

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - UEMG
Escola de Música

Adelson de Souza Brito Filho

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

Belo Horizonte
2023

Adelson de Souza Brito Filho

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

Trabalho de conclusão final apresentado ao programa de Mestrado Profissional em Práticas Musicais – PPGPM da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música na linha de Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem

Belo Horizonte

2023

Ata de defesa de trabalho final – Mestrado em Práticas Musicais

Linha de Pesquisa: Performance Musical	Data: 26 de setembro de 2023
--	------------------------------

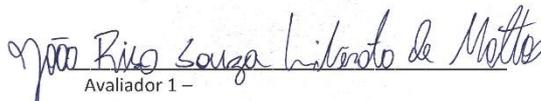
Nome do aluno: Adelson de Souza Brito
Título do Trabalho: <i>Sonatina em Ré Maior para flauta e piano de Radamés Gnattali</i> : estudo dos aspectos histórico-sociais, estruturais e caminhos interpretativos.

	Nome	Instituição
Orientador	Dr. Fernando Pacífico Homem	PPGPM-UEMG
Co-orientador (se houver)		
Avaliador 1	Dr. João Riso Souza Liberato de Mattos	UFS-DMU
Avaliador 2	Dr ^a Miriam Bastos Rocha	PPGPM-UEMG

Resultado:
<input checked="" type="checkbox"/> Aprovado <input type="checkbox"/> Reprovado <input type="checkbox"/> Em diligência

Aprovado – os avaliadores podem sugerir pequenas alterações que poderão ser consideradas ou não; **Em diligência** – os avaliadores sugerem alterações que devem ser totalmente consideradas; **Reprovado** – o trabalho deverá ser totalmente refeito.

Belo Horizonte, 26 de setembro de 2023.


Avaliador 1 –


Avaliador 2 –

Assinatura Co-Orientador (se houver)


Orientador –

Em caso de diligência
Declaro que o(a) aluno(a) XXXXXX realizou, sob minha orientação, as alterações indicadas pela banca.
Belo Horizonte, ___/___/____.

Brito, Adelson
B862s Sonatina em Ré maior para flauta e piano de Radamés Gnattali: estudo dos aspectos histórico-sociais, estruturais e caminhos interpretativos/ Adelson de Souza Brito Filho. - Belo Horizonte, 2023.

106 f.: il. Color.

Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional) - Universidade do Estado de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2023.

Orientador (a): Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem.

Notas (opcional)

1. Flauta. 2. Sonatina em Ré maior para flauta e piano. 3. Radamés Gnattali. I. Título. II. Homem, Fernando. III. Universidade do Estado de Minas Gerais.

CDD 781

A Rejane Harder, com amor, admiração e gratidão por seu apoio, carinho e presença ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Deposito aqui meus agradecimentos a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço em especial:

Ao Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem, pelo convívio, atenção e apoio durante todo o processo de definição e orientação.

À minha esposa Rejane Harder, companheira de muitas caminhadas, sempre presente com seu apoio, atenção e incentivo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais da Universidade do Estado de Minas Gerais, em especial à Prof.^a Dr.^a Miriam Bastos pelo apoio e atenção durante todo o curso.

Aos meus colegas, pelo grande apoio que deles recebi.

Ao Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais da Universidade do Estado de Minas Gerais, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Práticas Musicais da Universidade do Estado de Minas Gerais, Dr. Fernando Macedo, pela atenção e disponibilidade.

Aos ilustres flautistas, Prof. Dr. Celso Woltzenlogel, Prof. Dr. Norton Morozowicz, Prof. Dr. Raul Costa d`Avila e ao Prof. Dr. Sergio Dias, que tão gentilmente responderam as entrevistas realizadas para minha pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

RESUMO

BRITO FILHO, Adelson Souza. *Sonatina em Ré maior para flauta e piano de Radamés Gnattali*: estudo dos aspectos histórico-sociais, estruturais e caminhos interpretativos. 2023. 86 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Práticas Musicais) – Escola de Música, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Este artigo apresenta uma análise dos aspectos histórico-sociais, estruturais e caminhos interpretativos para a *Sonatina em Ré maior* de Radamés Gnattali. A pesquisa buscou investigar de que maneiras a análise musical, o estudo biográfico sobre o compositor, o levantamento dos contextos histórico e social relacionados à composição da *Sonatina* podem contribuir para interpretações fundamentadas da referida obra. A pesquisa consta de um estudo biográfico sobre o autor com ênfase no contexto histórico-social da época, uma breve análise estrutural e harmônica da obra, além de entrevistas semiestruturadas com flautistas renomados que tocaram e/ou gravaram a *Sonatina*. Os resultados apresentados podem auxiliar os flautistas e demais interessados em adquirir um conhecimento mais amplo sobre o compositor e sua obra, auxiliando na tomada de decisões interpretativas.

