

***Sonatina em Ré Maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali: estudo dos aspectos histórico-sociais, estruturais e caminhos interpretativos**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA CONCLUÍDA

SUBÁREA: Performance musical

Adelson Brito
UEMG/UFS
adelson.brito@hotmail.com

Rejane Harder
UFMG/UFS
rejane.harder@gmail.com

Resumo: A presente comunicação aborda uma pesquisa de mestrado concluída que estudou os aspectos histórico-sociais, estruturais, entre outros da *Sonatina em Ré Maior* de Radamés Gnattali objetivando possíveis influências de tais aspectos na performance da obra. Como metodologia foi desenvolvida uma pesquisa de abordagem qualitativa. Em primeiro lugar foi realizado um levantamento bibliográfico de aspectos da vida e obra do compositor Radamés Gnattali, bem como do contexto envolvendo a composição da sua *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano*. Outra ferramenta de pesquisa foi a entrevista semiestruturada realizada com professores e flautistas com notoriedade no cenário nacional que a maior parte teve contato com o compositor Radamés Gnattali e tocou e/ou gravou a sua *Sonatina*. Foi realizada também uma análise da obra aplicada à performance com o intuito de sugerir e justificar decisões interpretativas, da qual alguns trechos significativos foram selecionados para o presente trabalho. Como resultado da pesquisa, chegou-se à conclusão de que a identificação de gêneros musicais da música popular presentes na obra e familiares ao compositor como a milonga, o choro e o jazz foi importante no processo de preparação e execução da mesma. Chegou-se também à conclusão de que o estudo aprofundado da obra em seus diversos aspectos, que vão além da técnica instrumental e leitura da partitura, pode ser ferramenta importante para a construção de uma performance fundamentada.

Palavras-chave: *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano*, Flauta transversal, Radamés Gnattali, Preparação para a performance, Performance fundamentada.

An In-Depth Exploration of Radamés Gnattali's *Sonatina in D Major for Flute and Piano*: Unraveling Historical, Societal, and Structural Aspects to Inform Performance Practice

Abstract: This research paper presents an investigation of Radamés Gnattali's *Sonatina in D Major* for flute and piano, with a primary objective of delving into its historical, societal, and structural dimensions and their implications for informed performance practice. Employing a qualitative methodology, this study encompasses a bibliographic inquiry into the life and oeuvre of Radamés Gnattali, accompanied by a contextual analysis of the milieu that surrounds the genesis of his *Sonatina in D Major*. Additionally, semi-structured interviews were conducted with distinguished flute pedagogues and virtuoso performers of national repute, who boast direct connections with Radamés Gnattali and have demonstrated artistic engagement with his *Sonatina* through concretization and recording. To augment the interpretative discourse, an in-depth analytical exploration of the work was undertaken from a performance-centered vantage, affording the formulation and substantiation of interpretative decisions, with judicious selection of salient passages for inclusion in this scholarly inquiry. The findings underscore the pivotal role of

identifying prevailing musical idioms, notably milonga, choro, and jazz, intricately interwoven within the fabric of the composition, given their profound resonance with the composer's artistic sensibility. Such discernment proved integral to a judicious preparation and execution of the Sonatina. Moreover, the study accentuates the vital significance of a comprehensive inquiry embracing diverse facets of the composition, surpassing mere technical proficiency and score comprehension, as a paramount resource in nurturing a profound performance praxis, fostering discerning audience reception.

Keywords: Radamés Gnattali, Sonatina in D Major, Transverse Flute, Performance Preparation, Informed Performance.

INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do Século XX vem aumentando a consciência de que é necessário ao instrumentista conhecer em profundidade a obra que executa para que a performance da mesma seja embasada e informada. Para Grecco e Barrenechea (2007, p. 59) “A *Performance Practice*, ou performance historicamente informada exige do performer decisões interpretativas conscientes e um maior aprofundamento de sua compreensão da linguagem composicional e da maneira como o compositor a maneja”. As autoras afirmam ainda que para interpretar uma obra de linguagem moderna ou contemporânea é cada dia mais difícil recorrer ao senso comum, “o que torna necessário um trabalho exploratório aliado à performance” (GRECCO; BARRENECHEA, 2007, p. 60).

