores, valorizou a música instrumental e foi o responsável pela inclusão da orquestra na música popular brasileira.

Mesmo desenvolvendo grande parte de suas atividades no rádio, Radamés não abandonou seu lado de compositor erudito e concertista. Ele mesmo afirmava: “Amo a música popular, mas, se pudesse, trabalharia exclusivamente sobre a música erudita.” (GNATTALI, Disponível em: <http://www.fbn.br/>. Acesso: 5 mar. 2004).

Inúmeras composições suas eram requisitadas por intérpretes e maestros famosos. Além da divisão de sua obra em erudita ou popular, convém distinguir dois períodos em suas “composições sérias”. O primeiro – de 1931 a 1940 – cujas características são: folclorismo direto, resquícios de estilo de Grieg e do *jazz*. No segundo período, a partir de 1944, observam-se progressiva libertação da música norte-americana, folclorismo transfigurado essencial, maior simplicidade e instrumentação sofisticada. (MARIZ, 2000, p. 265).

Gnattali transitava com desenvoltura entre o popular e o erudito. Sua liberdade o fez viajar entre diversos estilos, pois era um músico indiferente às barreiras e aos preconceitos. Segundo ele, “música não tem definição; é uma arte completa e independente de definições literárias. Só pode ser definida com a própria música.” (BRESSION, 1979, p. 25).

Deixou obras primas entre quatrocentos títulos. Dentre elas destacam-se as *Brasileiras*, quatorze *Concertos para piano e orquestra*, *Concerto para violoncelo e orquestra*, quatro *Concertos para violão e orquestra*, *Concerto para violino e orquestra*, *Concerto para saxofone e orquestra*, *Suíte para pequena orquestra*, *Concerto para Harmônica de boca e orquestra*, *Concerto para Acordeon e orquestra*, entre outros.

A presente pesquisa pretende estudar a *Suíte para Quinteto de Sopros* de Radamés Gnattali (1971). A idéia é investigar como o compositor utiliza os elementos folclóricos

dentro da linguagem erudita, uma vez que essa dicotomia entre o popular e o erudito é característica idiomática do compositor. Propõe avaliar como são manipulados os elementos universais da música do século XX para a formação quinteto de sopros na música brasileira.

O presente trabalho tem como objetivos específicos:

a) Analisar a *Suíte para Quinteto de Sopros* de Radamés Gnattali, que compreende os seguintes movimentos:

•I. *Prelúdio* •II. *Valsa* •III. *Modinha* •IV. *Choro* •V. *Final*

- b) Procurar compreender e identificar os fatores de ordem técnica utilizados na composição;
- c) Investigar possíveis aspectos unificadores nas seções ou movimentos da obra;
- d) Fundamentar o aspecto interpretativo da obra através da sua análise.

E como objetivos gerais:

- a) Valorizar a música brasileira através da divulgação da obra de um compositor representativo;
- b) Complementar, atualizar e enriquecer a literatura atual sobre quinteto de sopros, adicionando a ela conhecimentos e informações sobre essa formação ainda pouco explorada pelos compositores brasileiros;
- c) Possibilitar o uso dessa pesquisa para auxiliar na didática da música de câmara;
- d) Contribuir para os estudos de interpretação das obras para quinteto de sopros.

O trabalho se justifica pela crescente importância em valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros. No setor musical, especificamente nos últimos anos, a partir da implantação dos cursos de pós-graduação, tem-se tentado resgatar as informações sobre a vida e a obra de compositores brasileiros que deram inestimável contribuição à nossa

música. E é neste contexto que se enquadra Radamés Gnattali, exemplo inquestionável no cenário musical brasileiro.

Desde o início do século XX, com o *Quinteto em Forma de Choros*(1928)³ de Heitor Villa-Lobos, essa formação vem exercendo crescente interesse sobre os compositores brasileiros. No início, com o emprego de temas folclóricos brasileiros em contextos harmônico-melódico-rítmicos oriundos da Europa. Depois, com atenção para as rupturas produzidas por influência de Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna e para as mudanças políticas, ideológicas, culturais e estéticas que se seguiram em ritmo acelerado até a década de 90, alguns compositores brasileiros regularmente dedicaram uma parcela considerável de sua força criadora a essa formação.

Fato interessante a ser observado é que, apesar dos compositores brasileiros dedicarem substancial e extensa produção à música de câmara, há poucas obras escritas para quinteto de sopros, especificamente. Isso confere ao trabalho caráter original e inédito, visto que estuda obra designada a uma formação pouco utilizada na história da música brasileira.

A análise da *Suíte para Quinteto de Sopros* de Radamés Gnattali será realizada segundo os seguintes autores:

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

³ O *Quinteto em Forma de Choros*(1928) de Villa-Lobos, pioneiro para essa formação dentro da música brasileira, foi composto na mesma época da série de *Choros*. A palavra “choro”, que hoje significa uma forma musical específica, era usada para denominar um conjunto musical de instrumentos típicos que tocavam música popular. Os *Choros* de Villa-Lobos são seqüências de momentos musicais diferentes, inspirados na música popular. O *Quinteto em Forma de Choros* possui 4 momentos musicais diferentes, em que a presença da música popular é mais espiritual, materializando-se através do caráter de cada um desses momentos: o clima melancólico inicial lembra as serestas e modinhas, o 2º momento preserva o caráter de jogos e danças infantis, o 3º momento volta ao caráter do início, e o 4º momento apresenta o caráter movimentado do choro, tal como é conhecido nos dias atuais. (RODRIGUES, Luterio. *Libreto de Quinteto de Sopros de Curitiba*. 1 CD. Curitiba: Elysium, 1996).

Este livro apresenta inicialmente a fundamentação teórica da chamada “sintaxe musical” – classificando as idéias musicais de acordo com sua importância e função. Assume que a compreensão da forma musical está na percepção de unidades menores – motivos – e suas variações, bem como a lógica e a coerência da correlação entre as mesmas. Na segunda e terceira partes coloca a aplicação dessa fundamentação na análise, tanto das pequenas formas, quanto das grandes. Apesar do título do livro se referir à Composição Musical, é perfeitamente aplicável à Análise Musical, pois aborda, didática e profundamente, o detalhe e o todo de um repertório básico destinado a todos os estudiosos da música.

- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Mineola: Dover Publications, 1987

Este livro estuda a estrutura de elementos fundamentais dentro da música como a tonalidade, textura e ritmo através de um sistema conceitual e analítico, elaborando didaticamente suas funções e configurações estruturais.

O autor desenvolve e analisa a idéia de hierarquia entre as vozes, suas regiões e inter-relações.

Quanto à textura, apresenta qualificação e quantificação das vozes dentro de uma composição; sua densidade, interdependências ou independências. Investiga a textura ligada ao ritmo e ao estilo.

O ritmo e métrica; seus conceitos fundamentais, suas funções dentro da música e critérios sobre acentuações nas composições.

Além da parte teórica, todos os capítulos mostram exemplos práticos e analisados das obras significativas dos grandes mestres da música do Barroco ao século XX.

- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1979.

Este livro possibilita a compreensão e análise de obras segundo o conceito tradicional de *forma musical*. Uma composição não é mais que um conjunto organizado de idéias musicais. E essa organização constitui sua forma. Através de exemplos significativos da história da música universal, analisa cada tipo formal paralelamente a sua contextualização histórica. Assim, é apropriado para desenvolver um curso teórico-analítico de formas musicais juntamente com o estudo da história da música. Em suas colocações, reúne objetividade e profundidade de informação.

As técnicas de análise serão utilizadas em conjunto, sem priorizar uma sobre a outra, mas sim procurando a complementação entre as mesmas. Através de tais abordagens serão relacionados os elementos necessários para a configuração e caracterização da linguagem musical de cada um dos movimentos da obra. Paralelamente à investigação teórica desses elementos, realizar-se-á o acompanhamento dos dados obtidos através da execução da obra.

A análise da *Suíte para quinteto de sopros* tratará do aspecto formal da composição. De posse dos dados levantados, a forma de análise dos resultados se dará através da identificação da linguagem da obra; quais os elementos composicionais característicos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. Isso levará a uma interpretação consciente e bem fundamentada da obra como um todo.

PARTE I

RADAMÉS GNATTALI: DADOS BIOGRÁFICOS

1. FORMAÇÃO MUSICAL

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre em 27 de Janeiro 1906. Filho de Alessandro Gnattali e Adélia Fossati, foi criado em um ambiente tipicamente italiano, com seus costumes, cultura e o amor pela música.

Desde cedo demonstrou grande musicalidade. Aos três anos imitava os adultos tocando um violino de brinquedo. Menino travesso, que só pensava em jogar bola, Radamés aprendeu as primeiras noções de música no piano aos seis anos com sua mãe e em seguida violino com a prima Olga Fossati. Com apenas nove anos, o pequeno músico foi condecorado pelo cônsul italiano na Sociedade dos Italianos, depois de reger uma orquestra infantil, cujos arranjos haviam sido feitos por ele.

Em 1920, aos 14 anos, Radamés passou a freqüentar o Conservatório de Porto Alegre. Iniciou os estudos de piano com o professor Guilherme Fontainha, que se tornou seu fiel incentivador. Nessa época, o jovem músico freqüentava grupos de seresteiros boêmios e adorava participar de blocos carnavalescos, trocando o piano pelo violão e cavaquinho.

Aos 16 anos Radamés se empregou no Cine Colombo, animando sessões de cinema mudo, acompanhado de uma orquestra formada por seus amigos Sotero, Luiz Cosme e Júlio Grau. Eles executavam *pot-pourris* de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas.

Os estudos de piano avançavam e Radamés sonhava em se tornar um concertista. Porém, para sobreviver, continuava a tocar em cinemas e bailes e dava aulas particulares de piano. De seus estudos de Debussy e Ravel colheu os dados e ensinamentos para os primeiros ensaios na composição.

Em dezembro de 1923, Radamés concluiu com menção honrosa o oitavo ano do curso de piano e resolveu dar início à sua carreira de concertista. No Rio de Janeiro e em São Paulo o ambiente cultural fervilhava. Tudo era novidade: o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade, a música de Heitor Villa-Lobos, as primeiras transmissões de rádio, os grandes

concertos e shows. Tudo atraía o jovem músico, que sonhava com uma brilhante carreira nos palcos mais famosos do país.

Realizou com sucesso uma audição dia 31 de julho de 1924 no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Na noite do concerto, o salão do Instituto estava lotado, estando presentes importantes críticos musicais de diversos jornais cariocas, dentre eles Oscar Guanabara do *Jornal do Commercio*; Arthur Imbassahy do *Jornal do Brasil*; Borgongino do *Correio da Manhã*; Rodrigues Barbosa de *O Jornal*. Neste último, estão os seguintes comentários:

O recital começou pelo Concerto para Órgão de Wilhelm Friedemann Bach, filho de J. S. Bach, numa transcrição de Stradal para piano. Quer como estilo, quer como sonoridade, quer como cambiantes de colorido, a execução teve certa grandeza que só os intérpretes privilegiados podem imprimir na sua execução. [...] A Sonata em si menor, esse poema dantesco, encontrou no Sr. Radamés um intérprete fervoroso, apaixonado pela epopéia liszteana, vibrando com todas as suas belezas, que são infinitas. Não houve uma só jóia daquele escrínio sonoro que deixasse de irradiar a luz puríssima. O estreante de ontem tem 18 anos [...]. Se ele começa a sua carreira com o esplendor que todos conseguem no período mais glorioso, até onde chegará com o seu talento e a sua personalidade de tão acentuado relevo? (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 19)

Um ano depois de seu sucesso no Rio de Janeiro, Radamés foi convidado para um recital no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, dirigido, nessa época, por Mário de Andrade. Nessa época teve os primeiros contatos com a música de Ernesto Nazareth.

Em 1925, com 19 anos, o seu objetivo era ser concertista. Morava ainda em Porto Alegre, onde continuava a dar aulas de piano, o que garantiu a sua sobrevivência por um período de quatro anos. Nessa época, criou com os irmãos Cosme e mais um amigo violoncelista, o Quarteto Henrique Oswald, o qual foi muito importante para o seu contato

com os instrumentos de cordas da orquestra. Neste quarteto, Radamés trocou o violino pela viola.

Em 1929, Guilherme Fontainha, como professor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, programou, no Teatro Municipal, uma apresentação de seus melhores alunos. Foi a oportunidade de Radamés voltar ao Rio, tocando pela primeira vez acompanhado de orquestra. Nesta época conheceu o baterista Luciano Perrone, com o qual criou uma amizade que perdurou durante toda sua vida.

A mudança para o Rio de Janeiro em 1930 determinou um novo estágio na carreira artística de Radamés; o de compositor. No dia 17 de Setembro de 1930 o concertista fazia sua estréia como compositor em Porto Alegre, tocando o *Prelúdio nº 2* (Paisagem) e o *Prelúdio nº 3* (Cigarra).

Durante as décadas de 30/40, o forte apelo nacionalista esteve presente nas diversas manifestações sociais, nas artes, na música e na educação. As monumentais manifestações de patriotismo marcavam as datas nacionais comemorativas, tais como o Dia do Trabalho e o Dia da Pátria, congregando grande parte da população em torno de Getúlio Vargas. É desse período a obra *Rapsódia Brasileira*, de Gnattali, que reflete bem essa atmosfera nacionalista.

Para Gnattali, o sonho de ser concertista tornava-se também cada vez mais difícil. Em 1932, no Teatro Municipal, sob a regência de Francisco Braga, apresentou-se em seu último concerto como pianista solista. O tempo para os estudos estava escasso e ele precisava ganhar dinheiro, afinal, nesse mesmo ano casou-se com Vera, e a vida no Rio de Janeiro não era fácil. Resolveu dedicar-se à carreira de compositor e se lançou no mercado de música popular. Novas oportunidades surgiram. Foi contratado para tocar nas orquestras de Romeu Silva e Simon Bountman, animando bailes de carnaval, operetas, festas e programas de rádio.

2. CARREIRA NO RÁDIO

Na década de 30, Radamés trabalhou na Rádio Clube do Brasil, na Rádio Mayrink Veiga, na Gazeta, na Cajuti e na Transmissora, na qual iniciou sua carreira como arranjador. Em 1932 começou a trabalhar na Rádio Clube do Brasil como pianista, regente e depois arranjador, ao lado de Pixinguinha e outros. Em 1935, Orlando Silva requisitou-lhe alguns arranjos de cordas para seu disco. O maestro aceitou, sem saber que seria o início de sua batalha contra os críticos:

Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. 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. (BRESSION, 1979. p. 26).

Em 1936 foi inaugurada a PR8, Sociedade Rádio Nacional, que começou discretamente, sem muitas novidades na programação. No entanto, foram requisitados os melhores talentos musicais do mercado: Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, o violinista Célio Nogueira e o baterista Luciano Perrone. Em 1940, após a encampação da rádio pelo Estado Novo, Gilberto de Andrade, o novo diretor, resolveu modificar a programação. A partir de então, a Rádio Nacional criou um novo estilo, com uma programação baseada na valorização da cultura nacional.

Em 1943 a Rádio Nacional era um grande veículo de comunicação e Radamés fazia arranjos diferentes todas as semanas. Estreou, na Rádio Nacional, o programa “Um Milhão de Melodias” e foi criada a “Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali”. “Até essa época não existiam orquestras tocando música brasileira; eram só os regionais e as orquestras de salão.”

(BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 54). O maestro ficou responsável por dar uma roupagem nacional às músicas estrangeiras. As *big bands* de Glen Miller e Benny Goodman faziam enorme sucesso e se destacavam pela riqueza orquestral. A proposta de Radamés era enriquecer a música brasileira com arranjos mais sofisticados:

‘Um Milhão de Melodias’ ficou 13 anos no ar. Uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo. Quem escolhia o repertório era Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa - discotecário da rádio - que estava por dentro de tudo quanto era música de sucesso. Eu fazia nove arranjos por semana. (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 54).

Radamés inovou levando para o rádio versões e arranjos próprios, além de interpretações que se tornaram marcas registradas do programa com o Trio Melodia, As três Marias (Marília Batista, Bidú Reis e Salomé Cotelli) e o Trio Madrigal. O programa foi o primeiro a prestar homenagens a compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Zequinha de Abreu.

Com o companheiro Luciano Perrone, o maestro criou uma nova forma de orquestrar os ritmos brasileiros. Foi o próprio Luciano quem deu a dica: “Radamés, continuar assim não é possível! Por que você não muda a forma de orquestrar? Aqui a gente não tem aqueles ritmistas todos... E se você puser o ritmo na orquestra?”. E Luciano Perrone explica:

Até aquele momento (1930) a parte rítmica era feita por percussão, enquanto a melódica e harmônica ficava a cargo das cordas e sopros. O sistema de gravação não suportava a vibração da percussão. Em 1930, na RCA, a gravação elétrica já podia suportar a orquestra com percussão, mas, na rádio, só tinha eu de baterista e ficava um vazio enorme! E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta dos outros instrumentos! (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 45).