Palavras-chave: *Sonatina em Ré maior para flauta e piano*. Flauta Transversal. Música brasileira para flauta transversal. Radamés Gnattali. Performance Musical.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the historical-social and structural aspects, as well as interpretative approaches, pertaining to Radamés Gnattali Sonatina in D major. The research endeavors to explore the ways in which musical analysis, the composer's biographical study, and an examination of historical and social contexts related to the composition of the Sonatina contribute to well-founded interpretations of the referenced work. The study encompasses a biographical investigation of the composer, with a specific focus on the historical-social milieu of the period. Additionally, it includes a succinct examination of the work's structure and harmony, alongside semi-structured interviews conducted with accomplished flutists who have performed and/or recorded the Sonatina. The outcomes presented have the potential to serve as a resource for flutists and other enthusiasts aiming to develop a more comprehensive understanding of the composer and his oeuvre, thereby aiding in the process of making informed interpretative decisions.

Keywords: Sonatina in D major for flute and piano, transverse flute, Brazilian music for transverse flute, Radamés Gnattali, musical performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Bastidores de um dos concertos da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Sergipe	15
Figura 2. Frame do clipe do <i>single</i> “Cara a Tapa”	17
Figura 3. Recital da disciplina de Música de Câmara da turma da Prof. ^a Dr. ^a Cenira Schreiber.....	20
Figura 4. Print da tela da aula prática de flauta transversal com o professor Dr. Fernando Pacífico que ocorreu de forma virtual no dia 19 de outubro de 2021	20
Figura 5. Radamés tocando flauta transversal	34
Figura 6. Compasso 35 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	42
Figura 7. Compasso 44 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	42
Figura 8. Compasso 51 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	43
Figura 9. Compasso 53 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	43
Figura 10. Compasso 19 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	44
Figura 11. Compasso 5 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	44
Figura 12. Compasso 12 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	45
Figura 13. Compasso 51 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	45
Figura 14. Compasso 51 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	45
Figura 15. Padrão rítmico utilizado no baixo do piano em vários momentos do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	48
Figura 16. Célula rítmica da Milonga, compasso quaternário.....	48
Figura 17. Trecho do terceiro movimento da <i>Sonatina em Ré maior para flauta e piano</i> entre os compassos 47-52.....	49
Figura 18. Trecho de uma das variações escritas por Pixinguinha do tema do choro <i>Urubu e o Gavião</i>	49
Figura 19. Trecho do terceiro movimento da <i>Sonatina em Ré maior para flauta e piano</i> entre os compassos 100-108.....	50
Figura 20. Trecho do choro <i>Urubu e o Gavião</i>	50
Figura 21. Trecho do terceiro movimento da <i>Sonatina em Ré maior para flauta e piano</i> entre os compassos 109-113.....	50
Figura 22. Trecho do choro <i>Urubu e o Gavião</i>	51
Figura 23. Compasso 1 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	55
Figura 24. Compassos 15-16 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	55

Figura 25. Compassos 29-32 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	56
Figura 26. Compasso 39 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	56
Figura 27. Compassos 14-16 da <i>Sonatina</i>	57
Figura 28. Utilização do modo Lídio em Ré, Compassos 2-4 da <i>Sonatina</i>	57
Figura 29. Compassos 2-4 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	58
Figura 30. Utilização de enarmonias no acorde de V7(b9/b13).....	58
Figura 31. Acorde de D Maior no compasso 18 da <i>Sonatina</i>	59
Figura 32. Acordes quartais, Compasso 17 da <i>Sonatina</i>	59
Figura 33. Acordes com terças divididas ou acordes de segunda adicionada, Compasso 14 da <i>Sonatina</i>	59
Figura 34. Exemplo da utilização de quiálteras na parte B do segundo movimento, Compassos 14-15	61
Figura 35. Compasso 12 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	61
Figura 36. Compasso 18 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	62
Figura 37. Compasso 25 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	62
Figura 38. Compasso 5 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	62
Figura 39. Compassos 6-9 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	63
Figura 40. Compassos 16-17 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	63
Figura 41. Compassos 10-12 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	63
Figura 42. Compasso 16 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	64
Figura 43. Compassos 1-6 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	64
Figura 44. Compassos 2-5 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	65
Figura 45. Compasso 76-79 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	66
Figura 46. Compassos 1-2 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	67
Figura 47. Compassos 17-20 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	68
Figura 48. Compassos 62-66 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	68
Figura 49. Compassos 111-113 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	69
Figura 50. Compassos 1-4 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	69
Figura 51. Compassos 17-20 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	70
Figura 52. Compassos 59-61 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	70
Figura 53. Compassos 119-120 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	70
Figura 54. Acorde dA7(13), Compasso 44 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	71
Figura 55. Acorde A7 (#9, 13), Compasso 59 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	71
Figura 56. Acorde A7 (#11), Compasso 70 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	71