Uma performance informada vai além do domínio técnico do instrumento e das informações contidas na partitura e inclui conhecimentos complementares que irão enriquecer a interpretação musical (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64; STIER, 1992, p. 18). De acordo com Stier (1992, p.18), por mais exata que seja a notação musical, ela pode ser apenas um guia para o performer. Ainda segundo Stier (1992, p 20), os compositores esperam que o intérprete execute suas obras da maneira mais fiel possível, respeitando a harmonia, melodia, fraseologia, entre outros aspectos. Para o autor, alguns detalhes são impossíveis de se escrever na partitura e a sua execução exata poderá soar diferente da ideia musical original do compositor (STIER, 1992, p.22). Winter e Silveira (2006, p.64) ainda complementam que “Embora a partitura contenha elementos essenciais, a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical”. Desta forma, há um entendimento de que é tarefa do intérprete aliar a pesquisa à performance (DUFFIN, 1995), adicionando à mesma elementos que sejam complementares aos providos pelo compositor, sempre mantendo o respeito e integridade

da obra. A importância da análise para a performance vem sendo considerada por diversos autores (MOROZOWICZ, 2023; ROCHA, 2017; MADEIRO, 2013; GUBERNIKOFF, 2007; CORRÊA, 2006; GERLING, 1989; KOELLREUTER, 1989). A esse respeito Rocha (2017, p.87) afirma que como intérpretes, “compreender os meios idiomáticos utilizados pelo compositor pode ser uma importante ferramenta na construção da interpretação. Isso, agregado à análise, ao conhecimento estilístico, à contextualização histórica, permite uma performance mais fundamentada e eficiente”. Por outro lado, Raul Costa D’Avila (2023) considera que “o mais importante é saber como articular as informações obtidas com o processo de preparação da performance da obra, visando obter um resultado expressivo e coerente com o estilo do autor, ainda que isto possa ser subjetivo”¹.

Carreira musical do compositor Radamés Gnattali

Versatilidade é a palavra que define a obra e carreira musical de Radamés Gnattali. Para Mattos (2006, p. 5) Radamés foi um dos mais versáteis músicos gaúchos nascidos no Século XX por ter atuado tanto no cenário da música popular quanto da música erudita. O autor afirma que Radamés “desenvolveu trajetórias como múltiplo instrumentista como arranjador, orquestrador e foi um dos compositores brasileiros mais profícuos de sua geração”. Para Norton Morozowicz (2022) “Radamés foi um divisor de águas na música brasileira. Teve uma enorme importância na formação e influenciou gerações de músicos” [...]. Radamés se destacou tanto na música erudita como na popular (MOROZOWICZ, 2022; SILVA, 2014; BARBOSA; BARK, 2013; DEVOS, 1984, p. 13). De acordo com as próprias palavras de Radamés: “Música brasileira é música popular. E quem não viveu no meio do povo não está capacitado a criá-la” (ABREU, 1976 s/p).

A respeito da relação de Radamés Gnattali com a flauta transversal, no prefácio da edição da partitura da *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali, Woltzenlogel (1997) relata que Radamés tinha muita simpatia pela flauta, escrevendo diversas obras para o instrumento em diferentes formações.

A Sonatina em Ré Maior Para Flauta e Piano de Radamés Gnattali

¹ Entrevista à Adelson Brito em 23 de fevereiro de 2023.

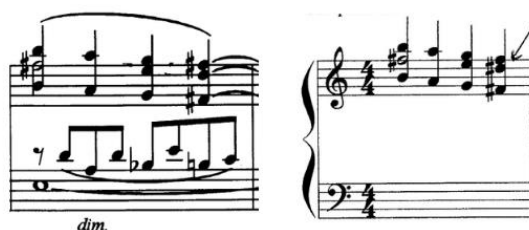
A *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali foi composta no ano de 1974 sendo dedicada ao Flautista Celso Woltzenlogel e ao pianista e compositor Heitor Alimonda. De acordo com Woltzenlogel (1997, s/p) a *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali foi a única peça encontrada completa para essa formação específica de flauta e piano. A esse respeito, Norton Morozowicz (2022) afirmou que Radamés no final da vida estava escrevendo um concerto para flauta e piano, que infelizmente não chegou a terminar, e que seria dedicado a ele e à pianista Laís de Souza Brasil.