Em 1941, o programa “Instantâneos Sonoros” passou a ser transmitido para a Argentina em cadeia com a Rádio Nacional de Montevideú. Devido ao sucesso, Radamés foi homenageado na Associação Sinfônica de Rosário e no Instituto Argentino de Cultura. Ao retornar ao Brasil, foi condecorado com o prêmio Roquete Pinto pelos anos de dedicação ao rádio brasileiro.

Em 1954 estreou o programa “Quando os maestros se encontram”, com o objetivo de incentivar jovens talentos musicais. A experiência no rádio o levou para a Rede Globo de Televisão em 1968, onde trabalhou como maestro e arranjador durante 11 anos.

Durante os trinta anos em que trabalhou na Rádio Nacional, Radamés foi um inovador; começou a tratar a música popular como nunca antes, com uma linguagem clara, elegante e concisa. Abriu espaços para novos maestros e arranjadores, valorizou a música instrumental e foi o responsável pela inclusão da orquestra na música popular brasileira. Influenciado por Luciano Perrone, Radamés insere o ritmo na orquestra em substituição à percussão, criando assim um novo sistema de orquestração.

3. COMPOSITOR, REGENTE E ARRANJADOR

Mesmo desenvolvendo grande parte de suas atividades no rádio, Radamés não abandonou seu lado de compositor erudito e concertista. Inúmeras composições suas eram requisitadas por intérpretes e maestros famosos.

Quando Bidu Sayão precisou de um pianista para acompanhá-la em sua tournée pelo Brasil, em 1935, não hesitou em convidar Radamés Gnattali. No mesmo ano, o maestro Henrique Spedini regeu o Concerto nº 1 para piano e orquestra, de Radamés, tendo como solista o próprio autor.

Em agosto de 1938, apresentou um concerto com suas composições na Escola Nacional de Música e, no ano seguinte, foi convidado a participar da Feira Mundial de Nova

Iorque. O grupo convidado era formado por compositores populares, como Pixinguinha, Donga e João da Baiana, e eruditos, como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri.

Em 1939 o Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresentou um espetáculo inusitado para a época: era a Revista Jujoux e balangandãs, com o acompanhamento das orquestras das rádios Mayrink Veiga e Nacional, sob a regência de Radamés Gnattali. No espetáculo, a novidade foi a música Aquarela do Brasil, de Ari Barroso. O arranjo e a abertura da peça causaram grande impacto, rendendo muitos elogios e críticas ao maestro e arranjador. O maestro chegou a ser alvo dos críticos, que o acusavam de americanizar os ritmos nacionais; mesmo assim, a música fez um enorme sucesso e ficou conhecida internacionalmente como um dos "hinos brasileiros". Em dezembro do mesmo ano, lançou a obra Quarteto nº 1.

Em 1946, a BBC de Londres adquiriu, por uma vultosa quantia, os direitos para a gravação de Brasileira nº 1. Nos Estados Unidos, Arnaldo Estrela executou, a pedido das Filarmônicas de Chicago e da Filadélfia, o *Concerto* para piano e orquestra.

Trabalhando na Gravadora Continental (1949), criou o *Quarteto Continental* - que posteriormente se transformou em *Sexteto* - com Luciano Perrone, João Meneses, Vidal, sua irmã Aída e Chiquinho do Acordeão. Em 1960, o grupo viajou para uma *tournee* na Europa, integrando a III Caravana Oficial da Música Popular Brasileira.

Em 1953, Radamés organizou um concerto no Teatro Municipal, no qual foi executada sua composição *Concertino* para violão e orquestra, sob a regência de Eleazar de Carvalho e tendo como solista o violonista Garoto.

Radamés tinha fascínio pela inovação. Experimentava novas formas de orquestrar e compunha para instrumentos que até então eram negligenciados pelos compositores brasileiros. Em 1954, compôs a *Suíte da dança popular brasileira* para violão elétrico e piano, dedicada ao violonista Laurindo de Almeida e executada por Garoto em São Paulo. No

Festival Radamés Gnattali, realizado em 1958, no Teatro Municipal, a novidade ficou a cargo da obra *Concerto* para harmônica de boca e orquestra, tendo como solista Edu da Gaita.

Gnattali afirmava que compunha para seus amigos; cada música nova era um presente em nome da amizade. Chiquinho do Acordeão também mereceu um presente, o *Concerto* para acordeão e orquestra (1958). Além de Jacob do Bandolim e mais tarde Joel Nascimento com a composição da *Suíte Retratos* para Bandolim e Orquestra, na qual homenageia Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Em 1964, suas atenções se voltaram para a música erudita. Retornou à Europa com Iberê Gomes Grosso. Formando um duo de violoncelo e piano, percorreram Berlim, Tel Aviv e Roma, apresentando composições próprias e de Villa-Lobos.

Retornando ao Rio de Janeiro, apresentou o *Concerto Carioca* nº 1, em comemoração ao aniversário da cidade em 1965. Essa homenagem prestada pelo compositor tinha uma motivação especial. Foi nesta cidade que Radamés teve a oportunidade de conhecer os mais geniais chorões de sua época, como Ernesto Nazareth e Pixinguinha. Com eles, descobriu a música popular, o choro e o samba. Consagrou-se como um exímio intérprete de Nazareth, e da sua amizade com Pixinguinha o maestro afirmou:

Ele era meu irmão. Trabalhamos muito tempo juntos na RCA e tocávamos também em orquestras. Eu ia muito na sua casa no Catumbi, onde ele fazia sessões espíritas, e depois em Olaria onde ele fazia suas festas de aniversário [...] Quando fui para a Rádio Nacional em 36, encontrava com ele nos botequins atrás da rádio. (ARAGÃO, 1983, Jornal do Brasil).

Gnattali transitava naturalmente entre o popular e o erudito. Sua liberdade o fez viajar entre diversos estilos, pois era um músico indiferente às barreiras e aos preconceitos. Sua criatividade lhe possibilitou captar o melhor de cada estilo, experimentando tudo, pois, segundo ele, “música não tem definição; é uma arte completa e independente de definições literárias. Só pode ser definida com a própria música.” (BRESSION, 1979. p. 25).

Entre as décadas de 60 e 70, com a decadência da Rádio ao vivo e conseqüente retirada da mídia diária, passou a se dedicar mais à música erudita.

Entre 1968 e 1979 foi contratado pela rede Globo como maestro e arranjador. Nessa época, no auge do regime militar no Brasil, fazer música com letra se tornou uma tarefa arriscada. A liberdade de expressão foi reprimida e os organismos de censura vetavam qualquer insinuação de crítica ao regime político vigente. Como quase todas as letras eram censuradas, sobrou pouco espaço para a música popular brasileira. Tal conjuntura incentivou o renascimento da música instrumental e o interesse por compositores populares como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Jacob do Bandolim. Foi uma época em que os jovens músicos resgataram as fontes da música brasileira, sobretudo o samba e o choro. Era comum encontrar compositores veteranos como Cartola, Candeia, Donga e João da Baiana cercados de jovens músicos. Neste contexto, Radamés compôs, em 1971, a *Suíte para Quinteto de Sopros*, a qual foi estreada em 19 de Novembro de 1973 pelo Quinteto Villa-Lobos.

Mas a virtual ressurreição de Radamés para as novas gerações foi com a Camerata Carioca, no final da década de 70. Depois de anos em casa, compondo e arranjando, Radamés se empolgou até para retomar o Sexteto Radamés⁴. Passou a excursionar muito por todo o Brasil, com ambas as formações. Retomou o prestígio, incentivado por nomes como Dorival Caymmi e João Gilberto, entre outros.

Radamés foi um dos mestres mais requisitados nesse período, demonstrando uma jovialidade que encantou novos chorões como Joel Nascimento, Rafael Rabello e Maurício Carrilho. Nasceu assim uma amizade que gerou muitos encontros e parcerias. Em 1979, o conjunto de choro Camerata Carioca tinha Radamés como padrinho, e segundo comentário de um dos integrantes do grupo: “O maestro sabe de tudo! Para falar a verdade acho que ele é mais jovem que qualquer um de nós”.(MÁXIMO, 1981, p. 4)

⁴ O *Sexteto Radamés* era formado pelo pianista Laércio Freitas, Chiquinho do Acordeom, o guitarrista José Menezes, o contrabaixista Pedro Vidal Ramos, o baterista Luciano Perrone e Radamés Gnattali ao piano.

Quando comemorou 70 anos de idade (1976), foi homenageado com a gravação da *Cantata Maria Jesus dos Anjos* (composta em 1965) para coro, orquestra e narrador, com texto de Bororó, baseado nos pontos de umbanda.

Em janeiro de 1983, recebeu o Prêmio Shell na categoria de música erudita; na ocasião, foi homenageado com um concerto no Teatro Municipal, que contou com a participação da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, do Duo Assad e da Camerata Carioca. Em maio do mesmo ano, numa série de eventos em homenagem a Pixinguinha, Radamés e Elizeth Cardoso apresentaram o recital “Uma Rosa para Pixinguinha” e, em parceria com a Camerata Carioca, gravou o disco “Vivaldi e Pixinguinha”.

A saúde começou a fraquejar em 1986, quando Radamés sofreu um derrame que o deixou com o lado direito do corpo paralisado. Em 1988, aos 82 anos, em decorrência de problemas circulatórios, sofreu outro derrame, falecendo no dia 13 de fevereiro.

4. REFERÊNCIAS

A seguir encontram-se alguns dos principais extratos de críticas sobre Radamés Gnattali:

Há um trabalho que Radamés vem realizando e que é digno de figurar entre as seleções mais cuidadosas do repertório musical moderno de qualquer estante culta, em qualquer parte do mundo. Lidando com esse material precioso que é a alma sentimental do brasileiro, ele vem extraíndo de dentro dos aglomerados mais ingênuos do nosso povo a musicalidade fresca dos sertões, convertendo-a em atrevidas harmonizações dignas de Stravinski, Groff e Gershwin. Não é fácil falar de sua música ao defini-la. Saltando por cima de estágios estabelecidos ele transitou logo por dentro de orquestrações descritivas, onde a força assenta nas expressões complexas dos ritmos e das harmonias singulares. Começou burilando e enriquecendo de efeitos os temas de ‘choro’ lançados por Nazareth, vestindo-os de uma roupagem mais rica nas transições para conjuntos de salão. Agora, Radamés anda recolhendo motivos folclóricos dos recessos provincianos, dando-lhes vida engalanada de harmonias, para a consagração das elites. (RUNCHEL, 1940, Folha da Tarde).

“Nunca vi, nem creio que ninguém jamais tenha ouvido, um bandolim soar como o do nosso grande músico popular Jacob, para quem Radamés Gnattali escreveu especialmente um concerto em quatro movimentos intitulado Retratos (...) Com a circunstância de que o bandolim de Jacob, nutrido intensamente de seiva popular, se desvulgariza, e afinal se torna também instrumento de concerto, como ocorre na partitura de Gnattali.” (CAMERATA CARIOCA; sua história, 1981, Programa do espetáculo Sempre Pixinguinha).

Radamés Gnattali vai fazendo a sua carreira com sereno desprendimento em relação ao sucesso fácil. A sua obra, já considerável, impressionou a elite, e a crítica cada vez mais se interessa por esse compositor excessivamente modesto, que como o artesão medieval, produz visando honestamente atingir a obra mestra, porque para a perfeição todo o trabalhador deve tender, porque produzir é uma alegria, e produzir bem uma necessidade para os verdadeiros artistas. Não digo que o moço gaúcho não sabia quanto vale. Confiança em si mesmo não é, porém, vaidade, mas uma condição de aperfeiçoamento e de eficiência. A Suíte para orquestra de câmara, que então ouvimos, é uma obra de real interesse. O metiê desse jovem é já admirável. A múltiplice e desigual experiência de vida musical de Radamés Gnattali tem lhe sido integralmente útil. Arranja música popular para o rádio e o disco, ninguém faz como ele; e o nível desses arranjos subiu enormemente. Há muita obra popularíssima por aí que deve a Radamés Gnattali o brilho da instrumentação e os toques de arte de composição que as acreditaram. (MURICY, 1942, Jornal do Comércio).

Radamés Gnattali deu uma organização ao samba – a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim: grande, completa, perfeita. Radamés Gnattali começou a tratar o samba de forma como nunca fora tratado. Fez grandes arranjos para ele, e moldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba, com a Orquestra Brasileira, começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional. O samba com Radamés Gnattali e a Orquestra Brasileira conquistou o seu título legítimo de ‘música verde e amarela’, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro. (ANÍSIO, 1979, Rádio Nacional, boletim informativo dos serviços de transmissão).

PARTE II

SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA SUÍTE

Suíte é uma palavra de origem francesa que significa série ou seqüência, é uma sucessão de movimentos de dança, cujo número e caráter, bem como as relações que mantêm uns com os outros são os três critérios, que diferentemente fixados no decorrer dos séculos, souberam conferir a esse encadeamento o estatuto de uma forma musical.

A suíte é a mais antiga de todas as formas instrumentais: a idéia de reunir, numa seqüência, danças e canções vem sendo registrada desde a Idade Média, quando era costume agrupar certas danças duas a duas. Todavia foi apenas no século XVI que essa organização por pares se precisou, pois a primeira dança era, então, geralmente moderada e de ritmo binário, e a segunda, rápida e ternária. Paralelamente a esse princípio também apareceram tipos de suítes concorrentes, que compreendiam até cinco danças, não raro ligadas entre si por uma mesma tonalidade.

Assim, foi apenas na segunda metade do século XVII e no movimento da importância tomada pela música instrumental que a forma da suíte pôde se estabilizar, sob a influência sobretudo de compositores alemães como Froberger, Kuhnau, Pachelbel e Buxtehude.

A suíte obedece, então, a um plano em quatro movimentos(alemã, courante, sarabanda e giga), as quais pode-se acrescentar outras danças, ou uma introdução, ou um prelúdio, assim como *doublé*, variações ornamentadas de uma dança precedente. Além disso cada movimento da suíte tendeu a respeitar uma forma binária, em duas partes, a primeira da qual progride do tom inicial para o da dominante, e a segunda retorna, por diversas modulações, ao tom principal. No fim do século XVII, as suítes de François Couperin, intituladas *ordens*, contam entre as obras mais marcantes desse tipo.

No século XVIII, foi mais uma vez J. S. Bach que levou a forma a seu mais alto nível, principalmente com as 6 suítes inglesas, francesas e alemãs ou Partitas, todas para teclado, além de suítes para violino, violoncelo e Orquestra. A partir da segunda metade do século

XVIII, a forma barroca da suíte degenerou, sendo mais ou menos substituída pelo divertimento ou pela serenata. De fato, ela foi obscurecida pela sonata e pelas sinfonias clássicas.

No entanto, no século XIX e no início do século XX, a suíte reapareceu sob modalidades diversas, em primeiro lugar com aspecto de misturas estilísticas, como puderam escrever Ravel (*Lê Tombeau de Couperin*) ou Schoenberg (*Suíte* Op. 25). Com mais frequência, a suíte também consistiu na reunião de peças extraídas de uma mesma Ópera, Balé, ou de uma música de cena; os exemplos vão de Tchaikóvski a Stravinski, passando por Bizet ou Berg. Essa forma pôde ainda assumir o aspecto de um ciclo de miniaturas (Quadros de uma Exposição de M. Mussórgski).

Na música brasileira, a suíte foi muito apreciada e utilizada com pronunciada importância na produção musical de vários compositores. Como exemplos significativos estão a *Suíte Brasileira* (1890) para orquestra de Alexandre Levi; *Suíte sobre temas negro-brasileiros* (1929) de Luciano Gallet; as quatro suítes *Descobrimento do Brasil* (1937) para orquestra e as suítes *Prole do bebê* n^{os} 1 (1919) e 2 (1925) para piano de Villa-lobos; a *Suíte Vila Rica* (1957) de Camargo Guarnieri, entre outros.

1.1. PRELÚDIO

O *Prelúdio* fez sua primeira aparição como gênero musical com as peças para órgão de Adam Ileborgh no século XV.

A partir do século XVI, aparece como abertura de uma mesma peça instrumental, ou para introduzi-la numa mesma tonalidade. Pode também, eventualmente, servir de introdução a outra peça.

Originado da música dos alaudistas, o prelúdio sem notação mensural, ou à francesa, no século XVII aparece a partir de uma notação mínima caracterizando-se como extremamente livre com caráter de improvisação. Possui relações estilísticas como a fantasia e a tocata, que o substituem com bastante frequência como peça introdutória.

O gênero prelúdio e fuga que requer uma construção rigorosa, desenvolve-se e chega a uma espécie de perfeição com J. S. Bach, que com os seus prelúdios do *Cravo Bem Temperado*, construídos sobre três idéias, prefiguram a forma da sonata clássica.

No século XVIII, o Prelúdio foi quase abandonado pelos compositores, reaparece no século XIX como uma espécie de homenagem a Bach. Além disto, no século XIX aparece o prelúdio para piano, curta peça que constitui um todo em si mesma. Esta tradição da peça para piano independente segue no século XX.

Quanto ao prelúdio sinfônico, o qual surgiu no século XIX, ele se apresenta sob a forma de uma composição livre. Identifica-se com o poema sinfônico, e pode substituir a abertura de uma ópera. Na música de câmara é comum aparecer como abertura ou introdução de uma peça com vários movimentos.