Figura 57. Compassos 2-4 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	74
Figura 58. Exemplo do estudo que pode ser realizado para conseguir mais equilíbrio sonoro entre as notas.....	75
Figura 59. Exemplo de acentuação horizontal utilizada pelo compositor nos compassos 65 e 66 da <i>Sonatina</i> para enfatizar as sincopas	75
Figura 60. Compasso 10 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	76
Figura 61. Compasso 20 da <i>Sonatina</i>	76
Figura 62. Compassos 26-27 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	77
Figura 63. Exemplo de exercício que pode ser praticado apenas com as notas estruturais assinaladas com acento.....	77
Figura 64. Compassos 36-37 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	78
Figura 65. Compassos 45-48 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	78
Figura 66. Compassos 75-76 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	79
Figura 67. Exemplo de reagrupamentos de notas. Compassos 75-76 do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	79
Figura 68. Compassos 1-12 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	80
Figura 69. Compassos 13-27 do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	81
Figura 70. Compassos 12-23 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	82
Figura 71. Compasso 23-24 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	83
Figura 72. Compassos 35-36 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	83
Figura 73. Compassos 51-52 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	84
Figura 74. Compasso 69 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	84
Figura 75. Compassos 119-120 do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	84

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Composições de caráter erudito em que Radamés deu destaque de solista para a flauta	35
Quadro 2. Composições de caráter popular nas quais Radamés deu destaque de solista para a flauta	38
Quadro 3. Arranjos nos quais Radamés deu destaque de solista para a flauta	39
Quadro 4. Estrutura geral do primeiro movimento da <i>Sonatina</i>	54
Quadro 5. Estrutura geral do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	59
Quadro 6. Estrutura geral do terceiro movimento da <i>Sonatina</i>	65

SUMÁRIO

1	MEMORIAL	13
1.1	Trajetória musical anterior ao ingresso no mestrado	13
1.2	Mestrado Profissional em Práticas Musicais.....	17
1.3	Disciplinas cursadas.....	18
1.4	Panorama geral de disciplinas cursadas	19
2	ARTIGO – SONATINA EM RÉ MAIOR PARA FLAUTA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: ESTUDO DOS ASPECTOS HISTÓRICO- SOCIAIS, ESTRUTURAIS E CAMINHOS INTERPRETATIVOS	22
2.1	Introdução	22
2.2	Metodologia	25
2.2.1	Entrevistas.....	25
2.2.2	Fontes históricas e biográficas pesquisadas	27
2.3	Radamés Gnattali	29
2.3.1	Infância e trajetória musical.....	29
2.3.2	A flauta na obra de Radamés Gnattali	34
2.4	<i>Sonatina em Ré maior para flauta e piano</i> de Radamés Gnattali	41
2.4.1	Edição da obra em 1997	41
2.4.2	Contextualização histórica e social	46
2.4.3	Elementos da música popular brasileira utilizados por Radamés na <i>Sonatina</i>	47
2.5	Análise musical da obra aplicada à performance	52
2.5.1	Análise do Primeiro Movimento (Allegro Moderato)	53
2.5.1.1	<i>Ritmo</i>	55
2.5.1.2	<i>Melodia</i>	56
2.5.1.3	<i>Harmonia</i>	58
2.5.2	Análise do Segundo Movimento – Expressivo	60
2.5.2.1	<i>Ritmo</i>	61
2.5.2.2	<i>Melodia</i>	62

2.5.2.3	<i>Harmonia</i>	64
2.5.3	Terceiro Movimento: Allegro (bpm = 126) (<i>Lembrando Pixinguinha</i>).....	65
2.5.3.1	<i>Ritmo</i>	67
2.5.3.2	<i>Melodia</i>	69
2.5.3.3	<i>Harmonia</i>	71
2.6	Sugestões interpretativas e estratégias de estudo fundamentadas no material pesquisado.....	72
2.6.1	Características gerais	72
2.6.2	Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Primeiro Movimento - Allegro Moderato.....	73
2.6.3	Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Segundo Movimento (Expressivo)	79
2.6.4	Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Terceiro Movimento – Allegro (<i>Lembrando Pixinguinha</i>)	82
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
	REFERÊNCIAS	88
	ANEXOS	90

1 MEMORIAL

Este Memorial apresenta, de forma resumida, a minha trajetória musical anterior ao ingresso no curso de Mestrado Profissional em Práticas Musicais (Flauta Transversal) da Universidade do Estado de Minas Gerais. Em seguida, são destacadas as experiências vivenciadas durante o curso, relatando as disciplinas cursadas, bem como as atividades curriculares e extracurriculares participadas, destacando também a relação do tema pesquisado com minha experiência profissional. Com o objetivo de proporcionar uma compreensão contextualizada da minha formação e experiência profissional até o momento, busquei sintetizar cada uma dessas vivências por meio de palavras, fotos e vídeos.