A partir da sua composição em 1974, alguns flautistas passaram a ter acesso à partitura da obra, principalmente por terem proximidade com Radamés Gnattali. A partitura, ainda manuscrita, começou a circular entre os flautistas da época e, por mais de duas décadas, os músicos tocaram a obra por meio de cópias do manuscrito.

No ano de 1997, a editora Irmãos Vitale publicou uma edição da *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali. A edição teve Celso Woltzenlogel na coordenação e revisão musical da obra. Em entrevista realizada com Woltzenlogel (2023), este afirmou que todas as marcações de dinâmica, ligaduras, entre outras, foram colocadas na partitura da *Sonatina* pelo próprio Radamés.

A respeito da edição publicada, Woltzenlogel nos informou que houve alguns pequenos erros e nos enviou a partitura com as devidas correções. De acordo com Woltzenlogel, no compasso 35 do primeiro movimento da *Sonatina*, no quarto tempo na pauta superior a nota que consta na edição publicada é um Ré 4 natural, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um Ré sustenido (Fig. 1).

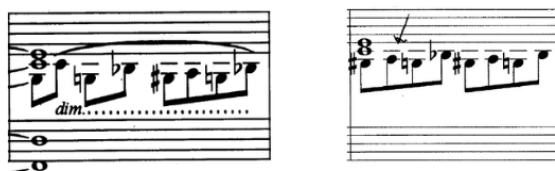
Figura 1 – Compasso 35 do primeiro movimento da *Sonatina*. Do lado esquerdo da imagem consta a edição publicada e do lado direito a correção disponibilizada pelo professor Celso Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal- Adelson Brito

No compasso 44, no primeiro tempo, na segunda colcheia executada pela mão direito do pianista, a nota que consta na edição publicada é um Sol 2, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um Lá 2 (Fig. 2).

Figura 2 - Compasso 44 do primeiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta o que está na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal - Adelson Brito

No compasso 51 do primeiro movimento da Sonatina, a semibreve que consta na edição publicada é um B#1, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um C#2 (Fig. 3).

Figura 3 - Compasso 51 do primeiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta como está na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal - Adelson Brito

No compasso 53 do primeiro movimento da Sonatina, no terceiro tempo, Woltzenlogel em sua correção, aponta que é necessário adicionar a nota B4 na mão direita do piano (Fig 4).

Figura 4 - Compasso 53 do primeiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta o compasso na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal - Adelson Brito

Na parte da flauta, de acordo com Woltzenlogel, ouve apenas um erro na edição publicada, no compasso 19 do primeiro movimento da Sonatina. No terceiro tempo do compasso 19, a segunda semicolcheia que consta na edição publicada trata-se de um C4 e a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um D4 (Fig. 5).

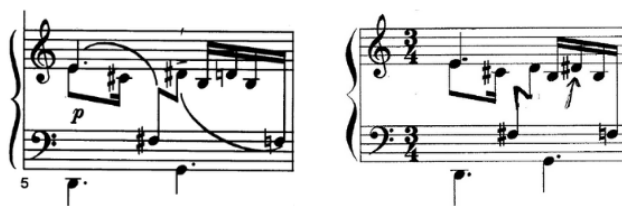
Figura 5 - Compasso 19 do primeiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta o compasso na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal - Adelson Brito

No compasso 5 do terceiro movimento da Sonatina, a segunda semicolcheia do terceiro tempo executada pela mão direita do pianista, a nota que consta na edição publicada é um D3, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um D#3 (Fig. 6).

Figura 6 - Compasso 5 do terceiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta o compasso como na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal- Adelson Brito

No compasso 12 do terceiro movimento da Sonatina, a primeira semicolcheia que aparece no compasso da edição publicada é a nota F3, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um D3(Fig. 7).

Figura 7 - Compasso 12 do terceiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta a edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal - Adelson Brito

No compasso 51 do terceiro movimento da Sonatina, a semicolcheia que consta no primeiro tempo é um G3 e a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um G#3 (Fig. 8).