O prelúdio na suíte brasileira foi muito utilizado como abertura pelos compositores nacionalistas, entre eles: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone.

1.2. VALSA

A *Valsa* foi a primeira dança de salão com o par enlaçado. Por isso teve aceitação imediata nos salões da aristocracia européia no início do Século XIX.

Em 1815 houve um Congresso em Viena para fixar a nova geografia da Europa libertada do domínio de Napoleão e nesse Congresso a valsa foi admitida nos bailes ali realizados, tornando-se daí por diante uma dança de sociedade.

A programação musical do Congresso foi confiada a Sigismond Neukomm - o compositor austríaco que no ano seguinte veio para o Brasil ensinar composição a D. Pedro I, e piano a Princesa Leopoldina e outros. No seu Diário, Neukomm deixou uma relação de todas as suas obras, inclusive as compostas no Brasil. Nesse Diário se encontram, ainda, informações que permitiram ao músico e pesquisador Mozart de Araujo concluir que:

- A valsa já existia no Brasil em 1819.
- As valsas de D. Pedro I foram as primeiras a serem compostas no Brasil.
- A valsa, no Brasil, como a modinha, teve ascendência nobre, tendo surgido no Paço Imperial.
- A valsa chegou ao Brasil diretamente de Viena, capital da Áustria, e não através da França ou Portugal como alguns historiadores admitem.

As primeiras valsas assinadas pôr compositores brasileiros seguem os modelos da valsa vienense. Foi igualmente grande, no Brasil, a influência das valsas de operetas, assim como as do café-concerto e mesmo as valsas dos filmes americanos já nas décadas de 30 e 40 do século XX.

O abasileiramento da valsa, surgida no Primeiro Império, se processou lentamente, ganhando maior realce por volta de 1870, por ocasião da Guerra do Paraguai e a partir daí viveu o seu esplendor entre nós.

É impressionante como a valsa se amoldou aos diversos níveis artísticos da música brasileira tanto no terreno da música folclórica como popular ou erudita. Ela figura no catálogo das obras de Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Carlos Gomes, Francisco Mignone e Radamés Gnattali da mesma forma como é ouvida no fundo do quintal dos chorões cariocas ou executadas nas sanfonas de oito baixos do interior do país.

Para avaliar a riqueza do acervo fabuloso de valsas que o Brasil possui basta comparar a singeleza melódica de uma *Saudades do matão*, de Jorge Galati com o refinamento de gosto e o requinte da *Elegantíssima* de Ernesto Nazareth

1.3. MODINHA

A maioria dos pesquisadores brasileiros costuma classificar a *Modinha* como a primeira manifestação popular musical civilizada tipicamente brasileira. Seu estudo, porém, só começou a ser desenvolvido a partir de 1930 quando Mário de Andrade publicou suas *Modinhas Imperiais*.

A data precisa do nascimento da modinha é questionada pelos diversos estudiosos mas há documentos que lhe fazem referência desde 1787. É o caso, por exemplo, de William Beckford, um aristocrata inglês, que em seu Diário registra na data de 14 de junho de 1787 a palavra modinha brasileira cantada. Beckford ouvia essas modinhas nos paços da Rainha D. Maria I, em Lisboa .

Segundo pesquisas de Mozart de Araújo, já em 1775 vários historiadores mencionavam a presença nos Palácios de diversas cidades portuguesas, de um brasileiro que ao som de uma viola de arame cantava modinhas e lundus - Domingos Caldas Barbosa - e dele eram, provavelmente, as modinhas brasileiras ouvidas por Beckford.

Foi Domingos Caldas Barbosa o primeiro a empregar a palavra modinha para designar o tipo de música que cantava. Segundo Mozart de Araujo, enquanto autores portugueses da época usavam o termo genérico de moda para designar as cantigas, romances e árias de salão que compunham para os saraus da nobreza lisboeta, Domingos Caldas Barbosa, modestamente, designava as suas modas com o diminutivo simples de modinhas.

Apesar de considerado o pioneiro da modinha brasileira, Caldas Barbosa não foi o único compositor brasileiro a brilhar pelo seu talento de compositor naquela época. Descobriu-se, mais tarde, que no início do Século XIX vivia no Rio de Janeiro um outro músico popular que causaria uma profunda impressão a alguns viajantes que escreveram sobre o Brasil daquela época. Era Joaquim Manoel da Câmara. Há um depoimento de Freycinet, datado de 1817, no qual reconhece o raro talento na guitarra do mulato Joaquim Manoel. Sob seus dedos o instrumento tinha um encanto inexprimível que não era encontrado entre os guitarristas europeus mais notáveis. Esse músico é também autor de várias "modinhas", gênero de romances muito agradáveis, das quais Neukomm, um famoso músico austríaco discípulo predileto de Haydn, que viveu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821, publicou em Paris uma coletânea. Além disto, foi mestre de Francisco Manoel da Silva, o autor do *Hino Nacional Brasileiro*. Encantou-se com o talento de Joaquim Manoel e ao regressar à Europa fez imprimir em Paris, em 1824, um álbum de 20 modinhas de Joaquim Manoel.

Outro importante músico e compositor de modinhas conhecido dos brasileiros foi Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) o mais celebrado poeta da colônia, autor do famoso livro "Marília de Dirceu" e partícipe da famosa Inconfidência Mineira.

Segundo Mozart de Araujo, há registros de modinhas recolhidas em São Paulo e Minas Gerais em 1817-1818 figurando entre elas, algumas em que Dirceu (Tomás Antônio Gonzaga) celebra os encantos da sua Marília (Maria Joaquina Dorotéia de Seixas).

Já no Império, muitos nomes se tornaram célebres como compositores de modinhas e, entre eles, Gabriel Fernandes Trindade - considerado o primeiro autor de modinhas a ser impressa no país; o Padre Teles Leal - pertencente a uma família de músicos; e uma Dona Mariana, que além de compositora era exímia cantora de modinha no Rio de Janeiro. Seria ela a precursora da nossa famosa Maestrina Chiquinha Gonzaga.

A respeito da vida desses modinheiros - diz Mozart de Araujo - nada se sabe. De sua obra, entretanto, salvaram-se algumas peças, hoje raríssimas.

O mais importante músico desta época é Cândido Inácio da Silva considerado ora como mineiro, ora como carioca. Teria nascido provavelmente em 1805 e falecido em 1838.

Segundo Mário de Andrade, a Cândido Inácio da Silva se devem as mais belas e mais estimadas modinhas do nosso Primeiro Império. Cândido, que era além de compositor, cantor e instrumentista de viola e violino, foi discípulo do Padre José Mauricio e de Francisco Manoel da Silva - um dos autores do nosso Hino Nacional. Dentre suas composições conhecidas destacam-se *Quando as glórias que gozei*, *Busco a campina serena*, *A hora em que ti não vejo*, *Minha Marília não vive*, *Um só tormento de amor* e outras.

Outros nomes que não podem ser esquecidos nesta fase são o Padre José Maurício e Marcos Portugal. Do primeiro se destaca a modinha *Beijo a mão que me condena* com letra do seu filho. Do segundo a música colocada numa poesia de Domingos Caldas Barbosa e da qual resultou a modinha chamada *Você trata o amor em brinco*.

Marcos Portugal era compositor e considerado o maior músico do reino. Além de uma produção rigorosamente erudita, deixou modinhas, algumas das quais com letra de Caldas Barbosa ou Tomás Antônio Gonzaga.

No início do Segundo Reinado, as modinhas passaram a ser dos poetas ou seja, as melhores poesias da época eram musicadas e apresentadas sob a forma de modinha ao público. Segundo Mozart de Araújo, com o desejo de conseguirem projeção e de se aproveitarem do prestígio que a "modinha" desfrutava, os compositores estrangeiros passaram a musicar poemas dos nossos melhores poetas tais como Gonçalves Dias, Laurindo Rabelo, Alvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves e outros. Surgem então novas modinhas de autores brasileiros onde se encontram uma "melódica vernácula,

valorizada pela prosódia, pelo jeito de interpretar e pelos maneios melódicos do violão popular.

Mozart de Araujo ainda lembra que, a partir de então, a modinha brasileira se diferencia das canções dos outros povos pelo seu conteúdo de lirismo, de ternura, de saudade. Foi dessa modinha que Mário de Andrade extraiu a sua definição lapidar: “A modinha é um suspiro de amor”.

Mais recentemente, já no século XX, Catullo da Paixão Cearense e Villa-Lobos são os compositores de modinhas que mais se destacaram sendo que Catullo se tornou um clássico desse gênero.

1.4. CHORO

A década de 1870 foi de especial significado na história da música popular brasileira. Foi nessa época que se deu o abasileiramento das técnicas de execução dos instrumentos europeus trazidos para o Brasil como a flauta, o violão, o cavaquinho, o pandeiro e até mesmo o piano, através do estilo dos pianeiros. Também foi por essa época que se nacionalizaram os ritmos dançantes importados como a polca, a schottisch, a mazurca, o tango, a habaneira e a quadrilha.

Além desses fatos de natureza musical, dois acontecimentos de grande significação sócio-cultural para nós ocorreram no Brasil: o aparecimento do maxixe, primeira dança genuinamente brasileira e o choro.

O choro nasceu, segundo alguns pesquisadores, por volta de 1877 no Rio de Janeiro, nas biroskas da Cidade-Nova e no fundo dos quintais dos subúrbios. Começou com flauta, cavaquinho e violão.

Seus primeiros cultores eram funcionários dos Correios e Telégrafos, da Estrada de Ferro Central do Brasil e da Alfândega. Reuniam-se por puro lazer domingueiro e pelo prazer de fazer música. Aos poucos foram sendo acrescentados outros instrumentos ao trio original tais como o bandolim, o ofclide, o bombardino, o trombone, o pistom, o clarinete e o saxofone.

Os chorões, como eram chamados, reuniam-se por mero acaso. Não tinham número pré-fixado de participantes. Em consequência, era também improvisada, a composição instrumental desses conjuntos e esta improvisação logo se refletiu nas execuções, surgindo daí um estilo interpretativo inconfundível que passaria a ser característico do choro. A improvisação passou a ser a condição básica do bom chorão.

Nessa interpretação havia, entretanto, um elemento constante: o tom plangente, "choroso" da execução. Era a maneira chorada de tocar. Dai o nome de "choro" dado a esses conjuntos e o de "chorão" dado ao integrante do grupo.

O choro é um gênero musical especificamente instrumental, embora, vez por outra, algum compositor coloque letra na música fazendo dela um sucesso popular mesmo entre os não instrumentistas. O exemplo mais famoso é o de *Carinhoso* de Pixinguinha que recebeu letra de João de Barro e foi gravado por Orlando Silva com estrondoso sucesso.

A música só chegou ao disco em dezembro de 1928, interpretado pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. Sem letra, *Carinhoso* teria ainda mais duas gravações: uma pela Orquestra Victor Brasileira em 1929 e outra por Luperce Miranda em 1934. Segundo Jairo, em ambos o nome da música aparece como *Carinhos* e não *Carinhoso*.

No começo as músicas executadas no Brasil eram as importadas. O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular carioca para executar, ao seu modo, essa música de procedência estrangeira que era consumida nos salões, nos saraus e nos bailes da alta sociedade, no tempo do Império.

Mozart de Araujo afirma que ao caírem no âmbito do choro essas músicas foram digeridas com o tempero brasileiro das "descaídas" e das "negaças" e perderam o seu caráter de dança se transformando em música para ser ouvida, apenas.

O nome se generalizou como uma maneira de tocar polcas, schottisch, e tangos da própria criação dos brasileiros. Por isso, a riqueza do choro se expressa não só na diversidade de forma e gênero como na diversidade de ritmos; não apenas na variedade dos instrumentos musicais que emprega como no virtuosismo de sua execução onde aparece como característica principal a capacidade de improvisação.

Na década de 70, neste século, a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro promoveu a comemoração do Centenário do Choro com a realização, nos anos de 1978, 1979 e começo de 1980 de uma série de shows no Planetário, em Escolas Estaduais e Municipais, no Museu do Primeiro Império e no Teatro João Caetano com Conjuntos de Choro. O repertório de choros, no Brasil é muito vasto e vem aumentando constantemente.

2. A FORMAÇÃO QUINTETO DE SOPROS

O Quinteto de Sopros também conhecido como quinteto de madeiras, é um grupo composto por cinco instrumentos; flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote. O termo *quinteto* também é aplicado para a composição para esta formação.

Como o Quarteto de cordas com sua homogeneidade e combinação, os instrumentos no quinteto de sopros diferem consideravelmente entre eles na técnica, sonoridade e timbre.

O Quinteto de Sopros moderno deriva de um grupo que foi o favorito na Corte de Joseph II no final do século XVIII em Viena, ou seja, 2 clarinetes, 2 oboés, 2 trompas e 2 fagotes. A influência de Joseph Haydn e de sua escrita para música de câmara aumentou as possibilidades para os sopros, ao mesmo tempo, os avanços na construção dos instrumentos naquele período, aumentando sua sonoridade e melhorando a técnica, fez com que fosse possível a sua utilização em grupos menores, como o quinteto. Alguns dos principais Quartetos de Cordas de Haydn foram arranjados para Quinteto de Sopros.

Antonio Rosetti (1750-1792), Nikolaus Schmidt e G. M. Cambini (1764-1825), estão entre os primeiros a comporem especificamente para esta formação. No entanto, no início de 1811, foi Antoine Reicha com seus 24 *Quintetos* e Franz Danzi com seus 9 *Quintetos* que estabeleceram o gênero Quinteto de Sopros, e suas peças ainda são o referencial do repertório para esta formação.

Apesar da formação não ter conseguido maior interesse pelos compositores na segunda metade do século XIX, houve no início do século XX um renovado interesse com relação a essa formação e hoje o Quinteto de Sopros é um exemplo sedimentado como grupo estável na música de câmara, por sua versatilidade e variedade de cores sonoras.

3. ANÁLISE

3.1. 1º Movimento - *PRELÚDIO*

3.1.1. Análise

O movimento inicia com o **Motivo a** no modo de C mixolídio nos compassos 1 a 3 (Fig. 1) executado pela flauta, oboé, clarinete e fagote, com dinâmica *f*. O caráter rítmico deste elemento é contrastante com a resposta *cantabile* da trompa (cc. 3 e 4), a qual lembra um chamamento, uma clarinada, um discurso.

The musical score for measures 1 to 8 of the first movement. It features five staves: Flauta, Oboé, Clarinete em La, Trompa em Fa, and Bassoão. Measures 1-4 are grouped under 'Motivo a' and measures 5-8 under 'Motivo a transposto'. The Flauta, Oboé, and Clarinete em La parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trompa em Fa part plays a melodic line with intervals of 2nd, 4th, and 5th. The Bassoão part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings (f) and articulation marks (accents).

Fig. 1. Primeiro movimento – *Prelúdio* – (cc. 1 a 8)

Enquanto a trompa executa a nota pedal G (cc. 5 e 6), o conjunto flauta, oboé, clarinete e fagote transpõe o **Motivo a** para o novo centro modal E $\flat$. Assim ocorre uma relação de transposição de 3 $^{\text{a}}$ m acima. Também entre os **Motivos a** e **b** (Fig. 1, c. 3) se estabelece uma interessante relação intervalar: no grupo constituído pela flauta, oboé e clarinete predomina o uso de 2 $^{\text{a}}$ M; no fagote, o perfil melódico é de 4 $^{\text{a}}$ j e 5 $^{\text{a}}$ j. O **Motivo b** (cc. 3 e 4) realizado pela trompa é uma síntese desses intervalos. Nos compassos 7 e 8 ocorre a continuação do solo da trompa (**Motivo b1**) como resposta ao primeiro solo (cc. 3 e 4, **Motivo b**). Nota-se que, dos compassos 1 a 4 ocorre uma espécie de idéia responsorial, ou seja, o conjunto de quatro instrumentos “canta” e o solista (trompa), responde. Já dos compassos 5 a 8 há a repetição do mesmo elemento rítmico, porém transposto, como uma espécie de resposta. Podem-se denominar os primeiros quatro compassos do movimento *antecedente*, e os quatros seguintes (5 ao 8), *consequente*.

Durante a nova nota pedal C na trompa (Fig. 2, cc. 9 a 12) o fagote inicia o **Motivo c**, o qual é imitado pelo clarinete, com caráter de ostinato, por três vezes (cc. 10 a 12), e depois pelo oboé (cc. 13 e 14), que incorpora uma modificação no final. A partir do compasso 10 sente-se a configuração de uma espécie de objeto sonoro, ou seja, a união dos instrumentos configura um bloco que adquire consistência a partir de procedimentos repetitivos, realizado pela flauta, com *appoggiaturas* no tempo forte, e a continuação no clarinete (cc. 10 a 12) no tempo fraco. Neste breve momento, na flauta e no clarinete, tem-se a sensação de suspensão do fluxo temporal do discurso, configurando uma espécie de “escultura sonora” no espaço.