1.1 Trajetória musical anterior ao ingresso no mestrado

Sou natural de Caculé, uma cidade localizada no interior do estado da Bahia. Após o falecimento do meu pai, aos 12 anos de idade me mudei para a cidade de Estância, localizada na Zona litorânea sul do estado de Sergipe. Foi nessa cidade que dei início à minha jornada musical. Comecei a aprender violão e guitarra de forma autodidata aos 14 anos. Desde jovem, sempre tive uma grande afinidade com o rock. Lembro-me claramente de comprar uma revista de cifras da banda Legião Urbana em uma banca de jornais. Passei horas ouvindo e tentando tocar as músicas, e aos poucos fui obtendo sucesso. Mais tarde, um amigo emprestou-me um DVD do acústico da banda Engenheiros do Hawaii e eu passava horas ouvindo as músicas até que, para minha surpresa, descobri que o DVD continha as cifras das músicas. Com pouca ou quase nenhuma experiência, fui aprendendo a montar os acordes e acompanhar as músicas no violão. Até hoje, essa é uma das minhas bandas preferidas. Com o passar do tempo, minha paixão pela música cresceu cada vez mais, a ponto de eu levar meu violão para todos os lugares que frequentava.

Ao longo dos anos, meu interesse pela música cresceu de maneira significativa, e com ele veio o desejo de aprimorar e elevar meu nível como instrumentista. Assim, de forma autodidata,

comecei a estudar teoria musical com maior profundidade e gradualmente incorporei o repertório erudito à minha rotina. Durante esse período, percebi dificuldades em progredir como instrumentista por conta própria, o que despertou a necessidade de ter um professor que me orientasse nessa jornada. Foi então que, em 2013, logo após concluir o ensino médio, ingressei no curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal de Sergipe.

O meu interesse em tocar flauta surgiu após um amigo me apresentar uma banda de rock inglesa da década de 1970 chamada Jethro Tull, na qual o vocalista Ian Anderson também é flautista, sendo este instrumento o destaque da banda. Após ouvir as músicas da banda fiquei entusiasmado em ouvir e conhecer mais a flauta. Percebi que se tratava de um instrumento com uma sonoridade límpida, suave e melodiosa que poderia ser inserida no rock e em outros gêneros por meio também de uma proposta marcante, enérgica, poderosa e cheia de atitude. Ouvir a sonoridade da flauta inserida nesta banda, substituindo muitas vezes os solos da guitarra, me fez ter vontade de tocar o instrumento. Naquela mesma época um amigo estava vendendo uma flauta e desta forma vislumbrei a oportunidade de adquirir o tão sonhado instrumento. Apesar de não ser de uma boa marca, decidi vender minha guitarra para comprar a flauta.

Assim como o violão, comecei a estudar flauta de forma autodidata por intermédio de vídeos do *YouTube* e métodos que encontrei na internet. Aos poucos, com bastante persistência e determinação, comecei a tirar os primeiros sons no instrumento. Me lembro que o primeiro método para flauta que tive contato foi o Método Suzuki, um método tradicional para violino que foi adaptado para a flauta. Pouco tempo depois de começar a estudar flauta, eu já conseguia tocar algumas peças desse método e decidi então me matricular na disciplina optativa de flauta transversal, ministrada pela professora Rejane Harder na Universidade Federal de Sergipe. As aulas ocorriam em grupo, mas como já nas primeiras aulas a professora percebeu meu interesse e facilidade com o instrumento fui convidado para receber aulas individuais, o que me motivou ainda mais a me dedicar aos estudos.

Pouco tempo depois o maestro da Orquestra da Universidade Federal de Sergipe, Daniel Nery, me convidou para tocar na orquestra. No início comecei como segunda flauta e logo assumi a

posição de primeira flauta. A partir desta época, comecei também a participar como flautista convidado nos ensaios e concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de Sergipe.

Figura 1. Bastidores de um dos concertos da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Sergipe¹



Simultaneamente às atividades da orquestra, segui tendo aulas individuais com a professora Rejane Harder, que sempre organizava recitais dos quais eu participava em destaque, solando diversas obras do repertório para flauta transversal. Nessa época a professora também me convidou para a monitoria das suas turmas de flauta transversal, atividade que exerci por dois anos.