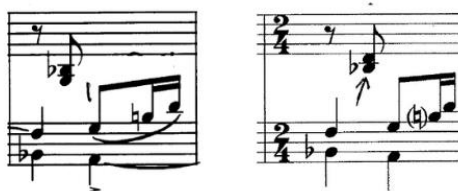
Figura 8 - Compasso 51 do terceiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta o compasso como na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal - Adelson Brito

No compasso 101 do terceiro movimento da Sonatina, as duas colcheias que aparecem no primeiro tempo da edição publicada são as notas G2 e Bb2, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que as notas deveria ser Bb2 e D2 (Fig. 9).

Figura 9 - Compasso 51 do terceiro movimento da Sonatina. Do lado esquerdo da imagem consta o compasso como na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.



Fonte: Acervo pessoal- Adelson Brito

Até o momento não foi publicada uma nova edição com as correções acima apontadas por Woltzenlogel.

Contextualização histórica e social: composição da Sonatina em Ré Maior de Radamés Gnattali

A composição da *Sonatina em Ré Maior* por Radamés Gnattali ocorreu pouco tempo após o surgimento no Brasil do “movimento tropicalista”, que se iniciou no final dos anos de 1960 (TINHORÃO, 1990, p. 258). Naquele mesmo período o *rock* brasileiro, inspirado no *rock* americano, bem como no sucesso estrondoso dos Beatles, se tornou cada vez mais forte no Brasil, influenciando os compositores da época. Entre os anos de 1964 e 1985 o Brasil passou pela ditadura militar que influenciou a música e vida dos artistas. Segundo Barbosa e Devos (1984, p. 67) “a música brasileira era impedida de expressar-se em versos, pelos constantes cortes do Departamento de Censura da Polícia Federal”. Uma das alternativas para que a cultura musical continuasse ativa foi através da música instrumental. Um dos gêneros musicais com ênfase na música instrumental que se destacou à época foi o choro. “Os antigos chorões retomavam seus instrumentos e jovens descobriam, através de grupos instrumentais de diferentes formações – tendo como base o regional – a genuína música carioca urbana” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 67).

Nesse mesmo período, Radamés perdeu pessoas muito próximas. No ano de 1965 faleceu sua esposa Vera Bieri Gnattali, que foi sua companheira por mais de 33 anos e mãe de seus dois filhos. No ano de 1968 faleceu seu irmão Ernani Gnattali. No ano de 1973 Radamés teve outra grande perda com a morte do seu grande amigo Pixinguinha, músico ao qual Radamés dedicou o terceiro movimento da sua *Sonatina em Ré Maior* para flauta e piano.

Elementos da música popular brasileira utilizados por Radamés na Sonatina:

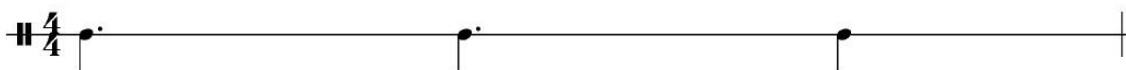
A *Sonatina* é estruturada em três movimentos com nítida inspiração na música brasileira. No primeiro movimento, *Allegro*, na parte do piano, na linha do baixo o compositor se utiliza de um padrão rítmico comum à Milonga, que de acordo com Ribeiro (2016, p. 13) é um gênero musical sul-americano estruturado em compasso quaternário, possuindo um grande vigor rítmico e variedade de síncopes. Segundo Álvares (2007, p. 14), no Brasil “[...] o estado do Rio Grande do Sul tem a Milonga como um dos principais gêneros da música nativista...” Na *Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano* é possível observar influências de gêneros musicais gaúchos, sendo Gnattali natural de Porto Alegre, RS.