Fig. 2. Primeiro movimento – Prelúdio – (cc. 9 a 14)

A partir do compasso 15 (Fig. 3) os intervalos de 2^a e 4^a derivados dos **Motivos a e b** passam a predominar e se expandem em todos os instrumentos. Passa a haver um tensionamento gradativo devido ao uso de ritmos repetidos na flauta, e um adensamento entre oboé, clarinete e fagote, até chegar ao trinado (c. 20) e à retomada do **Motivo a** no compasso 22.

Fig. 3. Primeiro movimento – *Prelúdio* – (cc. 15 a 21)

Considerando-se a textura polifônica⁵ e os efeitos contrapontísticos envolvidos no trecho anterior (Fig. 3), o mesmo pode ser considerado um trecho de transição entre o início do movimento e a retomada do **Motivo a** no compasso 22.

Entre os compassos 22 a 27 (Fig. 4) há a repetição literal do início do movimento.

⁵ A textura *polifônica* (literalmente significa *muitas vozes*) consiste de várias linhas com considerável independência interlinear, às vezes imitativas. (BERRY, 1987, p. 192).

The musical score is for a woodwind quintet, consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. A), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). It is in the key of E major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 19-26) features 'Motivo a' in the upper woodwinds and 'Motivo b' in the lower woodwinds. The second system (measures 27-33) features 'Motivo c' in the lower woodwinds. Dynamics include *f*, *fp*, and *f*₅. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Fig. 4. Primeiro movimento – Prelúdio – (cc. 19 a 33)

Da Fig. 4 se verifica ainda que, o **Motivo c** passa a ser executado pela trompa (c. 28), em seguida pelo clarinete (c. 29) e depois pelo fagote (c. 30). Nos últimos três compassos, a flauta, o oboé e o clarinete realizam a mesma célula rítmica em E maior, com o pedal da trompa em E e, do fagote, em C, o que gera um acorde de C maior com 7^a M e 5^a aum. Essa superposição de C e E recorda a mesma estrutura intervalar de 3^a do início do movimento, dos compassos 1 a 4 (C) e compassos 5 a 8 (Eb).

Percebe-se que o *Prelúdio* funciona como a abertura da Suíte. A brevidade do movimento parece ser uma característica empregada para facilitar a compreensão da obra ao ouvinte. Quanto à textura, observam-se duas classificações simultâneas: no bloco das madeiras isoladamente, a textura é em geral homofônica⁶ coral a quatro partes – vertical – em oposição à textura da trompa, monódica com caráter melódico – horizontal. A partir de então o bloco das madeiras assume o caráter de acompanhamento. Esse fato revela um procedimento muito utilizado na obra, como poderemos perceber nas análises dos próximos movimentos.

⁶ A *textura homofônica* literalmente denotaria uma condição de vozes interdependentes, porém sua conotação tradicional é a de uma textura na qual uma voz primária é acompanhada por uma malha subordinada por vezes interativa, em meios experimentais. O baixo normalmente está em direção contrária ou em outra relação contrapontística à primeira voz (ou vozes). (BERRY, 1987, p. 192).

Homofonia (Gr., “mesma sonoridade”) literalmente vozes ou instrumentos soando juntos, significa escrita polifônica em que existe uma distinção clara entre melodia e harmonia de acompanhamento, ou em que todas as partes seguem, no mesmo ritmo (“estilo de acorde”), em oposição ao tratamento polifônico, no qual as partes podem seguir independentemente. (SADIE, 1980, p. 438).

3.1.2. Sugestões para Interpretação

Flauta, oboé, clarinete e fagote iniciam o primeiro movimento com um ataque em intensidade *f* . Como apresenta caráter ritmado e enérgico é imprescindível que seja absolutamente simultâneo. Ainda nestes dois compassos iniciais, a articulação deve ser *staccato*. Estes primeiros compassos servem de preparação para a entrada da trompa no compasso 3. Para maior clareza na entrada da trompa em ritmo acéfalo, é muito importante que os quatro instrumentos apresentem o desenho rítmico inicial de forma bem marcada - *marcato*. Nesse compasso (c. 3), a trompa solo inicia um tipo de chamamento em intensidade forte e *staccato*, porém sempre buscando um equilíbrio na dinâmica com relação aos quatro instrumentos tocados anteriormente, isto é, sem haver hierarquias entre o bloco de quatro instrumentos e a trompa. É fundamental observar os acentos no solo de trompa, os quais geram o efeito de síncope. Após o último acento do compasso 4, a trompa deve reduzir levemente a intensidade do som como se fosse uma preparação para a entrada dos outros quatro instrumentos no compasso 5.

No compasso 5 deve haver o mesmo vigor do início do movimento e o ataque deste compasso deve ser sinalizado pelo flautista.

É fundamental que a resposta da trompa no compasso 7 seja estritamente a tempo, pois há uma tendência em atrasar neste solo por causa dos contratempos. Este solo deve continuar forte e *staccato* até atingir o compasso 9 onde, após o acento, a trompa se retrai e o fagote executa a frase em intensidade forte. Devido ao desenho rítmico em contratempos, é prudente que haja um direcionamento, ou seja, sem deixar a pulsação estática, pensando sempre o tempo para frente, a fim de evitar atrasos. Esse direcionamento deve ser observado também pela flauta e clarinete entre os compassos 10 a 12, pois além da figura sincopada, nesse momento ocorre um *diminuendo*. A passagem da flauta para o clarinete (cc. 10 a 12) deve

acontecer como se fosse um único instrumento. O acento indicado no clarinete nesses compassos deve ser exagerado, pois a trompa e o fagote estão sustentando uma nota longa. Apesar da trompa e do fagote seguirem com redução de dinâmica nesses compassos, a região grave que o clarinete se encontra justifica esta indicação, pois essa região do clarinete é de difícil projeção. No compasso 12, o *crescendo* no clarinete é muito importante para dar equilíbrio à entrada da flauta e do oboé que possuem naturalmente uma projeção maior do som.

Diferentemente do exposto acima, o solo de oboé (cc 13 e 14) deve ser executado sem acentos e de forma contínua.

No compasso 15, a flauta inicia as notas duplicadas em forte e *staccato*, seguida pelo clarinete, oboé e fagote com articulação igualmente *staccato*. A dinâmica neste trecho (cc. 15 a 21), deve ser gradativa. O grupo deve atingir o ápice da dinâmica na retomada do tema inicial (**Tema a**), no compasso 22. É importante ressaltar que, no compasso 19, a trompa e o fagote devem explicitar a célula do **Tema b**, inicialmente exposto pela trompa. O desenho apresenta um acento no último tempo do compasso, assim, a trompa, após executar esse acento, deve reduzir subitamente sua intensidade. Essa redução auxiliará a melhor audição do cânone no fagote (c 19). Trompa e fagote preparam a entrada dos trinados na flauta, oboé e clarinete (c. 20) em *fp crescendo*. Nesse momento, o fagote, com intensidade *f* e articulação *staccato*, auxilia na conclusão do trinado.

No compasso 21, o acento da trompa no segundo tempo é fundamental para auxiliar o ataque das quintinas no terceiro tempo executadas pela flauta, oboé, clarinete e fagote. A retomada do Tema a deve ocorrer com intensidade elevada – *f* – e grande vigor, como no início do movimento.

No compasso 28, a trompa, clarinete e fagote devem realizar este tema com intensidade *f*, sempre buscando o equilíbrio sonoro do grupo, isto é, sem diferenças de

dinâmica entre os três instrumentos. O efeito gerado deve ser o de continuidade, semelhante a um único instrumento. O *f* da trompa deve respeitar o *f* do clarinete na região grave. Igualmente, o fagote deve atentar para que a dinâmica não fique desproporcional. Procurar realizar as mesmas cores timbrísticas entre os instrumentos, ou seja, os integrantes devem procurar seguir uma sonoridade em comum, escura ou brilhante, para obter a homogeneidade sonora do grupo.

No compasso 30, os acentos nos dois últimos tempos da trompa e do fagote devem ser enfatizados sem atrasos até o *fp* do compasso 31. Esses acentos servem de preparação para a entrada final da flauta, oboé e clarinete em intensidade *f*, os quais reduzem a intensidade bruscamente para o compasso 32, através do *diminuendo*. No compasso 32, há um *crescendo* vigoroso de todos os instrumentos para a conclusão do movimento. Após a execução da última nota do movimento, é aconselhável que o grupo permaneça imóvel para a interpretação das pausas, as quais representam recurso expressivo essencial para a conclusão do movimento.

No primeiro movimento é importante ressaltar que os instrumentos que executam notas longas devem conservar dinâmica sempre inferior aos instrumentos que apresentam linhas melódicas. O andamento deve ser mantido durante o decorrer do movimento, por isso a insistência da importância de manter um direcionamento, principalmente em situações onde os músicos tendem a atrasar, como em figuras sincopadas e *diminuendos*. Se o grupo escolher um andamento um pouco mais rápido ou mais lento do que o determinado pelo compositor, este andamento deve iniciar e terminar o movimento, sem alterações. Os acentos devem ser exagerados para que apareçam claramente dentro do contexto musical.

3.2. 2º Movimento - *VALSA*

3.2.1. Análise

Para o início do movimento há uma Introdução de oito compassos. O clarinete executa uma sucessão de três agrupamentos de arpejos em colcheias nos seis primeiros compassos (Fig. 5), e no compasso 3, o fagote realiza uma seqüência cromática descendente, a partir de G, que se estende até o compasso 8.

♩ = 130

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Tpa.

Bsn.

pp

cresc.

pp

cresc.

rall. 1

6

Cl. Bb.

Tpa.

Bsn.

mf

mf

Fig. 5. Segundo movimento – Valsa - (cc. 1 a 8) – Introdução

Nos compassos 7 e 8 se verifica que a nota D e Db estão sendo direcionadas pelo fagote levando à polarização para a tônica C. O início da polarização da tônica (C) ocorre no clarinete (cc. 7 e 8), e em seguida no fagote (cc. 8 e 9). Este início, com a polarização em C e o fluxo contínuo de colcheias estabelece um território rítmico-harmônico.

A forma como se utiliza a superposição entre o desenho rítmico no clarinete e o baixo no fagote, sugere a utilização de um processo aditivo, onde os elementos se agregam de uma forma quase autônoma para a geração da textura contrapontística⁷. Essa superposição entre clarinete e fagote representa uma preparação para o início da **Seção A**, com a entrada do **Tema a** no oboé (c. 9, Fig. 6).

Nos compasso 9 a 11 os acordes formam um vocabulário baseado em tríades e o caminho de fundamentais descreve um ciclo de 4^{as} defectivo: C- F- B. No compasso 12, ocorre uma polirritmia entre oboé e clarinete (2 contra 3), e há a transformação do acorde de Bm com o acréscimo da sétima (Bm7). A textura nesse trecho é contrapontística.

1 a tempo

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Tpa.

Bsn.

Tema a

p

p

p

Fig. 6. Segundo movimento – Valsa - (cc. 9 a 12) – Início da Seção A

⁷ A *textura contrapontística* denota uma condição de interação interlinear envolvendo conteúdo intervalar, direção, ritmo e outras qualidades e parâmetros de diversificação. (BERRY, 1987, p. 192).

Com o aparecimento do **Tema a** no oboé e o acompanhamento em colcheias no clarinete, o fagote caracteriza claramente um baixo, no sentido de dar suporte harmônico ao conjunto.

O **Tema a** reaparece transposto meio tom acima no oboé (cc. 13 e 14, Fig. 7). O clarinete conserva o mesmo acompanhamento anterior em colcheias, enquanto o fagote mantém a linha do baixo. No compasso 14 acontece uma polirritmia entre flauta e oboé (reminiscência do c. 12). Entre os compassos 17 a 20 o **Tema a** é executado pelo clarinete em paralelo com uma sucessão cromática descendente no fagote, e um pedal cromático C e C# na trompa. Trata-se de uma sucessão de impulsos, que ganha força devido às acentuações sincopadas na trompa, em direção a um ponto de apoio (c. 20). Esse fato denota uma polarização por semitons até o final da frase, quando atinge o acorde de A7m (cc. 19 e 20).

The musical score for measures 13 to 20 of the second movement of a waltz. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trombone (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 13 to 18, and the second system covers measures 19 to 20. In measure 13, the Oboe plays 'Tema a' (piano, p). In measure 14, the Flute and Oboe have a polyrhythm. In measure 17, the Clarinet plays 'Tema a' (piano, p). In measure 18, the Trombone plays a chromatic pedal (piano, p). In measure 19, the Flute plays 'Tema a' (piano, p). In measure 20, the Clarinet plays 'Tema a' (piano, p). The Bassoon plays a descending chromatic line throughout the first system.

Fig. 7. Segundo movimento – Valsa - (cc. 13 a 20)

21 accel. em l

Fl.

Ob.

Cl. B.

Tpa.

Bsn.

Tema a

cresc.

A **Seção B** inicia no compasso 24, com um *accelerando* em um⁸, comandado pelo fagote. No compasso seguinte (c. 25), a flauta inicia o **Tema b**, efetuando um movimento ascendente (c. 26), que será reutilizado posteriormente para a elaboração temática, com um

54

direcionamento ao compasso 29, efetuado nos compassos 27 e 28 (**fragmento temático b1**). A partir do compasso 29 a flauta executa o **fragmento temático b2** em movimento ascendente, concluindo em um acorde de A7m (c. 33, Fig. 9). O **fragmento temático b2** apresenta uma derivação aumentada de parte do Tema a, conforme ilustra a Fig. 10. Dos compassos 25 a 33 o fagote e a trompa apresentam o ritmo característico da valsa, com a polarização para o acorde de A de quatro em quatro compassos (cc. 25 a 28 e cc. 29 a 33), sempre com direcionamento através de semitons do fagote.

The musical score is for the second movement of a waltz, measures 23 to 33. It is written for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into two systems. The first system (measures 23-28) is labeled 'Seção B em 1' and 'Tema b Mais Vivo 1/2 = 63'. It features a flute melody starting at measure 23 with an 'accel.' marking, and a bassoon melody starting at measure 25. The second system (measures 28-33) is labeled 'Frag. Temático b2' and shows the flute playing a melodic line with dynamics [p], mf, p, and cresc. The bassoon and trumpet play a rhythmic pattern with dynamics p and cresc. The oboe and clarinet play a melodic line with dynamics p and cresc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 9. Segundo movimento – Valsa - (cc. 23 a 33) – Início da Seção B

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Cl Bb', contains 'Tema a', which is a melodic line with a long slur spanning several measures. The bottom staff, labeled 'Fl.', contains 'Fragmento Temático b2'. This fragment begins with a dynamic marking of *mf*, followed by a crescendo leading to a *p* (piano) section, and then returns to *mf*. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the thematic material and its dynamic development.

Fig. 10. Segundo movimento – Valsa – Quadro comparativo: Tema a x Frag. Temático b2

A partir do compasso 33 (Fig. 11) o oboé segue movimento cromático ascendente, utilizando uma parte do fragmento temático **b1**, enquanto a flauta, no compasso seguinte (c. 34), realiza movimento cromático descendente, como uma preparação para o ápice em dinâmica (*f*, c. 35), e uma mudança textural importante, com o fim da idéia de acompanhamento e conseqüente utilização do Tema **b** (primeira parte). Nesse momento a flauta, o oboé, o clarinete e o fagote realizam o mesmo desenho rítmico, derivado do Tema **b** (primeira parte), definindo uma textura homofônica, seguido do mesmo desenho rítmico, mas transposto (3^a abaixo, c. 37, e 5^a abaixo, c. 38, na flauta e no fagote) em dinâmica *p* (cc. 37 e 38).

The musical score for the second movement of a waltz, measures 33 to 38, is presented in two systems. The first system (measures 33-38) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). The second system (measures 37-38) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f) and piano (p). A box with the number '3' is present above the Flute staff in measure 34.

Fig. 11. Segundo movimento – Valsa - (cc. 33 a 38)

Esse trecho (Fig. 11) é uma preparação para a entrada do **Tema a'** (c. 39, Fig. 12, p. 59) executado pela trompa, que é a derivação do Tema **a**, pois tem a curva ascendente das três primeiras notas do Tema **a**, além do salto de 7^a do Tema **a'** lembrar o salto de 7^a (clarinete, c. 19, Fig. 7, p. 53) e de 6^a (oboé, c. 10, Fig. 6, p. 52) do Tema **a**. A textura utilizada a partir

desse ponto (c. 39) passa a ser polifônica imitativa⁹. O Tema **b** reaparece no clarinete (c. 41) e no fagote (c. 45), retornando depois à flauta (c. 48), com o baixo cromático descendente do fagote até o aparecimento do Tema **a'** na trompa (c. 54), proporcionando um acúmulo de energia até chegar ao compasso 56.

Até aqui fica claro que tanto o Tema **b** quanto o Tema **a'** derivam do material do Tema **a** (Fig. 12). As três primeiras notas ascendentes do Tema **a** são utilizadas nos Temas **a'** e **b**. O Tema **a'** possui seu início acéfalo, assim como o Tema **a**. Os saltos de 6^a e 7^a do Tema **a** são lembrados nos Temas **a'** e **b**.