No ano de 2019, participei de um Masterclass com o professor americano James Hall, na Universidade Federal da Bahia. Nessa época, também na UFBA, frequentei algumas aulas com o professor Lucas Robatto.

Como estava cursando a Licenciatura em Música na Universidade Federal de Sergipe, tive experiências pedagógicas, sendo por dois anos bolsista no Programa Institucional de Bolsas de

¹ Fonte: Acervo pessoal do autor.

Iniciação à Docência e Residência Pedagógica, ambos programas da Capes/MEC. Nesse período atuei como professor de música em colégios públicos e particulares e ainda em aulas particulares de flauta transversal.

Apesar do curso de Música da Universidade Federal de Sergipe ser de Licenciatura, o corpo docente é formado, em sua maioria, por excelentes músicos com formação em performance. Desta forma, também tive a oportunidade de estudar flauta transversal com o professor Dr. João Liberato, que contribuiu significativamente para a minha formação, inclusive me auxiliando no preparo do repertório para uma futura prova do mestrado. Por intermédio do professor João Liberato, também tive a oportunidade de participar de um *masterclass* com o flautista sueco Anders Ljungar-Chapelon.

Mesmo estando mais envolvido com a música erudita nessa nova etapa, não deixei de lado minha paixão pela música popular, especialmente o rock. No ano de 2018, montei uma banda de rock com amigos, com a qual no ano seguinte gravamos um disco de músicas autorais sob o patrocínio da Lei Aldir Blanc². Como parte do material de divulgação da banda, fizemos um videoclipe da música “Cara a tapa”, uma de minhas composições. Esse videoclipe, que foi exibido pela TV Sergipe, uma emissora afiliada à Rede Globo de televisão, está disponível no YouTube³, sendo que o *single* e as demais músicas do disco estão disponíveis em todas as plataformas digitais.

² Banda a “A Divina Balbúrdia”, nome inspirado no livro A Divina Comédia, de Dante Alighieri.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0HR097m5U2w>.

Figura 2. Frame do clipe do *single* “Cara a Tapa”⁴



1.2 Mestrado Profissional em Práticas Musicais

Em 2020, fui aprovado na seleção do Programa de Mestrado Profissional em Práticas Musicais (PPGPM) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), na linha de pesquisa Performance Musical. Em janeiro de 2021 ingressei na primeira turma deste curso, tendo como orientador o professor Dr. Fernando Pacífico Homem. A oportunidade de me desenvolver como instrumentista e pesquisador, por meio do ambiente acadêmico, sem me afastar da prática instrumental, foi o fator motivador para ingressar no programa de Mestrado Profissional. Além disso, a oportunidade de aprimorar meus estudos na flauta com o professor Fernando Pacífico Homem, um dos mais renomados flautistas do Brasil, também desempenhou um papel importante nesta decisão.

Desenvolver uma pesquisa sobre a *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali, uma obra para flauta transversal de um compositor brasileiro renomado, foi importante para minha formação, pois tive a oportunidade de conhecer detalhes significativos sobre a obra e sobre o compositor que certamente enriqueceram minha prática musical. Durante a minha

⁴ Fonte: Acervo pessoal do autor.

pesquisa também tive o privilégio de ter um excelente orientador, que me auxiliou nesta jornada acadêmica.

A escolha de uma pesquisa sobre a *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali, tem grande relação com minha trajetória pessoal e profissional que antecedeu o meu ingresso no mestrado. Devido à minha afinidade com a música popular, escolhi essa obra de Gnattali em que estão presentes as influências de gêneros populares como a Milonga, o Jazz, bem como o Choro de Pixinguinha. Surgiu também uma grande afinidade com a obra em si, desde a primeira vez que ouvi uma gravação dela, sendo que tocá-la me proporcionou e proporciona sempre encantamento. Durante a pesquisa tive a oportunidade de levantar e disponibilizar dados sobre o compositor Radamés, conhecer o destaque dado à flauta em suas obras e os contextos histórico e social vividos pelo autor.

No decorrer do curso, pude apresentar a minha pesquisa em algumas oportunidades. Fui selecionado para uma Comunicação de Pesquisa no Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (Simpom – Unirio) sobre a pesquisa em andamento, em conjunto com meu orientador. Este trabalho foi apresentado por meio de videoconferência e também em forma de artigo nos Anais do congresso. Também tive a oportunidade de apresentar a minha pesquisa no XIV Seminário de Música Brasileira da Escola de Música da UEMG e no 24º. Seminário de Pesquisa e Extensão – UEMG, sendo que o resumo do trabalho foi publicado.