Figura 10. Padrão rítmico utilizado no baixo do piano no primeiro movimento da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano entre os compassos 1-6. O mesmo padrão é utilizado em outros momentos do mesmo movimento



Fonte: Acervo pessoal – Adelson Brito

Figura 11. Célula rítmica da Milonga, compasso quaternário



Fonte: ALVARES (2007, p. 14)

O terceiro movimento recebeu de Radamés o nome *Lembrando Pixinguinha*, com elementos típicos do choro. Neste movimento Radamés se utiliza de fragmentos do tema de um choro denominado inicialmente como *Urubu malandro*, gravado por Pixinguinha junto com o grupo *Os oito batutas*. Anos mais tarde o mesmo choro foi regravado, sendo rebatizado por Pixinguinha como *Urubu e o gavião*. Participaram da gravação Rogério Guimarães nos acompanhamentos, João Frazão nos violões e Nelson Alves no cavaquinho. Há controvérsias em relação à origem do tema instrumental deste choro. De acordo com Ary Vasconcelos, “este seria um motivo folclórico recolhido pelo clarinetista Malaquias [...], na cidade de Campos, norte do estado do Rio de Janeiro, no início do século XX”. Já de acordo com “Almirante, o tema teria sido recolhido de um ‘sanfoneiro de rua’ pelo clarinetista Lourival de Carvalho, o ‘Louro’.” No site do instituto Moreira Salles encontram-se disponíveis duas partituras do referido choro, sendo manuscritos, escritos à lápis pelo próprio Pixinguinha. A primeira, denominada como *Samba do Urubu* é datada do ano de 1971. Já a segunda trata-se de um tema e variações do mesmo choro, porém, nomeado por Pixinguinha como o *Urubu e o Gavião*. Ainda no terceiro movimento da Sonatina, Radamés utiliza efeitos empregados por Pixinguinha neste choro, tais como os glissandos, *frullatos* e *staccatos* duplos.

Nas figuras 12 e 13 estão retratados trechos de elementos musicais utilizados por Radamés no terceiro movimento da Sonatina que remetem ao choro citado com alusões à trechos da composição de Pixinguinha. É possível observar similaridades entre um trecho do terceiro movimento da Sonatina (compassos 47 a 52) e uma das variações escritas por Pixinguinha sobre o tema do choro *Urubu e o gavião*. Na Sonatina são encontrados padrões de escalas descendentes em semicolcheias com intervalos de terça ascendente entre a última nota de cada grupo de semicolcheias e a próxima nota do grupo seguinte. O mesmo padrão já era encontrado na variação escrita por Pixinguinha, porém na tonalidade de Dó maior.

Figura 12. Trecho do terceiro movimento da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano entre os compassos 47 e 52.



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Figura 13. Trecho de uma das variações escritas por Pixinguinha do tema do choro *Urubu e o gavião*.

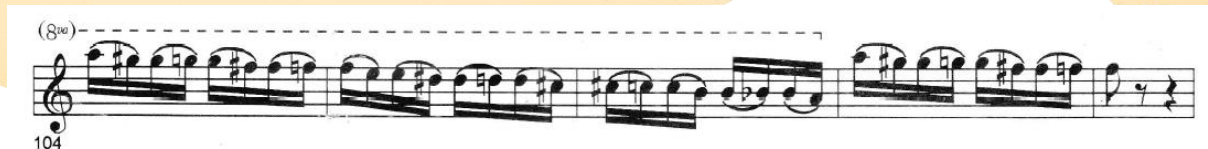


Fonte: Instituto Moreira Salles².

Já nas figuras 14 e 15, assim como na transcrição do choro *Urubu e o gavião* feita por Pixinguinha, o compositor Radamés escreveu padrões descendentes com escalas cromáticas em semicolcheias com ligaduras a cada duas notas. O choro está escrito na tonalidade de dó maior, já a Sonatina na tonalidade de ré maior.

Figura 14. Trecho do terceiro movimento da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano entre os compassos 104 -108.

² Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu/> Acesso em: 20 mar. 2022.



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Figura 15. Trecho do choro *Urubu e o gavião*.



Fonte: Instituto Moreira Salles³.

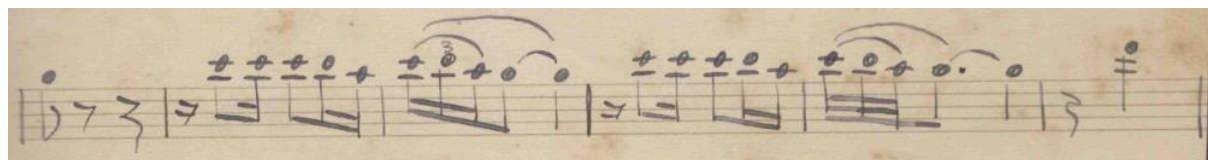
Nas figuras 16 e 17 é possível observar similaridades entre os desenhos melódicos escritos por Radamés no terceiro movimento da Sonatina (fig.16) com o trecho do choro *Urubu e o gavião* (fig. 14). Esse mesmo motivo aparece em outros momentos do mesmo movimento.