The figure displays three musical staves with their respective instruments and themes:

- Tema a:** Written for Clarinet Bb (Cl Bb) and Oboe (Ob.). It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5, all under a slur. This is followed by a quarter rest, a quarter note D5, an eighth note E5, and a quarter note F5, also under a slur.
- Tema a':** Written for Trumpet (Tpa.). It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5, all under a slur. This is followed by a quarter rest, a quarter note D5, an eighth note E5, and a quarter note F5, also under a slur. The dynamic marking *mf* is present.
- Tema b:** Written for Flute (Fl.). It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5, all under a slur. This is followed by a quarter rest, a quarter note D5, an eighth note E5, and a quarter note F5, also under a slur. The dynamic marking *mf* is present. The tempo marking "Mais Vivo ♩. = 63" is written above the staff. The piece concludes with a crescendo leading to a *p* (piano) dynamic.

Fig. 12. Segundo movimento – Valsa – Tema **a'** e Tema **b** como derivação do Tema **a**

Também da figura 13 a seguir, observa-se que as notas descendentes da segunda parte do Tema **a** (fagote, cc. 22 e 23, Fig. 8) são lembradas, ainda que com pequenas variações, tanto no Tema **b** (fagote, c. 47, Fig. 13) quanto no Tema **a'** (trompa, cc. 40 e 41, Fig. 13). Podemos pois, perceber que as semelhanças entre o Tema **a** com os Temas **a'** e **b'** dizem respeito aos perfis melódicos e às configurações intervalares.

⁹ Com o significado literal de “muitas vozes”, a *textura polifônica* pode servir para denotar, como convencionalmente, textura de múltiplas vozes de considerável interdependência interlinear, freqüentemente imitativa. (BERRY, 1987, p. 192).

Imitação é muito freqüentemente uma rigorosa duplicação de ritmos, intervalos, e sucessões direcionais. Pode ser considerada como a manifestação da independência interlinear. (Ibidem, p. 216).

A partir do compasso 56 (Fig. 14) ocorre uma mudança no desenho rítmico, que gera uma quebra na quadratura do compasso $\frac{3}{4}$. O conjunto formado pela flauta, oboé, clarinete e fagote apresenta textura homofônica, e estabelece também um contraste na dinâmica (*f/p*) entre os compassos 56 a 59, até chegar ao ponto de repouso, com a sobreposição de quartas entre fagote, trompa, clarinete e oboé e a formação do acorde de DM com baixo em E (DM/E) entre flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa (cc. 57 e 59, Fig. 14). Esse trecho surge como uma consequência do *crescendo* realizado no final da frase da trompa (cc. 54 e 55, Fig. 13), gerando um efeito de resolução.

Fig. 14. Segundo movimento – Valsa (cc. 56 a 59)

A Seção C inicia no compasso 60 (Fig. 15), relembrando os arpejos em colcheias do clarinete do início do movimento, porém agora apresentado alternadamente entre flauta, oboé e clarinete. A fusão entre eles ocorre através de uma nota pivô, provocando com isso um direcionamento e intensificação até a entrada do *Menos* (c. 68). O **Tema a''** no fagote (c. 62), que é uma derivação do **Tema a** do início do movimento, acontece até o aparecimento do **Tema a'** na trompa (c. 66), continuando até o início do *rallentando* (c. 67), com o objetivo de retornar ao tempo inicial do movimento (*Menos* ♩ = 130, c. 68).

Nesse momento, a flauta e o oboé executam o **Tema a**, com o suporte harmônico realizado pelo fagote, como no início do movimento (c. 12, Fig. 6). Há um pedal rítmico

[illegible]

61

Logo em seguida (c. 72, Fig. 16) reaparece o **Tema a** no fagote, acompanhado por uma sucessão cromática descendente no clarinete como suporte harmônico. Há um *accelerando* até o compasso 76. Essa construção é a repetição literal dos compassos 21 a 24 (ver Fig. 8). Ao chegar no novo andamento (Mais Vivo $\text{♩} = 63$, c. 76), há a fusão do **Tema b** (cc. 76 a 78) com uma variação do **Tema a**, apresentado pela flauta, realizando um processo de elaboração temática. Em seguida (c. 80), a trompa realiza o **Tema a''**. Do compasso 80 até o fim do movimento o oboé, utilizando notas longas, executa um suporte harmônico primeiramente junto com o fagote, e depois, com a trompa (Fig. 16).

The musical score for the second movement of a waltz, measures 72 to 83, is presented in two systems. The first system (measures 72-78) shows the Flute (Fl.) playing 'Tema b' and the Bassoon (Bsn.) playing 'Tema a'. The second system (measures 79-83) shows the Flute playing 'Tema a' and the Trumpet (Tpa.) playing 'Tema a''.

System 1 (Measures 72-78):

- Flute (Fl.):** Measures 72-75 are rests. Measure 76 begins 'Tema b' with a *mf* dynamic. It continues through measures 77 and 78 with a *cresc.* marking.
- Oboe (Ob.):** Measures 72-75 are rests. Measure 76 begins with a *mf* dynamic and continues through measures 77 and 78 with a *cresc.* marking.
- Clarinet/Bassoon (Cl. Bn.):** Measures 72-75 are rests. Measure 76 begins with a *mf* dynamic and continues through measures 77 and 78 with a *cresc.* marking.
- Trumpet (Tpa.):** Measures 72-75 are rests. Measure 76 begins with a *mf* dynamic and continues through measures 77 and 78 with a *cresc.* marking.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 72-75 are rests. Measure 76 begins 'Tema a' with a *p* dynamic. It continues through measures 77 and 78 with a *cresc.* marking.

System 2 (Measures 79-83):

- Flute (Fl.):** Measures 79-83 play 'Tema a' with a *f* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Measures 79-83 play 'Tema a' with a *f* dynamic.
- Clarinet/Bassoon (Cl. Bn.):** Measures 79-83 play 'Tema a' with a *f* dynamic.
- Trumpet (Tpa.):** Measures 79-83 play 'Tema a'' with a *f* dynamic.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 79-83 play 'Tema a' with a *f* dynamic.

Fig. 16. Segundo movimento – Valsa - (cc. 72 a 83)

No compasso 84 (Fig. 17), reaparece o desenho em colcheias do início do movimento no clarinete. A trompa e o oboé executam a linha do baixo como suporte harmônico, em substituição ao fagote. O movimento conclui com uma parte do Tema **b** realizada pela flauta superposta à sucessão de arpejos do clarinete, com redução de dinâmica e finalizando com uma cadência perfeita G → C.

84

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

86

Frag. do Tema b

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

mf

p

dim

dim

p

p

p

Fig. 17. Segundo movimento – Valsa (cc. 84 a 92)

3.2.2. Sugestões para interpretação

Apesar deste movimento iniciar em três por quatro com semínima em 130, o efeito gerado para o ouvinte é de um movimento tranqüilo. Isto se deve ao início com a entrada do clarinete em *pp*, buscando a linearidade da frase, sem atacar a primeira nota, e, na medida do possível, evitando a quebra de notas com as mudanças de registro. Em seguida, no compasso 3, o fagote em *pp* deve se fundir ao som do clarinete, sem nenhum ataque da primeira nota. Para tanto, é aconselhável que a emissão dessa entrada (c. 3) seja efetuada apenas com a coluna de ar. A seguir, ambos iniciam um pequeno *crescendo* (cc. 5 e 6), e após isto, nos compassos 7 e 8, iniciam um *decrecendo*. No final do compasso 8, um *rallentando* sutil serve de preparação para a entrada do **Tema a** no oboé (c. 9). Como o som do oboé projeta mais que o som do clarinete e do fagote, é natural que o solo do oboé esteja em destaque. O oboé deve executar o **Tema a** (c. 9) com um *vibrato* vigoroso aproveitando toda a coluna de ar; também pode crescer até o fa# (c. 11) e diminuir no compasso 12. Dessa forma, apesar dos três instrumentos estarem em *p*, a relação deve ser oboé em primeiro plano e clarinete e fagote com dinâmica reduzida.

No compasso 17, o **Tema a** passa para o clarinete, e a trompa deve enfatizar os acentos, mesmo em dinâmica *p*. O fagote continua em *p* realizando a sustentação harmônica. A flauta, no compasso 19, deve entrar como se fosse uma continuação do solo de clarinete, buscando um timbre semelhante, procurando gerar a sensação de continuidade sonora para o ouvinte, como se os dois fossem um mesmo instrumento.

O fagote passa a executar o **Tema a** no compasso 21, com maior intensidade, e acelera no final do solo (c. 23), preparando assim com um *crescendo*, a entrada para o *Mais Vivo* (c. 25) *em um*.

A flauta inicia o **Tema b** *legato* com dinâmica superior ao acompanhamento do fagote e trompa. Esse acompanhamento caracteriza o estilo da *Valsa*, por isso, apesar de não ter sido indicado pelo compositor, o fagote pode acentuar a nota longa, e a trompa articular *staccato*, evidenciando o ritmo de valsa implícito no movimento. Neste trecho (cc. 25 a 33), a flexibilização da dinâmica exigida para a flauta – *crescendos* e *diminuendos* – deve ocorrer em um patamar um pouco inferior – *p*, *mf*, *p* –, e acompanhado pelo trio clarinete, trompa e fagote, sempre lembrando que a trompa não deve encobrir o clarinete e o fagote durante as notas longas.

No compasso 33, o oboé apresenta um grupo de semicolcheias e um *crescendo* natural seguido, no compasso 34, pela flauta, preparando assim a entrada do bloco flauta, oboé, clarinete e fagote em *f* (cc. 35 e 36). Para a resposta em piano – *p* (cc. 37 e 38), é importante salientar que haja um direcionamento para que o andamento não *ralente*.

Em seguida, as entradas dos **Tema a'** na trompa, e depois do **Tema b** no clarinete, fagote e flauta, devem ser sem ataque, levemente pronunciada e ao mesmo tempo muito ligadas, formando um amálgama sonoro entre os instrumentos. A dinâmica deve ocorrer respeitando sempre a projeção de cada instrumento e a região que está sendo solicitada no solo, buscando sempre o equilíbrio para proporcionar a sensação de continuidade, até a quebra de quadratura no compasso 56. Neste momento, os acentos devem ser exagerados, tanto na dinâmica forte quanto em piano, e as notas de ligação da trompa no compasso 57 proporcionam a sensação de um *crescendo* para o acento final – *fp*. Já no compasso 59 essas notas da trompa seguem *p*, como preparação para o ataque da sucessão de agrupamentos em colcheias do início do movimento, só que desta vez alternados entre flauta, oboé e clarinete.

A partir deste momento (c. 60), cada instrumento (flauta, oboé e clarinete) inicia sem ataque, o mais *portato* possível, buscando a mesma sonoridade com articulação ligada, dando a sensação de um único instrumento, enquanto o fagote se sobressai nos compassos 62 a 65 e

a trompa, nos compassos 66 e 67. No compasso 67, ocorre um *rallentando* com *crescendo*, o qual prepara a entrada do *Meno* (c. 68).

No *Meno*, como a flauta e o oboé reapresentam o **Tema a**, a dinâmica deve ser superior ao pedal rítmico da trompa e ao acompanhamento do clarinete e fagote. A trompa pode exagerar nos acentos, a fim de ressaltar o contraste rítmico presente. Em seguida, no compasso 71, o clarinete cresce nas semicolcheias para um fortíssimo – *ff* – preparando, através do *ffp* (c. 72), a entrada do fagote. Aqui, apesar da indicação *p*, sugere-se que o fagote inicie em *mf*, para um melhor efeito de projeção do instrumento, preparando novamente com um *crescendo* e *acellerando* a entrada do Mais Vivo (c. 76).

Neste momento, a flauta volta ao primeiro plano com o **Tema b**, e fagote e oboé executam notas longas, as quais devem ser acentuadas para gerar o efeito do ritmo de valsa. No compasso 80, a trompa ingressa com o **Tema a**” com intensidade *f*, porém com cuidado para não encobrir a flauta. O clarinete inicia o grupo de semicolcheias no compasso 84 em dinâmica *f*, e, com o *diminuendo*, relembra o mesmo efeito de continuidade do início do movimento (c.1). É fundamental que a trompa, no compasso 84, procure dar continuidade à frase do fagote, respeitando a dinâmica anterior deste e o *diminuendo*. A trompa deve produzir para o ouvinte a percepção de que não houve mudança de instrumento (fagote para trompa) nas notas longas. Para se conseguir esse efeito, sugere-se o exagero do *diminuendo* e a manutenção rigorosa do andamento, evitando qualquer *rallentando*, o que irá favorecer o direcionamento para o compasso final.

3.3. 3º Movimento – *MODINHA*

3.3.1. Análise

Esse movimento, predominantemente polifônico, se inicia com o **Tema a** (cc. 1 e 2) executado pela trompa com o acompanhamento do fagote (Fig. 18). No primeiro compasso trompa e fagote iniciam com Bm, até que, no compasso 3 é possível reconhecer o acorde de GM executado pelo oboé, clarinete, trompa e fagote. O oboé e o clarinete executam outra camada da textura polifônica com a mesma célula rítmica, enquanto o fagote continua o solo da trompa nos compassos 3 e 4.

Fig. 18. Terceiro movimento – *Modinha* - (cc. 1 a 4)

Nos compassos 5 e 6, a trompa retoma o **Tema a** transposto um tom acima, e o fagote repete o acompanhamento dos compassos iniciais do movimento, meio tom acima. Nos compassos 7 e 8 o fagote executa a 2ª parte do **Tema a** (cc. 3 e 4), porém meio tom abaixo. Assim, ocorre uma diferente configuração harmônica dos compassos 1 a 4 (Fig. 18) em relação aos compassos 5 a 8 (Fig. 19).

O início do movimento *Modinha* evolui segundo uma sentença¹⁰, pois os compassos 5 a 8 são uma transposição exata dos compassos 1 a 4.

Fig. 19. Terceiro movimento – *Modinha* - (cc. 4 a 8)

Das figuras anteriores (Figs. 18 e 19), é fácil verificar que há a transformação modificada do mesmo **Tema a**, o qual possui quatro compassos formando uma quadratura. Também a frase dos compassos 1 a 4 é transposta para os compassos 5 a 8. Nos compassos 7 e 8, os desenhos do oboé e do clarinete são transpostos a um intervalo de 4ª acima com relação aos compassos 3 e 4. A linha do fagote (cc. 5 e 6) é transposta 1/2 tom acima com relação aos compassos 1 e 2, porém, nos compassos 7 e 8, 1/2 tom abaixo com relação aos compassos 3 e 4. A linha da trompa (cc. 5 a 8) é transposta 1 tom acima em relação aos compassos 1 a 4. Apesar das diferentes configurações harmônicas envolvidas, observa-se a utilização das mesmas células rítmicas. Também da Figura 19 observa-se a ocorrência do acorde de F#7/9m.

¹⁰ A solução mais simples e mais característica da estrutura da *sentença* é a repetição imediata. Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (comp. 3 e 4), pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta. Podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida (SCHOENBERG, 1991, p. 48).

Como ilustra a Figura 20 a seguir, no compasso 9 a flauta inicia o **Tema b**, que é um tema de conexão até a retomada do **Tema a** (c. 13), e aparentemente deriva do **Tema a** do segundo movimento - *Valsa* (ver Fig. 6, oboé, p. 54).

Fig. 20. Desenho comparativo Tema b – Flauta (*Modinha*) e Tema a – Oboé (*Valsa*)

O **Tema b** da flauta (cc. 9 e 10) é acompanhado pelo oboé e clarinete em síncope, e pelo fagote e trompa com figuras de longa duração, dando suporte harmônico até o compasso 12 (Fig. 21). Nesse trecho (cc. 9 a 12) ocorre também a formação de uma sentença, pois o **Tema b** realizado pela flauta possui a extensão de dois compassos (cc. 9 e 10) que serão repetidos imediatamente nos (cc. 11 e 12). Na repetição (cc 11 e 12), transpõe a primeira metade 1 tom abaixo (compasso 11), e a segunda metade no compasso 12 inicia uma 3ª abaixo e depois segue com algumas alterações, mantendo a mesma estrutura rítmica. O acompanhamento realizado pelo oboé e clarinete sofre pequenas alterações nas finalizações, mas a síncope permanece. A trompa e o fagote continuam com as notas longas, para dar suporte harmônico no sentido vertical, e ao mesmo tempo, comportam-se horizontalmente como melodias independentes.

Tema b

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Bb. *mf*

Tpa. *cresc.* *mf*

Bsn. *cresc.* *mf*

11 *rall.* 12

Fig. 21. Terceiro movimento – *Modinha* - (cc. 8 a 12)

No compasso 13 (Fig. 22) o oboé apresenta uma transposição do **Tema a** (anteriormente executado pela trompa), com o acompanhamento do clarinete (anteriormente executado pelo fagote). O desenho rítmico antes realizado pelo oboé e clarinete (cc. 3 e 7), agora é realizado pela flauta e fagote (c. 15). Entre os compassos 13 a 20 há uma troca de papéis entre os instrumentos e a sentença inicial é reexposta, com diferente distribuição dos temas e acompanhamento entre os instrumentos.