1.3 Disciplinas cursadas

Práticas em Música Popular (Optativa) – Prof. Dr. Fernando Macedo Rodrigues

Metodologia da Pesquisa em Música – Prof. Dr. Fábio Henrique Viana

Práticas Interpretativas A (obrigatória) – Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim e Prof.^a Dr.^a Miriam Bastos Rocha

Seminário de Pesquisa: Criação, Interpretação e Performance da Música – Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim e Prof.^a Dr.^a Miriam Bastos Rocha

Pedagogia do Instrumento-Sopros (Optativa) – Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem

Pesquisa Orientada – Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem

Práticas Interpretativas B (Obrigatória) – Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem

Prática Profissional Supervisionada – Prof. Dr. Fernando Pacífico Homem

Música de Câmara – Prof.^a Dr.^a Cenira Schreiber.

Práticas de Música Contemporânea – Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim

1.4 Panorama geral de disciplinas cursadas

Durante o decorrer do mestrado tive a oportunidade de cursar disciplinas de caráter teórico e disciplinas voltadas a prática musical, sendo que a grade curricular do curso possui disciplinas de caráter obrigatório e optativas. As matérias teóricas desempenharam um papel fundamental, servindo como uma base sólida que contribuiu para a elaboração do meu artigo, além de auxiliar na estruturação de todo o trabalho de pesquisa. Além disso, elas estimularam uma visão clara e equilibrada dos problemas relevantes, suas causas e possíveis efeitos no futuro do cenário musical, por meio de uma abordagem reflexiva. Os textos e artigos discutidos em sala, bem como as palestras ministradas por renomados músicos convidados pelo PPGPM durante a disciplina de Seminário de Pesquisa: Criação, Interpretação e Performance da Música, possibilitaram ampliar e enriquecer o conteúdo do meu projeto de pesquisa, abrindo caminhos para o desenvolvimento de artigos.

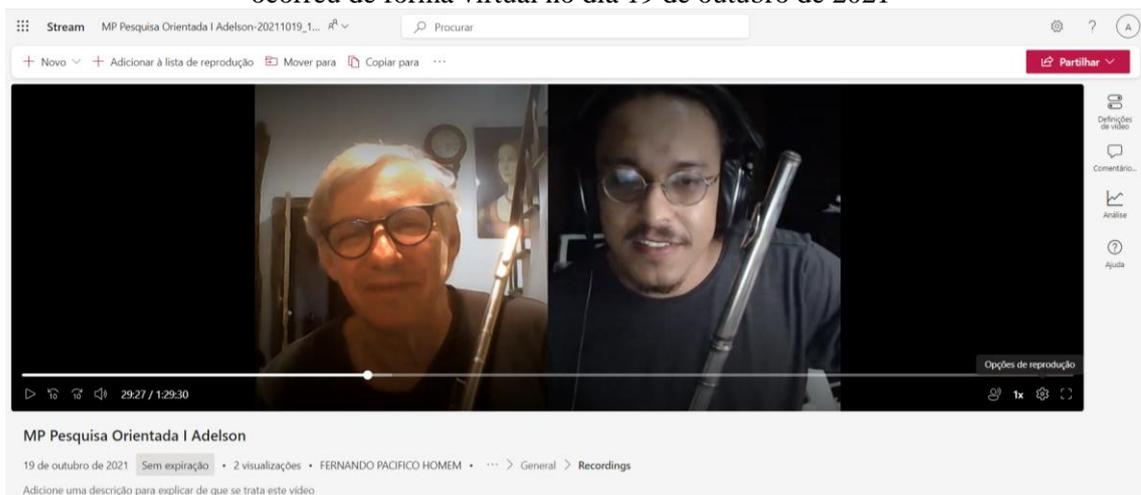
Já as disciplinas práticas possibilitaram o desenvolvimento da minha performance musical, aprimorando minhas habilidades interpretativas mediante exercícios específicos, estudos e prática em conjunto, enquanto expandia meu repertório abrangendo tanto obras eruditas quanto populares. Tive uma participação ativa em ensaios e apresentações, vivenciando repertório de obras de variados estilos e épocas.

Figura 3. Recital da disciplina de Música de Câmara da turma da Prof.^a Dr.^a Cenira Schreiber⁵



Devido à pandemia, o primeiro semestre ocorreu de forma virtual. Desta forma, as disciplinas, orientações e aulas práticas do instrumento ocorreram de forma remota por intermédio da plataforma *Teams*.

Figura 4. Print da tela da aula prática de flauta transversal com o professor Dr. Fernando Pacífico que ocorreu de forma virtual no dia 19 de outubro de 2021⁶



⁵ Fonte: Acervo pessoal do autor.

⁶ Fonte: Acervo pessoal do autor.