Figura 13. Trecho do terceiro movimento da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano entre os compassos 109 -113



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Figura 14. Trecho do choro *Urubu e o gavião*.



Fonte: Instituto Moreira Salles⁴.

³ Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu/> Acesso em: 20 mar. 2022.

⁴ Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu/> Acesso em: 20 mar. 2022.

Sugestões interpretativas e estratégias de estudo fundamentadas no material pesquisado

De modo geral, a obra apresenta certo nível de dificuldade, sendo necessário do intérprete um depuramento técnico, principalmente nos trechos mais complexos. Para Sergio Dias (2023), o intérprete ao preparar a Sonatina para sua performance deve trabalhar questões como: equilíbrio sonoro, adequação à linguagem, tendo como pressuposto as características da música popular urbana e, não por fim, a limpeza – depuramento técnico – dos trechos mais complexos (sobretudo a execução em velocidade progressiva). Por fim, o ajuste proporcional dos andamentos, que possuem inter-relação entre si (DIAS, 2023).

Outro ponto que pode ser trabalhado na interpretação da Sonatina está relacionado às dinâmicas variadas, que podem ser cuidadosamente executadas para garantir a expressividade da peça. O intérprete pode seguir as marcações de dinâmica na partitura e experimentar diferentes nuances para criar uma interpretação expressiva e convincente. No entanto, o instrumentista também pode ter certa liberdade para adicionar e subtrair elementos que demonstrem sua visão e interpretação pessoal da obra. Sendo a flauta um instrumento versátil capaz de produzir uma ampla variedade de timbres, o flautista pode explorar essas características sonoras para criar uma sonoridade expressiva e cativante. Segundo o flautista e compositor Raul Costa d'Avila (2023), ao interpretar a Sonatina, é possível explorar diversas possibilidades de timbre, especialmente no segundo movimento. Ainda segundo d'Avila, outra questão que o intérprete deve considerar ao preparar a Sonatina é “a importância do entrosamento com o piano. É essencial buscar não apenas equilíbrio, mas também leveza e um balanço fluido, características que essa pérola do repertório brasileiro para flauta sugere” (D'AVILA, 2023).

Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Primeiro Movimento - Allegro Moderato - Na exposição do tema, optamos por uma sonoridade clara e brilhante, com bastante vigor, com o objetivo de transmitir energia no início da obra. No compasso 4 (Fig. 15), nos deparamos com a primeira dificuldade técnica: a nota Mi₄ naturalmente tem menos brilho do que as demais notas do compasso por uma questão acústica do próprio instrumento. Sendo assim, é necessário que o flautista encontre um equilíbrio sonoro com as notas anteriores e posteriores, a fim de manter equilíbrio sonoro na exposição do tema.

Figura 15. Compassos 2 - 4 do primeiro movimento da Sonatina



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Para alcançar uma sonoridade mais homogênea, é útil realizar exercícios de sonoridade com notas longas, tentando aproximar o timbre e a intensidade sonora da nota Mi₄ com as outras notas do compasso que naturalmente, por questões acústicas do próprio instrumento, são mais sonoras. Em um artigo publicado em 2005, o flautista e professor Dr. Fernando Pacífico Homem aborda, entre outros assuntos, a utilização de exercícios específicos para solucionar problemas técnicos que ocorrem durante a preparação de uma obra musical. Tais exercícios foram desenvolvidos por seu mentor, Expedito Vianna. Segundo Homem (2005, p. 19), "Expedito Vianna empregou as técnicas de sonoridade propostas por Marcel Moyse em sua conhecida obra *De La Sonorité – Art e Technique* no estudo de passagens difíceis do repertório. Trata-se sem dúvida de uma releitura da obra, aplicando-a de forma prática na solução de problemas". No método *De La Sonorité - Art et Technique* de Marcel Moyse, no capítulo Homogeneidade do som, o exercício proposto para melhorar a igualdade do som seria transferir a sonoridade de uma nota que naturalmente seja de mais fácil emissão para outras notas cuja emissão seja mais difícil. Este processo é realizado através da prática de séries de intervalos descendentes e ascendentes em escalas partindo de uma nota de fácil emissão. Segundo HOMEM (2005, p. 19): Vianna propunha a utilização deste método aplicado a passagens do repertório de difícil execução. As notas são tocadas lentamente tal como aparecem no trecho musical e agrupadas como no exercício desenvolvido por Moyse. Os intervalos são praticados exatamente na ordem em que aparecem no trecho escolhido e não como na obra de Moyse em que aparecem em séries pré-fixadas.