O **Tema a** continua no clarinete (c. 15) e se transfere para a trompa (c. 17). Nesse momento o clarinete passa à função de acompanhamento. Esse comportamento permanece até atingir o uníssono com a trompa (c. 20).

The image displays two excerpts from a musical score for the third movement of 'Modinha' (measures 13 to 20). The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.).

Excerpt 1 (Measures 13-16): The tempo is marked 'a tempo'. The Flute and Oboe play 'Tema a' (piano). The Clarinet Bb plays the '2ª parte do Tema a' (piano). The Trumpet and Bassoon play a rhythmic accompaniment (piano).

Excerpt 2 (Measures 17-20): In measure 17, the Clarinet Bb and Trumpet play 'Tema a' (piano). In measure 20, the Clarinet Bb and Trumpet play in unison, marked 'Uníssono'.

Fig. 22. Terceiro movimento – *Modinha* (cc. 13 a 20)

No compasso 20 ouvimos o acorde de C7M que marca a volta do **Tema a**. A partir de então, clarinete e trompa realizam uma figura que deriva da primeira parte do **Tema a** por duas vezes, com acompanhamento rítmico da flauta, oboé e fagote, pela primeira vez isorritmicamente juntos nesta figura, permanecendo assim até o compasso 23 (Fig. 23).

Fig. 23. Terceiro movimento – *Modinha* (cc. 19 a 23)

No compasso 24 o **Tema a** é retomado pela flauta e oboé em oitavas com acompanhamento do clarinete e fagote em uníssono e rearmonizado. No compasso 26 a flauta e o oboé apresentam uma somatória de partes do Tema **a** do início desse movimento (*Modinha*) e do **Tema a** do segundo movimento (*Valsa*, ver Fig. 6, oboé, p. 52). A trompa, por sua vez, executa paralelamente um **contra-tema**¹¹ até o compasso 36.

¹¹ O autor Kent Kennan denomina *contra-motivo* uma linha que aparece com certa consistência no decorrer de uma invenção, como um contraponto para o motivo. Ela deve possuir interesse melódico próprio, e deve ser concebida de forma a complementar o motivo ritmicamente. Tal comportamento é semelhante ao encontrado na trompa nesse trecho em relação ao Tema **a** executado pelos outros instrumentos, o que conduz à denominação *contra-tema* para o material por ela executado. (KENNAN, 1999, p. 128).

Tema a (3ª Mov.: Modinha)

Tema a (2ª Mov.: Valsa)
cresc. *mf*

Contra-tema

3

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

4

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

34

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

Fig. 24. Terceiro movimento – *Modinha* - (cc. 24 a 36)

No compasso 37 (Fig. 25), a flauta retoma o **Tema b** quase como uma repetição literal do realizado nos compassos 9 ao 12 (Fig. 21, p. 72). Ao atingir o compasso 40, a flauta realiza uma *Coda* com *cadenza*. Além do *rallentando*, faz uso de uma *aumentação rítmica*¹², o que produz um decréscimo do movimento rítmico com perfil cadencial. Nos compassos 42 e 43 aparecem na flauta figuras derivadas do **Tema b** (quintinas - Fig. 21, p. 72) como anacruses e finalizam com nota longa. O oboé e clarinete (cc. 42 e 44), e a trompa (cc. 43 e 44), recordam a mesma célula rítmica do início do movimento (Fig. 18, p. 69, c. 3) e o fagote, por sua vez, executa a base de sustentação harmônica com uma figura de longa duração. Para a conclusão do movimento o quinteto atinge o acorde de A7/9M.

The image displays a musical score for the third movement of 'Modinha', measures 37 to 45. The score is organized into two systems. The first system, measures 37-45, features the Flute (Fl.) as the primary melodic instrument, playing 'Tema b' and a 'Coda' section marked 'rall.'. The other instruments (Ob., Cl. B., Tpa., Bsn.) provide harmonic support. The second system, measures 42-45, is titled 'Partes do Tema b' and shows the Flute and other instruments playing variations of the theme. The Flute part includes a 'p' (piano) marking. The Bsn. part includes a 'p' (piano) marking. The system concludes with the chord 'A7(9)M'.

Fig. 25. Terceiro movimento – *Modinha* - (cc. 37 a 45)

¹² A *aumentação rítmica* ocorre ao aumentar ou dobrar a duração das notas de forma proporcional: o resultado se aproxima a um *rallentando*. (TRAGTENBERG, 2002, p. 70.)

3.3.2. Sugestões para interpretação

Nesse movimento, é importante que trompa e fagote ataquem a primeira nota juntos. O fagote direciona o andamento, pois é ele que no primeiro compasso determina o tempo do movimento, com figuras que obedecem à métrica do compasso, em oposição à trompa que executa uma nota de longa duração. Devido à justaposição dos dois instrumentos com esses diferentes valores rítmicos e à maior projeção sonora da trompa, é aconselhável que a intensidade do fagote seja mais forte que o indicado. Por este motivo, apesar da dinâmica indicada *p*, a intensidade do fagote pode ser mais forte (*mp*).

No compasso 3, na continuação do **Tema a**, o fagote deve procurar manter o mesmo volume sonoro da trompa. Para auxiliar, a trompa pode fazer um *p* súbito na nota longa do compasso 3 e crescer juntamente com o fagote, mas mantendo sempre um grau abaixo na dinâmica com relação ao fagote. Enquanto isto, oboé e clarinete executam o acompanhamento em pianíssimo e *staccato*. O *decrescendo* do compasso 4 é uma preparação para a retomada do **Tema a** da trompa. A repetição dessa sentença (cc. 5 a 8) pode ser executada, respeitando as proporções mencionadas, com um grau de dinâmica mais forte (*mp*) do que a sentença anterior (cc. 1 a 4).

No compasso 9, a flauta inicia o **Tema b** em intensidade *f*, acompanhada pelo oboé e clarinete em *mf*, sempre dando ênfase aos acentos para que a síncope fique clara. Já trompa e fagote devem manter uma dinâmica *mp*. Logo, dos compassos 9 ao 12, deve ocorrer três planos de dinâmica; flauta em primeiro, clarinete e oboé em segundo e trompa e fagote em terceiro.

O *rallentando* e *diminuendo* do compasso 12 na flauta pode ser exagerado, servindo assim como preparação para a retomada do **Tema a** pelo oboé em intensidade *p* no compasso 13. Neste compasso, assim como o fagote no início do movimento, o clarinete deve

direcionar o tempo, para que seja retomado depois do *rallentando* anterior. Devido ao registro em que o clarinete se encontra (grave), e à projeção do oboé, naturalmente maior, é aconselhável que a dinâmica do clarinete seja *mp*. No compasso 15, o oboé deve diminuir a dinâmica na nota longa para que o clarinete continue o solo do oboé, sem interromper a linha melódica, como se fosse um único instrumento. Para isto ocorrer é necessário que o clarinete execute o solo (**Tema a**, 2ª parte) com dinâmica mais forte que a indicada (*mezzoforte*, *mf*). Os acompanhamentos, agora na flauta e no fagote, devem ser em intensidade reduzida (*p*) e bem articulados.

No compasso 17, a trompa retoma o **Tema a** *legato* e *piano*, em oposição ao clarinete, que executa o acompanhamento em *mp* e bem articulado.

A partir do compasso 20 o **Tema a** ocorre no clarinete e na trompa. Dada a diferença de projeção e volume sonoro dos dois instrumentos, a dinâmica da trompa não deve ultrapassar o limite sonoro do clarinete. Neste trecho, flauta, oboé e fagote devem direcionar o tempo para frente e a articulação deve ser *staccato*.

Os executantes devem estar atentos para executar a semínima do compasso 23 com duração exata de dois tempos, assim, a pausa geral de um tempo antes da entrada das quintinas da flauta e do oboé poderá ser notada facilmente pelo ouvinte. Na continuação deste tema, flauta e oboé devem soar em primeiro plano e bem *legato* e aproveitar o tema saudosos da modinha e exagerar no *vibrato* com grande sonoridade, além de crescendos e decrescendos mais destacados. A trompa, por sua vez, deve executar o **contra-tema** em um patamar de dinâmica abaixo da flauta e do oboé. O clarinete e fagote marcam a métrica do trecho, direcionando o tempo para frente, com articulação *staccato*, evitando com isto que o tempo atrase. Esta figuração contrapontística serve de apoio para as linhas melódicas na flauta e oboé, que evocam e caracterizam a idéia de modinha. Isto se mantém até o compasso 36. No compasso seguinte, a flauta retoma o **Tema b** sonoro e *legato*, ao mesmo tempo que clarinete

e oboé, em um patamar de dinâmica abaixo da flauta, devem atacar bem *staccato* para ficar clara a entrada no contratempo. Trompa e fagote acompanham em *mp* nas notas de maior duração. Já nas notas de menor duração, trompa e fagote podem tocar *mf* para que a polirritmia seja melhor sentida pelo ouvinte. A articulação deve ser *legato* com *diminuendo* progressivo, até a chegada da cadência da flauta no compasso 41. Do compasso 42 até o final do movimento, a dinâmica deve ser sempre piano (*p*) e com *diminuendo* gradativo. Apesar da intensidade reduzida (*p*), oboé, clarinete e trompa devem articular as semicolcheias bem *staccato*, além de evitar qualquer *rallentando* até o final do movimento.

3.4. 4^o Movimento – *CHORO*

3.4.1. 4º Movimento – *Choro* – Análise

O quarto movimento inicia com uma introdução de sete compassos no qual a trompa sustenta um pedal em Mi com desenho rítmico sincopado (Fig. 26). No primeiro compasso a flauta inicia o **Tema da introdução** e, em seguida (c. 4) ocorre o acompanhamento do trio oboé, clarinete e fagote com a mesma célula rítmica utilizada no terceiro movimento (*Modinha*, c. 3, Fig. 18, p. 69).

Tema da Introdução

Devagar

Fl. *f* *p*

Ob. *p*

Cl. Bb *p*

Tpa. *p*

Bsn. *p*

Fig. 26. Quarto movimento – *Choro* (cc. 1 a 5)

No compasso 6 (Fig. 27) inicia-se um importante *accelerando* em preparação ao novo andamento - Movido ♩ = 104. Esse *accelerando* gera um ostinato e mostra entre a primeira parte e o Movido (cc. 1 a 7) a integração entre a técnica erudita de contraponto e a utilização de ritmos populares. No compasso 8 (*Movido*) se inicia um *fugato* realizado pela flauta – Tema **a**, e em seguida (c. 9) pelo fagote – Tema **a'**.

6 accel. Movido ♩ = 104

Fl. *cresc.* *mf* Tema a

Ob. *cresc.* *mf*

Cl. Bb. *cresc.* *mf*

Tpa. *cresc.* *mf*

Bsn. *cresc.* *mf* Tema a'

10 *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.*

Fig. 27. Quarto movimento – *Choro* (cc. 6 a 15)

Da figura anterior, verifica-se que, no compasso 15 o pedal de E executado anteriormente pela trompa (c. 1, Fig. 26), passa a ser executado pelo fagote. Paralelamente, o conjunto oboé, clarinete e trompa, realiza um acompanhamento em bloco executando a mesma célula rítmica.

Entre os compassos 17 a 20 (Fig. 28) ocorre uma transição em que são utilizadas variações do motivo inicial intercaladas entre os instrumentos fagote, flauta, oboé e clarinete. Iniciando pela flauta, recorda o **Tema a** do *Movido* (c. 8) e também o início do movimento. O

oboé e o clarinete desenvolvem melodicamente essa célula em direção ao compasso 21, quando se inicia um bloco de quatro instrumentos (flauta, oboé, clarinete e trompa), que utilizam a mesma célula rítmica utilizada no compasso 15, juntamente com o fagote sustentando um pedal de D até o compasso 25.

Variações do Tema a

The musical score displays five staves for the instruments: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. Bb. (Clarinet in B-flat), Tpa. (Trumpet), and Bsn. (Bassoon). The first system covers measures 16 to 25. Measures 16-21 are bracketed together under the heading 'Variações do Tema a'. In measure 16, all instruments begin with a forte (f) dynamic. In measures 21-25, the woodwinds and trumpet play at mezzo-forte (mf), while the bassoon maintains a forte (f) pedal point. The second system shows measures 23 to 25, where the flute and oboe dynamics change to mezzo-forte (mf) and then fortissimo (fp) in measure 25, while the clarinet, trumpet, and bassoon remain at mezzo-forte (mf) or fortissimo (fp).

Fig. 28. Quarto movimento – *Choro* - (cc. 16 a 25)

Em seguida, (c. 26, Fig. 29), inicia-se um *fugatto* entre fagote – **Tema a'** transposto – e clarinete – **Tema a** – com acompanhamento em bloco homofônico e isorrítmico (c. 34), entre flauta, oboé e trompa, até o compasso 38.

implícito, ou seja, o conjunto de recortes que forma uma linha melódica completa, proporcionando com o apoio rítmico característico da música popular um sentido de continuidade.

No compasso 40 ressurgue o **Tema a** modificado melodicamente na flauta, e apresentado também pelo clarinete e fagote. No compasso 46 aparece no fagote o **Motivo b** do primeiro movimento – *Prelúdio* (Fig. 1, p. 41), e em seguida (c. 47), o mesmo Motivo ocorre no oboé. A trompa assume a função de baixo e o **Motivo b** do primeiro movimento ocorre alternadamente entre oboé e clarinete. No compasso 53 acontece um acompanhamento em bloco, utilizando a mesma célula rítmica do terceiro movimento – *Modinha* – entre flauta, oboé e fagote.

Tema a modificado

39

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Tpa.

Bsn.

42

Motivo b do 1^o Mov.

Motivo b do 1^o Mov.

4

célula rítmica do 3^o Mov.

46

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Tpa.

Bsn.

mf

mf

mf

6

Fig. 30. Quarto movimento – *Choro* - (cc. 39 a 54)

No trecho entre os compassos 53 e 56 (Fig. 31) existe um paralelismo melódico no clarinete, que executa por duas vezes o mesmo desenho: uma nota longa seguida de um arpejo descendente e ascendente. Durante essa nota longa, acompanhada igualmente pela trompa, o conjunto flauta, oboé e fagote realiza intervenções (cc. 53 e 55) utilizando a célula rítmica do terceiro movimento – *Modinha* (c. 3, Fig. 18, p. 69). No compasso 57, o clarinete passa a sustentar uma nota longa, e a trompa introduz um novo desenho rítmico sincopado. A partir de então a flauta, o oboé e o fagote reapresentam variações da célula rítmica do terceiro movimento até o compasso 60.

The image displays two systems of a musical score for a woodwind and brass ensemble. The first system covers measures 53 and 54, and the second system covers measures 57 and 58. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is one sharp (F#). The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is indicated. In measure 53, the Flute and Oboe play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Clarinet, Trumpet, and Bassoon play a longer note. In measure 54, the Clarinet and Trumpet play a descending and ascending arpeggio. In measure 57, the Clarinet sustains a long note, and the Trumpet plays a syncopated rhythmic pattern. In measure 58, the Flute, Oboe, and Bassoon play variations of the rhythmic pattern from the third movement.

Fig. 31. Quarto movimento – *Choro* - (cc. 53 a 60)

No compasso 61 (Fig. 32) a flauta recorda o **Tema a** em conexão com a trompa até o compasso 63, quando todos os instrumentos apresentam em bloco a mesma célula rítmica. Trata-se de uma preparação para a retomada do **Tema a** executado pela flauta e fagote, os quais conduzem exatamente ao mesmo *fugatto* do início do movimento (cc. 65 a 83). A conclusão do movimento ocorre em dinâmica *fp* e crescendo nos cinco instrumentos.

The musical score for measures 61-66 of the fourth movement, Choro, is shown. The score includes five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). Measure 61 is marked with a box containing the number 6. The Flute part begins with a melodic line marked 'p' (piano) and 'f' (forte). The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts enter in measure 63 with a rhythmic pattern marked 'f' (forte) and 'p' (piano). The Trumpet part enters in measure 63 with a rhythmic pattern marked 'fp' (fortissimo piano) and 'f' (forte). A diagram above the score shows 'Tema a' and 'Fugatto' with a large arrow pointing right, indicating the flow of the music.

Fig. 32. Quarto movimento – Choro - (cc. 61 a 66)

3.4.2. Sugestões para interpretação

No *Choro*, a trompa inicia o movimento através de um acompanhamento em síncope, dando sustentação harmônica para a entrada da flauta. Essa preparação para o solo da flauta deve ser *portato*, com dinâmica *mf* com *diminuendo* para *p* até o quarto tempo do primeiro compasso. Dessa forma, quando a flauta inicia o **Tema da introdução** com intensidade *f*, a trompa deve estar em *p* e direcionando o tempo para frente. No compasso 4, oboé, clarinete e fagote devem atacar juntos em *p* e iniciar, na metade do compasso 6, um grande *crescendo*. Também o *accelerando* indicado faz com que as semicolcheias tornem-se cada vez mais rápidas, o que auxilia na condução para o novo andamento *Movido* (c. 8).