Para o recital da disciplina “Práticas Interpretativas A”, que ocorreu de forma virtual no primeiro semestre, realizei uma gravação em vídeo da obra *Danse de la chèvre*, de Arthur Honegger, que está disponível no YouTube.

As orientações e práticas supervisionadas foram conduzidas pelo professor Dr. Fernando Pacífico Homem. Durante o curso, as orientações do meu trabalho sempre foram seguidas por aulas práticas do instrumento. Desde o início do programa, em conjunto com meu orientador, decidi realizar um recital de flauta transversal, apresentando exclusivamente obras de compositores brasileiros.

As peças escolhidas para o recital final, nas quais trabalhamos durante o curso, foram: a *Sonatina em ré maior para flauta e piano*, de Radamés Gnattali (também objeto de pesquisa em meu trabalho); a *Fantasia para Flauta e Piano* (originalmente composta para saxofone), de Heitor Villa-Lobos; *Evocação*, de Patápio Silva; e a peça *Improviso em forma de Valsa para Flauta Solo*, composta pelo flautista e compositor Raul Costa d'Avila.

Como resido no estado de Sergipe, fazer o curso de Mestrado no estado de Minas Gerais foi uma experiência incrível, pois tive a oportunidade de vivenciar novas experiências musicais dentro e fora da academia. Durante minha estadia em Belo Horizonte tive a oportunidade de integrar a Flutuar Orquestra de Flautas, com a qual participei de um concerto comemorativo dos 50 anos do disco “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento, com arranjos para orquestra de flautas. Também tive a oportunidade de participar do 18.º Festival Internacional de Flautistas ABRAF 2022, que ocorreu na cidade de Diamantina/MG.

2 ARTIGO – SONATINA EM RÉ MAIOR PARA FLAUTA E PIANO DE RADAMÉS GNATTALI: ESTUDO DOS ASPECTOS HISTÓRICO-SOCIAIS, ESTRUTURAIS E CAMINHOS INTERPRETATIVOS

2.1 Introdução

A cada dia aumenta a consciência de que é necessário ao intérprete conhecer em profundidade as obras que executa para que a performance destas seja clara e consciente. Uma performance em alto nível vai além do domínio do conhecimento e da habilidade com o instrumento, requerendo do *performer* pesquisas e conhecimentos complementares que irão enriquecer e embasar a sua prática musical.

O processo de construção da interpretação de uma obra musical requer do *performer* múltiplos conhecimentos e habilidades que não se limitam somente a informações contidas na partitura. De acordo com Stier (1992, p. 18), por mais exata que seja a notação musical, ela pode ser apenas um guia para o *performer*. Porém, o autor não descarta a importância de se estudar primeiramente a partitura de maneira detalhada, tentando desvendar as informações codificadas pelo compositor mediante a notação musical. Ainda segundo Stier (1992), 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, os compositores esperam também que os intérpretes entendam que alguns detalhes são impossíveis de se escrever na partitura e que a sua execução exata poderá soar diferente da ideia musical original do compositor. Silva e Winter (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 adicionar à sua performance elementos que sejam complementares aos providos pelo compositor, mantendo o respeito e integridade da obra. Para o flautista e maestro Norton Morozowicz “[...] é fundamental, antes da execução de qualquer obra, analisar o que vamos tocar. Portanto, é importante contextualizar o compositor na sua época, estilo e forma, além de

observar características rítmicas, melódicas e harmônicas” (informação pessoal)⁷. Também a este respeito, Rocha (2017, p. 43) 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”.

Entendendo que para uma melhor interpretação de uma obra musical é necessário ter mais informações do que somente as obtidas por meio da partitura, como já acima citado, a pesquisa apresentada neste trabalho investiga de que maneiras o estudo biográfico sobre o compositor, o levantamento dos contextos histórico e social da obra, a análise musical, a audição de gravações, as informações fornecidas por flautistas experientes, o planejamento do estudo e reflexões sobre ele podem contribuir para uma interpretação fundamentada.

O presente trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro são apresentados a metodologia e os referenciais teóricos que embasaram esta pesquisa, salientando os processos utilizados na sua construção.

O segundo capítulo aborda a biografia do compositor Radamés com o objetivo de levantar informações referentes à sua vida e obra que possam ser úteis ao *performer* no processo de construção da interpretação da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano*, bem como de outras composições do autor. O capítulo também mostra a importância do compositor Radamés para o repertório de flauta transversal, apresentando um quadro com suas obras de caráter erudito e popular registradas no catálogo digital do compositor, além dos arranjos nos quais Radamés utilizou a flauta com destaque.