Na figura 16 é possível observar na prática o exercício proposto por Vianna no compasso 4 do primeiro movimento da Sonatina:

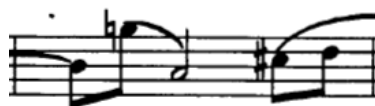
Figura 16. Exemplo do estudo que pode ser realizado para conseguir mais equilíbrio sonoro entre as notas.



Fonte: Acervo pessoal – Adelson Brito

Vale ressaltar que este mesmo exercício foi utilizado em outros momentos deste movimento e nos demais movimentos desta obra para solucionar problemas análogos, onde encontramos notas que naturalmente apresentam menos intensidade sonora por questões acústicas do próprio instrumento. No final da exposição do tema, no compasso 10 (Fig. 17), optamos por realizar um pequeno ralentando e decrescendo de forma sutil entre as notas Sol⁴ e Lá³, com o objetivo de enfatizar o desfecho do tema e dar destaque à sua reexposição. No entanto, é importante tomar cuidado para não cometer exageros que comprometam a fluidez do trecho.

Figura 17. Compasso 10 do primeiro movimento da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano de Radamés Gnattali.



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Para criar um contraste, na reexposição do tema a partir do final do compasso 10, optamos por um som mais escuro, com menos vibrato, crescendo a partir do compasso 14 e aumentando a intensidade do vibrato, tornando o som mais brilhante novamente à medida que os contornos melódicos se tornam mais agudos. No compasso 20 (Fig. 18), optamos por tocar a nota Mi⁵ após a ligadura um pouco mais curta, a fim de permitir tempo suficiente para articular o ataque de língua no grupo de semicolcheias seguintes, garantindo que o ataque não soe atrasado e o som seja o mais claro e limpo.

Figura 18. Compasso 20 da Sonatina



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Nos compassos 26 e 27, há um grupo de semicolcheias com algumas notas acentuadas para criar a sensação de ritmo sincopado (Fig. 19). É fundamental destacar com clareza as acentuações rítmicas originalmente assinaladas na partitura, utilizando uma articulação nítida e precisa. Uma sugestão para estudar esses compassos é compreender sua estrutura e praticá-los separadamente, como exemplificado na (Fig. 20).

Figura 19. compassos 26 - 27 do primeiro movimento da Sonatina



Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Figura 20. Exemplo de exercício que pode ser praticado apenas com as notas estruturais assinaladas com acento.



Fonte: Acervo pessoal – Adelson Brito

No final do tema B no compasso 36, na finalização do solo do piano é tocado um compasso em colcheias com intervalos de segunda menor com as notas Si³ e Dó³ (Figura 56). Posteriormente a flauta toca a mesma sequência de notas em colcheias dando continuidade a ideia do piano, sendo o primeiro momento que flauta aparece sem acompanhamento. Neste caso é necessário entrosamento entre os instrumentistas para que a flauta dê continuidade a sonoridade do piano