No compasso 8, a flauta e o fagote iniciam um trecho contrapontístico em estilo *fugatto*, ambos em *mf*. A sugestão para este trecho, e que serve também para todo o movimento, é sempre buscar, para que a flexibilidade do chorinho popular seja evocada, uma pulsação metronômica menos rígida e utilização de alguns acentos característicos do choro, aliado à forma erudita da fuga. No compasso 15, as intervenções do oboé, clarinete e trompa devem ocorrer com um *crescendo* exagerado, realizando uma articulação enérgica como se fossem instrumentos de percussão, pois o ritmo apresentado é característico do choro, como uma preparação para a retomada do *fugatto*.

Dos compassos 17 a 20, flauta, oboé e clarinete devem procurar uma sonoridade semelhante, para que a ligação entre as semicolcheias ocorra da forma mais discreta possível, evitando destacar o ataque das notas de ligação. Isto fará com que a seqüência de semicolcheias tenha o efeito de continuidade, ao mesmo tempo que proporcionará cores timbrísticas diferentes.

No compasso 21 é essencial que o acento e o *crescendo* sejam exagerados e a articulação bem *staccato* até o *fp* e *crescendo* do compasso 25. Isso auxiliará na preparação

para a retomada da imitação do *fugatto*, agora entre fagote e clarinete. O acompanhamento da flauta, oboé e trompa a partir do compasso 34 deve ser *staccato* e percussivo. Esse desenho de acompanhamento (célula do 3º movimento - cc. 34; 36; 38; 53; 55 - flauta, oboé e trompa) realiza a junção entre os temas que ocorrem interligados entre os instrumentos - clarinete, fagote, flauta e oboé (nos cc. 32; 33; 35; 37; 39; ao 52; 54; 56; 57). Os elementos que caracterizam o choro neste movimento são os acentos (principalmente os que estão na última colcheia ou semicolcheia do compasso), além dos *crescendos* e *diminuendos* exagerados com caráter *giocosos*.

Do compasso 65 ao final ocorre uma repetição do *fugatto* do início do movimento entre flauta e fagote, mas com o diferencial da dinâmica forte (*mf* para *f*). É aconselhável intensificar a dinâmica, isto é, elevar a intensidade nos momentos *f*, e reduzir nos momentos *p*, com o fim de ressaltar os contrastes. Essas observações devem ser executadas sem perder o balanço característico do choro e o direcionamento do andamento sempre para frente (cc. 78 a 81). É importante que a frase final isorrítmica, executada pelos instrumentos flauta, oboé, clarinete e trompa, a qual mostra uma figuração típica do choro, seja acentuada na última colcheia do compasso e inicie em *mf* crescendo para *ff* nos compassos 78 e 79 e repita o *mf* no compasso 80, crescendo para o *ff* no compasso 81. O conjunto deve executar no compasso 82 um *ffp* crescendo até o fim.

3.5. 5^o Movimento – *FINAL*

3.5.1. Análise

O quinto movimento inicia com o **Tema a** dividido em dois **fragmentos (a1 e a2)** executados pela Trompa. O **fragmento temático a1** (cc. 1 a 6) em ritmo tético, sobre o centro C, reafirma esse centro sempre nos primeiros tempos dos compassos 2 a 4. Em seguida a trompa realiza o **fragmento temático a2** (cc. 6 a 9), que contém o arpejo do acorde de G com sétima que resolve na nota Mi. Assim, a amplitude melódica intervalar é de 7^a m (G-F). Neste início a densidade é mínima (cc. 1 a 9), pois há apenas um instrumento executante. É importante ressaltar as mudanças das fórmulas de compasso do final do **fragmento temático a1** e do início do **fragmento temático a2**, que geram uma quebra na quadratura rítmica (Fig. 33).

$\text{♩} = 140$

Fl.

Ob.

Cl. B♭

Tpa.

Bsn.

Frag. Temático a1

Frag. Temático a2

7ª m

Fig. 33. Quinto movimento – *Final* (cc. 1 a 9)

Do compasso 10 a 14, a textura anteriormente linear se transforma em homofônica, ou seja, o **fragmento temático a1** é apresentado em todos os instrumentos, com exceção da trompa, cada qual sobre um material modal diferenciado. Assim, todos evoluem sobre a mesma célula rítmica, executando variações harmônicas e intervalares do **frag. temático a1** inicial (**frag. temático a1'**, Fig. 34). As alterações nas fórmulas de compasso se conservam como anteriormente.

Frag. Temático a1'

Fig. 34. Quinto movimento – *Final* - (cc. 10 a 14: Frag. Tem. a1')

No compasso 15 a flauta inicia o **fragmento temático a2** transposto, que apresenta o acorde de D com sétima que resolve na nota B (Fig. 34). Tanto esta aparição do **fragmento temático a2** quanto a anterior no compasso 6 funcionam como espécies de dominantes que preparam a chegada dos centros modais polarizados nas seqüências.

Fig. 35. Quinto movimento – *Final* - (cc. 15 e 16: fragmento temático a2)

Em seguida (cc. 17 a 19) o centro em G mixolídio¹³ surge num ambiente de grande densidade. A flauta mantém uma nota longa e é acompanhada pelos outros quatro instrumentos, os quais evocam um ritmo nordestino (trata-se de uma evocação do baião¹⁴, Fig. 36). No compasso 20 a flauta introduz uma ponte de ligação iniciada por quatro semicolcheias e prolongada no decorrer de quatro compassos com notas descendentes e interligadas por notas pivô (indicadas na Fig. 36). Isso ocorre entre flauta, clarinete e fagote, que se dirigem ao **fragmento temático a1**” (c. 24, Fig. 37, p. 99).

¹³ Ermelinda A. Paz afirma que os autores brasileiros fizeram menção ao modo mixolídio (Escala Maior com o sétimo grau abaixado) como sendo uma constante em nossa música. O Pe. José Geraldo de Souza, em *Características da Música Folclórica Brasileira* (p. 6), estabelece os quatro modos mais encontrados em ordem de importância: em primeiro lugar, modo mixolídio; em seguida, modo eólio, lídio e escala hexacordal. (PAZ, 2002, p. 32).

¹⁴ *Baião (baiano)* – dança e música do nordeste brasileiro. Marcado pela síncope característica da música popular brasileira, o baião pode ser acompanhado por viola, rabeca ou sanfona, dependendo da região onde se manifesta. Um de seus expoentes foi o compositor, cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, autor de clássicos do gênero, como “Asa Branca”. (SADIE, Stanley (Ed.), 1980, p. 64).

Fig. 36. Quinto movimento – *Final* - (cc. 17 a 23)

Entre os compassos 24 a 28 surge o **fragmento temático a1'** transposto no oboé (Fig. 37). O clarinete aparece em cânon a intervalo de 5^a, e nos compassos 27 e 28 executa notas longas, juntamente com o fagote que, ao manter uma nota pedal traz para o trecho uma sensação de estabilidade harmônica e, ao mesmo tempo, expectativa. Em seguida (cc. 29 e 30) aparece o **fragmento temático a2** no oboé, com acompanhamento em bloco modificado ritmicamente em relação ao anterior (c. 15, Fig. 35) realizado entre clarinete e fagote. Do compasso 31 a 33 há uma fusão entre os **fragmentos temáticos a1** e **a2**. O **fragmento temático a1** é apresentado na flauta e na trompa, e o **fragmento temático a2** ocorre no oboé, clarinete e fagote.

24

Fl.

Ob.

Cl. B.

Tpa.

Bsn.

mf

Frag. Temático a1'''

29

Fl.

Ob.

Cl. B.

Tpa.

Bsn.

f

Frag. Tem. a1

Frag. Tem. a2

Frag. Tem. a2

Frag. Tem. a1

Frag. Tem. a2

Fig. 37. Quinto movimento – *Final* - (cc. 24 a 33)

Da figura anterior se observa que a trompa faz uma pequena ligação desse trecho (c. 33) para a execução do **fragmento temático a2** modificado (**fragmento temático a2'**, Fig. 38, p. 100), em que a flauta (cc. 36 a 38) sustenta a nota longa C#, a qual é acompanhada pelo bloco homofônico nos outros instrumentos sobre o ritmo nordestino. Este trecho entre os

compassos 36 a 39 (Fig. 38) recorda o conjunto rítmico anterior (cc. 17 a 20, Fig. 36), transposto um tom acima, e que representa a continuação do **fragmento temático a2'**. Também a ponte de ligação iniciada pela flauta anteriormente, agora aparece transposta uma 4ª aumentada acima. Essa ponte, assim como entre os compassos 20 a 23, é constituída de notas descendentes e interligadas através de notas pivô entre flauta, oboé, clarinete e fagote (Fig. 38). Ainda se verifica que o fagote efetua uma conexão (D, C# e C) para o compasso 44.

The image shows a musical score for measures 33 to 44. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: 'Frag. Temático a2'' (measures 33-39) and 'Ponte' (measures 40-44). The Flute, Oboe, and Clarinet parts show a melodic line with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The Trumpet part has a rhythmic pattern. The Bassoon part has a rhythmic pattern and a 'Conexão' (connection) marked for measure 44, showing the notes D, C#, and C.

Fig. 38. Quinto movimento – *Final* - (cc. 33 a 44)

Entre os compassos 44 a 46 (Fig. 39) ocorre a fusão dos **fragmentos temáticos a1, a2** e um fragmento da ponte. Partes dos **fragmentos temáticos a2** e da ponte estão contidos na flauta, oboé e clarinete, e há uma parte do **fragmento temático a1** na trompa. O fagote, por sua vez, mantém a base harmônica. No compasso 46 o fagote apresenta o **fragmento temático a2**, porém ampliando o intervalo para sétima maior. Em seguida (c. 47) recorda o ritmo sincopado do **fragmento temático a1**, e no compasso 48, o arpejo de sétima menor do **fragmento temático a2**. A combinação desses fragmentos no fagote pode ser considerada como um novo elemento que denominaremos **Tema b**. A partir do compasso 49 até o 52, no

final do **Tema b** se forma uma espécie de objeto sonoro¹⁵, que tem uma função de transição entre os **Temas a** e **b**, com o acompanhamento do conjunto flauta, oboé e clarinete em contratempo (*arsis*), e o complemento da trompa (c. 50) no primeiro tempo (*thesis*).

Fig. 39. Quinto movimento – *Final* - (cc. 44 a 52)

A trompa passa a executar repetições da primeira parte do **fragmento temático a1** (cc. 53 a 58) com a superposição do **Tema b** na flauta a partir do compasso 55 (Fig. 40). Em seguida (c. 59), o primeiro compasso do **fragmento temático a1** aparece no oboé e clarinete em uníssono, repetido pela extensão de seis compassos (cc. 59 a 64) sendo que, nos compassos pares (cc. 60, 62 e 64) ocorre uma variação rítmica do mesmo (Fig. 40). A flauta estende o **Tema b**, em uma sucessão ascendente (D, E, F# e G), intercalando saltos de 8^a e 9^a para essa progressão. Paralelamente, a trompa segue em direção descendente (D, C e B). Estes procedimentos criam uma sensação de direcionalidade rumo ao *ff* no compasso 65.

¹⁵ Em uma interpretação livre do conceito criado por *Pierre Schaeffer* entende-se por *objeto sonoro* o efeito produzido por um conjunto de instrumentos em bloco que adquire consistência a partir de procedimentos repetitivos (rítmicos, harmônicos, melódicos, timbrísticos, etc.), gerando a sensação de suspensão do fluxo temporal, configurando uma espécie de “escultura sonora” no espaço acústico auditivo.

53

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Tpa.

Bsn.

Tema b

Frag. Tem. a1

59

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Tpa.

Bsn.

Frag. Tem. a1

1

Fig. 40. Quinto movimento – *Final* - (cc. 53 a 65)

Entre os compassos 66 a 77 ocorre um *fugatto* entre fagote e oboé, com a utilização de fragmentos do **Tema a** e da ponte (Fig. 41). De acordo com a indicação na Figura 41, essa construção pode ser denominada **Tema c**.

66

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

Tema c

Frag. Tem. a1

Frag. Ponte

Frag. Tem. a2

73

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Tpa.

Bsn.

p

cresc.

cresc.

mf

Fig. 41. Quinto movimento – *Final* - (cc. 66 a 77)

No compasso 78 o Tema **c** passa a ser executado pela flauta, com acompanhamento do oboé e clarinete, que iniciam com desenhos de direção descendente, os quais conservam o intervalo de 7^a m do **fragmento temático a2**. O desenho Bb, F e C proveniente do **fragmento temático a2** presente no oboé (c. 78) aparece, no mesmo compasso, retrogrado e com o primeiro tempo ampliado no fagote. O desenho D, A e E do clarinete (c. 79) se repete no fagote, defasado de um tempo. A seguir (c. 80) oboé e flauta contêm o mesmo desenho rítmico do **Tema c**, a intervalo de 6^a, e alcançando o uníssono (intervalo de 8^a) no segundo tempo do compasso 81 até o compasso 83. A uma distância intervalar de 6^a, fagote e clarinete apresentam fragmento da ponte no compasso 81 e, logo após (c. 82), a trompa recorda

fragmentos do **Tema a**. É importante observar que, durante a linha melódica da trompa (cc. 82 a 84), clarinete e fagote sustentam harmonicamente o intervalo de 7^a m (Fig. 42).

Fig. 42. Quinto movimento – *Final* - (cc. 78 a 84)

A condução para o trecho seguinte (cc. 84 a 92) ocorre através de uma ponte de ligação do bloco formado por flauta, oboé e clarinete, utilizando fragmento da ponte (Fig. 43). Do compasso 85 ao 92 há a formação de um bloco sonoro harmônico percussivo, acompanhado pela trompa, o qual produz uma hemiólia¹⁶. No compasso 3/4 os acentos naturais recaem sobre a primeira e quinta colcheias, porém, na trompa passam a recair nos tempos primeiro e quarto. Essa alteração produz a sensação de mudança na métrica de três para dois pulsos, soando como 6/8. O fagote participa como suporte harmônico até o compasso 88. No compasso 89 a trompa contém um pedal em F, enquanto o fagote recorda o efeito da hemiólia anterior. Essa construção se prolonga até o compasso 92.

¹⁶ *Hemiólia* – um tipo especial de síncope que muda o padrão métrico de duplo para triplo ou vice-versa. Na fórmula de compasso 6/8, os acentos naturais ocorrem na primeira e quarta colcheia. Mudando o acento para a primeira, terceira e quinta colcheia, o ritmo soa como 3/4. (HENRY, 1985, p. 41).

The image displays two systems of musical notation for a symphonic band. The first system covers measures 84 to 88, and the second system covers measures 89 to 92. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Bsn.). In measures 84-88, the woodwinds and trumpet play a rhythmic pattern with a forte (f) dynamic. In measures 89-92, the dynamics for all instruments are marked as *dim* (diminuendo), indicating a gradual decrease in volume.

Fig. 43. Quinto movimento – *Final* (cc. 84 a 92)

O bloco harmônico percussivo – flauta, oboé, e clarinete – passa a executar o **Tema c** (Fig. 44), ainda acompanhado pelo fagote (cc. 93 e 94) com o reforço em uníssono da trompa (cc. 95 e 96), os quais mantêm o efeito da hemiólia anterior. Ao atingir o compasso 97, trompa e fagote, sempre em uníssono, recordam fragmentos do **Tema a** inicial. Paralelamente, flauta, oboé e clarinete executam trinados sobre o acorde de C# menor. Esse conjunto se prolonga até o compasso 100, quando existe um grande *diminuendo*, e a trompa exerce a função de conexão para a nova Seção – *Pouco Mais* (c. 102).

93

Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Cl. Bb. *p* *cresc.*

Tpa.

Bsn. *p* *cresc.*

96

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. Bb. *f*

Tpa. *f*

Bsn. *f*

Fig. 44. Quinto movimento – *Final* (cc. 93 a 101)

A nova Seção – *Pouco Mais* (Fig. 45) – em compasso 2/4, reexpõe o **fragmento temático a1'** inicial, através de variações rítmicas, inferindo contrastes no andamento e na intensidade (observar compassos 10 a 14, Fig. 34, p. 96). A trompa, à exceção dos outros instrumentos, representa uma base de sustentação harmônica para o trecho. A hemiólia reaparece nos compassos 108 e 109 em todo o conjunto, gerando a impressão de quebra na métrica normal.

Pouco mais

Fig. 45. Quinto movimento – *Final* (cc. 102 a 109)

A partir do compasso 110, flauta, oboé e clarinete executam um trinado sobre o acorde de E M, enquanto trompa e fagote, em uníssono, apresentam o **fragmento temático a1**, com o apoio do tempo deslocado da métrica normal (contratempo), produzindo um efeito sincopado. O trecho entre os compassos 113 a 117 inicia com uma ponte, executada pela flauta, dessa vez constituída por um conjunto de sete notas, sendo que as quatro últimas são idênticas à ponte de ligação do compasso 39 (Fig. 38, p. 100). Essa ponte (cc. 114 a 117) é constituída de notas descendentes e interligadas através de notas pivô entre flauta, oboé, clarinete e fagote (Fig. 46). Novamente se verifica que o fagote efetua uma conexão (D, C# e C) para o compasso 118.