quase que passando de um para outro sem interrupção, tentando de certa forma tocar as notas com a mesma intensidade que o piano, ocorrendo um contraste timbrístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O preparo de uma performance levando em consideração o levantamento do contexto histórico e social relacionados à composição da *Sonatina em Ré Maior* de Radamés Gnattali e a realização de uma breve análise musical aplicada a performance, nos levou a algumas conclusões: foi importante conhecer o contexto histórico-social da obra e compositor. A identificação dos gêneros musicais da música popular como a milonga, o choro e o jazz, associados ao contexto do compositor, foi fundamental no processo de preparação e execução da peça, principalmente nos momentos em que a mesma sugere influências de tais gêneros. O conhecimento destas influências auxiliou diretamente nas tomadas de decisões interpretativas, como por exemplo, na execução de determinadas células rítmicas comuns aos gêneros musicais citados, bem como na execução de alguns efeitos sonoros inerentes aos mesmos, o que nos possibilitou elaborar sugestões interpretativas e estratégias de estudo fundamentadas no material pesquisado. Sabemos que cada performance é única e que cada performer vai absorver à sua maneira as influências que possam surgir a partir de uma pesquisa como esta, mas pessoalmente foi importante o estudo e pesquisa contextual da *Sonatina em Ré Maior* de Radamés Gnattali na elaboração de estratégias de performance da mesma.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria. Radamés: *A música é uma só*. Jornal Última Hora, 28 julho de 1976.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- COSTA, Fabiano Araújo. Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba nº. 2 de Radamés Gnattali. RJMA – *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*. Caderno em Português, v. 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, 2018, p 1-23.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Revista Opus*, São Paulo, v. 12, 2006. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313/292>. Acesso em: 20 jun. 2021.

DIAS, Sergio. Entrevista para Adelson de Souza Brito Filho em 21/08/2022.

D`AVILA, Raul. Entrevista para Adelson de Souza Brito Filho em 21/08/2022.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v. 100 n.3, p.363-406, 1993.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina em Ré Maior para flauta e piano*. Coleção Celso Woltzenlogel. 3. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GRECO, Lara; BARRENECHEA, Lúcia. *Inspiratio* de Frederico Richter: uma abordagem de interpretação segundo os parâmetros da Performance Historicamente Informada. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 67-79

GERLING, Cristina. Considerações sobre Análise Schenkeriana. *I Ciclo de análise musical*. Minas Gerais, nov. 1989.

GUBERNIKOFF, Carole. Metodologias de Análise Musical para Música Eletroacústica. *Revista eletrônica de musicologia*, Volume XI - Setembro de 2007. Em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/10/10-carole-analise.html#gubernikoff Acessado em : 20 de Jul. de 2023.

HALLAM, Susan. The development of memorization strategies in musicians: implications for education. *British Journal of Music Education*, v.14 n.1, p.87-97, 1997a.

HOMEM, Fernando Pacífico. *Expedito Vianna: Um flautista à frente de seu tempo*. 2007. 55 f. Artigo (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

LOVISI, Daniel Menezes. Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro. I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2010. *XV Colóquio do programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro, nov. 2010.

KOELLREUTTER, H. J. Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J. S. Bach, *Análise Musical n° 1*. São Paulo, Atravez, 1989.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. In: Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2005.

MANICA, Solon Santana. *Edição e performance musical: A Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali*. 2012. 94 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2012.

MATTOS, Fernando Lewis. *A Versatilidade Artística de Radamés Gnattali*. Porto Alegre, dez. 2006. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/pwtambor/default_2nivel.php?p_secao=127®=4&pg=. Acesso em: 20 jun. 2021.

MELO, Raíssa Anastásia de Souza. *A sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento*. 2007. 60 f. Artigo (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MOROZOWICZ, Norton. Entrevista para Adelson de Souza Brito Filho em 22/06/2022.

MORRISON, Nick 2010. Em: <https://www.npr.org/2010/04/12/125689840/stride-piano-bottom-end-jazz> Acesso em 25 de mai. 2023.

ROCHA, Miriam Bastos. *Reflexões sobre o idiomatismo do piano no trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance*. Tese de doutorado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

STIER, Charles. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.

SILVA, Valdemar Alvez. *Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali: Peculiaridades estilísticas e suas Implicações com processos de circularidade cultural*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2014.

SILVA, Thales Souza; WINTER, Leonardo Loureiro. Estratégias de Estudo na Prática Instrumental. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 9, 2009, Goiás. *Anais...* Goiás: UFG, 2009. p. 37-42.

WOLTZENLOGEL, Celso. Entrevista para Adelson de Souza Brito Filho em 10/03/2022.