Fig. 46. Quinto movimento – *Final* (cc. 110 a 117)

A partir do compasso 118 (Fig. 47), o quinteto evolui num ambiente de grande densidade rítmica. Esta Seção (cc. 118 a 130) pode ser considerada uma *Coda*, pois apresenta a superposição de vários fragmentos dos temas utilizados no movimento *Final*.

Flauta, oboé e clarinete formam um bloco até o final da obra. Inicialmente executam partes do **fragmento temático a2** (ver c. 17, Fig. 36, p. 98), enquanto a trompa recorda o início do movimento, executando **fragmento temático a1**. O fagote, por sua vez, participa como base de sustentação harmônica. No compasso 121 o bloco executa um fragmento da ponte, e logo após (cc. 122 e 123) recorda efeitos do bloco harmônico percussivo do compasso 85 (Fig. 43, p. 105), e os trinados do compasso 97 (Fig. 44, p. 106), porém agora sobre o acorde de E m. Durante os trinados (cc. 124 e 125), fagote e trompa, em uníssono, recordam o efeito da hemiólia e o intervalo de 7^a menor do **fragmento temático a2**. Em seguida, (cc. 126 a 128), o bloco composto pela flauta, oboé e clarinete retoma fragmentos do **Tema a**, e conclui a obra (cc. 129 e 130) com um fragmento da ponte. Neste trecho final (cc. 126 a 130), fagote e trompa exercem a base de sustentação harmônica. O movimento termina com uma fermata, *fp*, crescendo em todos os instrumentos.

Coda

Frag. Tem. a2 **Frag. Ponte**

118

Fl. *p* *ff* *p*

Ob. *p* *ff* *p*

Cl. B. *p* *ff* *p*

Tpa. *p* *ffp*

Bsn. *fp* *f* *p*

Frag. Tem. a1

124

Fl. *f* *p* *fp*

Ob. *f* *p* *fp*

Cl. B. *f* *p* *fp*

Tpa. *f* *p* *fp*

Bsn. *f* *p* *fp*

Fig. 47. Quinto movimento – *Final* - (cc. 118 a 130) - Coda

3.5.2. Sugestões para interpretação

O quinto e último movimento inicia com a trompa, que introduz o **Tema a**, bem sonoro e com articulação *staccato*. Pode-se repetir o acento do primeiro compasso também no terceiro compasso. A partir da anacruse para o compasso 7, sugere-se executar as notas *portato* com *crescendo* até a nota longa, e depois diminuir até a entrada dos outros quatro instrumentos (c. 10).

No compasso 10, o bloco flauta, oboé, clarinete e fagote devem imitar a frase inicial da trompa, com adição dos mesmos acentos e com mais energia até o compasso 15. Nesse momento, oboé, clarinete e fagote, executam um *crescendo* e *diminuendo* no mesmo compasso, até a entrada da flauta na anacruse para o compasso 16. A flauta deve executar um grande *crescendo* e manter o forte na nota longa, ao mesmo tempo que os outros instrumentos realizam o acompanhamento enérgico e curto, sem esquecer dos acentos nas primeiras notas de cada compasso.

Para a continuidade durante a ponte de ligação (cc. 20 a 23), é importante que a entrada de cada instrumento seja forte com redução da intensidade ao atingir as notas pivô, ou seja, notas de ligação entre os instrumentos. Assim, quando chegar na nota pivô, o instrumento que vem do compasso anterior reduz a intensidade, enquanto que o instrumento que continua inicia mais forte. O efeito gerado é o de que a escala descendente pareça ser executada por um só instrumento. Disso surge a necessidade da sensibilidade do grupo em analisar o volume sonoro e o timbre de cada instrumentista, para equalizar a dinâmica e chegar ao efeito desejado.

Apesar de oboé e clarinete possuírem a mesma dinâmica, dada a maior projeção do oboé, o clarinete pode, quando tiver o tema, elevar a dinâmica, como nos compassos 24, 25 e 26. No compasso 29, clarinete e fagote devem fazer um *crescendo* e um piano súbito no

terceiro tempo, quando o oboé inicia o *crescendo* do compasso 30. É muito importante que os instrumentos com notas longas diminuam a dinâmica com relação aos que apresentam movimento, como acontece nos compassos 30 e 31.

No compasso 33, a trompa deve fazer um *decrecendo*, em preparação à entrada dos outros instrumentos, enfatizando o acento na nota longa do compasso 35. Entre os compassos 36 a 42 a idéia é a mesma do exposto anteriormente. No compasso 43, o fagote deve acentuar as semínimas e diminuir na nota longa (c. 44), quando os outros instrumentos apresentam os fragmentos temáticos em seguida. No compasso 46, o fagote deve iniciar o solo (**Tema b**) em intensidade *mf* e fazer um *crescendo* exagerado até a nota longa (c. 50). A partir de então, as colcheias dos outros quatro instrumentos devem ser bem *staccato* e acompanhar o *decrecendo* do fagote na nota longa. No compasso 55 a flauta inicia o **Tema b** *legatto* acentuando as duas notas do compasso 58.

No trecho entre os compassos 59 a 65, oboé e clarinete devem soar um patamar acima em intensidade com relação à flauta e à trompa. Devido ao registro que flauta e trompa se encontram, é razoável que clarinete e oboé toquem *f* e flauta e trompa *mf*. A flauta deve evitar um *vibrato* exagerado e procurar fundir o som com a trompa, buscando a aproximação timbrística neste trecho.

No *fugato* do fagote e oboé (cc 66 a 77), devido às características de projeção do som de cada instrumento, admite-se que o fagote toque com mais som e mais articulado que o oboé para que haja equilíbrio entre as frases. Além disto deve haver um contraste em relação à seção anterior (cc 59 a 65), até o início do aumento da densidade da instrumentação a partir do compasso 78.

Do compasso 78 ao 83 ocorre a utilização de fragmentos dos temas apresentados anteriormente. No compasso 78, a flauta e o oboé devem se sobressair em relação aos demais,

pois executam o **Tema c**. Já, clarinete e fagote devem crescer apenas no compasso 81, como preparação para a entrada da trompa no compasso 82.

No compasso 85, o bloco flauta, oboé e clarinete com articulação *staccato*, direciona o tempo sem permitir atrasos por influência da hemiólia da trompa, a qual deve ser acentuada com vigor. O fagote (cc 85 a 88) executa a linha do baixo forte e *legato* e, durante a hemiólia nos compassos seguintes (cc. 89 a 96), deve enfatizar os acentos. É importante que ocorra o *diminuendo* sem atraso no andamento, ou seja, o bloco flauta, oboé e clarinete direcionam o tempo para frente. A trompa diminui (cc 89 a 92) imediatamente na nota longa antes dos outros quatro instrumentos. O *crescendo* ocorre de forma gradativa a partir do compasso 94, como preparação para a entrada do **Tema a** pela trompa e fagote no compasso 97. O **Tema a** deve soar com intensidade mais forte na linha da trompa e do fagote, do que os trinados da flauta, do oboé e do clarinete. A intensidade da trompa, apesar de forte, deve respeitar os limites sonoros do fagote ou de qualquer outro instrumento do grupo. No compasso 97, trompa e fagote podem iniciar um *accelerando* e *diminuendo* como preparação para a entrada do *Pouco Mais*, no compasso 102.

Deve haver também o exagero nos acentos, principalmente nas hemiólias (cc. 108, 109 e 124, 125), e no efeito sincopado da trompa e fagote (cc. 111 a 113), o que destaca o elemento rítmico para a conclusão do movimento e de toda a Suíte.

A ponte de ligação dos compassos 114 a 116 deve seguir a mesma idéia das anteriores, já a conexão do fagote no compasso 117 pode ocorrer com cada semínima bem acentuada.

Neste trecho final (cc 118 a 130) é fundamental a atenção para as variações de dinâmica e para a direção do andamento. O grupo deve seguir sempre conduzindo o tempo para frente. A precisão rítmica é o principal elemento neste trecho final.

Todas as vezes que aparecer o desenho do conjunto flauta, oboé e clarinete, como nos compassos 118 e 119, este desenho rítmico deve ser bem *staccato* e ágil. O efeito do *ffp* da trompa no compasso 122 deve ser exagerado para preparar o *crescendo* até o compasso 128.

Entre os compassos 124 a 128, trompa e fagote podem acentuar todas as notas, sem esquecer que nas notas longas devem acentuar e diminuir. O *fp* e *crescendo* do último compasso deve respeitar a qualidade do som e o limite sonoro dos instrumentos. Nenhum instrumento deve se sobressair com relação aos outros para que seja possível a percepção de todas as notas do acorde final.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

O estudo analítico da *Suíte para Quinteto de Sopros* de Radamés Gnattali permite um conhecimento mais aprofundado da obra de forma a demonstrar a coerência estrutural da composição e as inter-relações entre seus elementos formadores – motivos, fragmentos temáticos e temas.

Este estudo sistemático orienta e sugere opções para uma interpretação mais consciente, promovendo uma relação íntima entre a obra e os executantes e, como consequência favorece uma maior compreensão por parte do ouvinte.

No *Prelúdio*, inicialmente – parte A –, os motivos são apresentados transpostos. Logo em seguida, após um breve desenvolvimento – parte B –, ocorre o retorno ou reexposição dos motivos iniciais, evidenciando uma forma ABA.

Com relação à textura, é possível observar já no início o contraste entre a textura homofônica (cc. 1 e 2) e a resposta com textura monódica (cc. 3 e 4), operação muito utilizada pelo compositor em todo o movimento. Normalmente no desenvolvimento aplica-se a textura contrapontística.

A *Valsa*, quanto à forma, compõe-se de: Introdução - Parte A - Parte B e Coda. A apresentação dos **Temas a** e **b** desenvolve-se em várias tonalidades e a reutilização dos mesmos explora diferentes instrumentações. Os **Temas a'**, **a''** e **b** são derivados do **Tema a**. A textura predominante no movimento é a contrapontística. Através do trabalho de elucidação temática e do desenho de acompanhamento, o ritmo da valsa aparece na composição de forma bem clara. Ocorre a utilização de derivação aumentada de temas anteriormente colocados, o que gera um efeito de dilatação. Quanto ao ritmo, a quebra de quadratura (c. 56) provoca um efeito irregular de mudança da pulsação.

A *Modinha* é um movimento predominantemente polifônico e com forma ABA. A estrutura temática apresentada no início do movimento se repete com variações na instrumentação. Há também transposições dos temas inicialmente apresentados e a reutilização de temas do segundo movimento - *Valsa*, o que denota a forma cíclica de composição. Um exemplo dessa reutilização de temas e sua conseqüente transformação é o **Tema a** da *Valsa* no oboé e o **Tema b** da *Modinha* na flauta (Fig. 19, p. 73). O ritmo em semicolcheias (Fig. 47), que representa um acompanhamento percussivo, é característica marcante em toda a obra.

Fig. 47. Desenho rítmico do acompanhamento percussivo

Há uma intensa troca de materiais entre os instrumentos e com diferentes distribuições dos temas e acompanhamentos. A aumentação rítmica também é freqüentemente utilizada, como se pode observar nas cadências e na Coda.

No *Choro* ocorre a mistura do ritmo brasileiro com um *fugatto* como encontrado no período barroco. Assim ocorre uma integração entre a utilização de uma técnica proveniente da música erudita européia e ritmos populares brasileiros, com interessantes variações na instrumentação. Os temas aparecem na Reexposição sempre com variações e o ritmo percussivo mostra-se sempre atuante. A ligação entre os instrumentos através de notas pivô é muito utilizada e os acompanhamentos em blocos de três instrumentos contra dois e quatro instrumentos contra um são marcantes em grande parte dos movimentos. A forma constitui-se de: Introdução – Parte A – Parte B – Parte A e Coda. Os temas expostos no início do movimento e também originais de movimentos anteriores reaparecem modificados e às vezes

em fragmentos. A diversidade de composições instrumentais e as variações dos temas proporcionam uma grande quantidade de cores timbrísticas, apesar das repetições das seções.

No *Final*, quinto movimento, ocorre a reutilização das técnicas aplicadas em todos os movimentos anteriores, tais como: um instrumento solista seguido pela resposta de um bloco, o ritmo sincopado, a utilização do *fugatto*, as pontes de ligações entre as seções, o intervalo em alguns temas de 7^am, superposição de temas, a reutilização do ritmo baião como bloco harmônico percussivo, a utilização de notas pivô, o paralelismo entre temas diferentes e a quebra da métrica normal com a utilização da hemiólia. O último movimento é uma compilação do que foi utilizado nos quatro primeiros movimentos.

A brevidade dos movimentos denota a capacidade do compositor de condensação das idéias sem prejuízo do conteúdo composicional e do funcionamento da obra como um todo orgânico.

Além de aproveitar os temas folclóricos de forma singular, fato que desafia qualquer categorização, Radamés não perde de vista as características da música popular, mas as integra num contexto em que exhibe um inquestionável domínio da técnica de composição erudita.

O compositor demonstra um profundo conhecimento da técnica de cada instrumento, explorando os registros e o equilíbrio sonoro do grupo, o que facilita a execução.

Radamés Gnattali é um excelente exemplo de músico que trabalhou, com a mesma desenvoltura, nas áreas da música clássica e popular, permitindo que elas se inter-relacionassem e crescessem mutuamente.

A bibliografia sobre música de câmara no Brasil, principalmente nos centros de estudos de música, necessita cada vez mais de uma expansão nos conhecimentos, nos âmbitos da performance e da teoria a serviço da interpretação.

O presente trabalho mostra um caminho a seguir dentre muitos, e dada a riqueza das composições de Radamés Gnattali, o estudo não se esgota na presente pesquisa, mas pretende estimular futuros trabalhos sobre a vida e a obra deste importante representante da música brasileira.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
_____. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988
- ANÍSIO, Pedro. “Samba de casaca.” Rádio Nacional, boletim informativo dos serviços de transmissão, ano I, nº 2, 1979.
- ARAGÃO, Diana. “Elizeth, Radamés e Camerata recordam Pixinguinha 10 anos depois.” *Jornal do Brasil*, 31 maio 1983.
- AZEVEDO, Cláudia. A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil. *Revista Brasileira da Academia Brasileira de Música*. (5), 2-13. Rio de Janeiro, 2000.
- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. Radamés Gnattali, o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Mineola: Dover Publications, 1987.
- BRESSON, Bruno Cartier. Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba. *O Estado de S. Paulo*. 19.03.1979.
- CAMERATA Carioca; sua história. Programa do espetáculo *Sempre Pixinguinha*, a homenagem do Prêmio Shell para a música brasileira, 1981. Rio de Janeiro, 23 nov. 1981.
- CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998
- CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. *Tempo e História* /organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- DUPRAT, Régis. *Enciclopédia da música brasileira erudita*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.
- FREITAS, Léa Vinocur. *Momentos de música Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1986.
- GNATTALI, Radamés. In: *Dicionário da Música Brasileira*. Disponível em: <<http://frk.webbr.net/dic.htm>> . Acesso em 3 mar. 2004.
_____. In: *Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Compositores. Divisão de música e Arquivo Sonoro. Acervo Virtual*. Disponível em: <<http://www.fbn.br/>> . Acesso em: 5 mar. 2004.
- GNATTALI, Radamés. *Catálogo Digital*. Produção de Roberto Gnattali. Manaus: Videolar S.A, 2005.1 DVD

- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- _____. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GROUT, Donald. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- HENRY, Earl. *Music Theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, v. I, 1985.
- KESSEL, Carlos. *Academia Brasileira de Música. Acadêmicos. Cadeira nº 3*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>> . Acesso em: 2 abr. 2004.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MÁXIMO, João. “Radamés Gnattali: Aos 75 anos, harmonizando todas as gerações pela linguagem da música.” *Jornal do Brasil*, 27 jan. 1981, p. 4.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1991.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. 2. ed. Barcelona: Labor, 1994.
- MURICY, Andrade. “Pelo mundo da música”. Folhetim do *Jornal do Comércio*. 17 jan. 1942.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.
- PASCOAL, Maria Lúcia e Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Companhia Editora Paulista, 2002. Disponível em: <<http://www.cultvox.com.br/>> . Acesso em 8 jul. 2005.
- PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na Música brasileira*. Brasília: MUSIMED, 2002.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.
- QUINTETO DE SOPROS DE CURITIBA. 1 CD. Curitiba: Elysium, 1996.
- RUNCHEL, Nilo. “Um vencedor modesto”. *Especial da Folha da tarde*, 1940. Fonte: álbum de recortes de Radamés Gnattali.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 ed. London: Macmillan, 1980.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes / FUNARTE, 1983.

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SQUEFF, Ênio. WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em seis Lições*-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. São Paulo: Zahar, 1999.
- WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecorw, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZAHAR, Jorge(Ed.). *Dicionário de Música Zahar*. São Paulo: Zahar Editores, 1985.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1979.

ANEXOS

1. PARTITURA

SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS

DE RADAMÉS GNATTALI

2. CD CONTENDO A GRAVAÇÃO DA

***SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS* DE RADAMÉS GNATTALI**