No terceiro capítulo é apresentada uma contextualização social e histórica a respeito da *Sonatina*, abordando questões referentes ao período no qual Radamés compôs a obra, bem como informações específicas sobre ela.

⁷ Entrevista semiestruturada concedida por Norton Morozowicz a Adelson Brito em 22 jun. 2022.

No quarto capítulo é exposta uma análise estrutural e harmônica aplicada à performance de cada um dos três movimentos da obra.

O quinto e último capítulo aborda as escolhas de interpretação feitas durante a análise da obra, embasadas no contexto histórico do autor e da obra, nas respostas dos questionários e na análise musical aplicada à performance. Além disso, levando em conta as vivências do intérprete ao longo do estudo e execução da obra, assim como as observações e demonstrações do professor e orientador durante as aulas. Tendo em vista minha formação como flautista, as decisões interpretativas sugeridas nesta pesquisa estão mais voltadas para flauta transversal do que para o piano. Considerações sobre técnicas específicas do piano não serão abordadas neste trabalho. Limitamos a fornecer na análise da peça, informações que auxiliem no quesito entrosamento entre os dois instrumentos.

Nas considerações finais são analisados, à luz do material levantado, os resultados relevantes obtidos durante a pesquisa, que identificam aspectos da importância de se realizar um estudo aprofundado da peça visando uma interpretação fundamentada e uma audição consciente da obra pesquisada. Espera-se que esta pesquisa possa auxiliar os intérpretes na tomada de decisões interpretativas fundamentadas e proporcionar, aos pesquisadores e demais interessados, maiores informações sobre o autor e a obra.

2.2 Metodologia

Como metodologia, utilizamos uma pesquisa de abordagem qualitativa que, entre outras características, estuda os “aspectos subjetivos de fenômenos sociais e do comportamento humano” (GONZÁLEZ REY, 2005). Em primeiro lugar foi realizado um levantamento bibliográfico a respeito da vida e obra do compositor Radamés Gnattali e também sobre a *Sonatina em Ré maior para flauta e piano*. Outra ferramenta de pesquisa utilizada foi a entrevista semiestruturada realizada com professores e flautistas com notoriedade no cenário nacional e internacional que tiveram contato com o compositor Radamés Gnattali e que tocaram e/ou gravaram a *Sonatina*. Tais flautistas apresentaram relatos e reflexões sobre processos individuais de estudo da *Sonatina*. Foi realizada também uma análise estrutural e harmônica dos três movimentos da obra, aplicada à performance com o intuito de sugerir e justificar decisões interpretativas. A este respeito, Madeira (2013) afirma que:

A análise musical [...] que visa a performance evidencia elementos (sejam eles idiomáticos, do discurso musical, estruturais, entre outros) e expõe suas relativas importâncias no contexto da obra, sendo uma ferramenta eficiente para embasar assim decisões interpretativas, seu objetivo final. (MADEIRA, 2013, s/p).

Por fim, foi elaborado um relato a respeito do processo de preparação da interpretação utilizado por este *performer* durante a pesquisa e sua apresentação no recital de conclusão do curso de Mestrado Profissional em Práticas Interpretativas da ESMU-UEMG.

2.2.1 Entrevistas

As entrevistas com os flautistas renomados foram também utilizadas para obter dados referentes à interpretação da *Sonatina*, além de informações relacionadas ao compositor Radamés Gnattali e à utilização da flauta transversal em sua obra como um todo. Foram utilizadas para esta pesquisa entrevistas semiestruturadas, dentro de uma abordagem qualitativa. Segundo Lakatos (1986), em tal procedimento não é necessário o uso de técnicas e estatísticas, sendo o material levantado o foco principal da abordagem. Ainda para o autor, os questionamentos tendem a ser

simples e direcionados ao conhecimento que se pretende investigar. Desta forma, suas respostas possuem um conteúdo mais amplo e abrangente. Também de acordo com Rodrigues (2013, s/p), “em uma pesquisa qualitativa, não há a necessidade de utilização do processo de amostragem probabilística, nem mesmo um grande número de entrevistados”. Por esta razão, o número de entrevistados nesta pesquisa se resume apenas aos que realmente atenderam às especificações aqui apresentadas.

Como critério de escolha dos entrevistados, foram convidados a participar das entrevistas flautistas e professores experientes, com grande notoriedade no cenário musical nacional, que tiveram contato direto com o compositor Radamés ou que gravaram ou tocaram a *Sonatina*. Os flautistas que participaram das entrevistas foram o Prof. Dr. Celso Woltzenlogel, Prof. Dr. Norton Morozowicz, Prof. Dr. Raul Costa d`Avila e o Prof. Dr. Sergio Dias. Para as entrevistas, foi elaborado um questionário com nove perguntas referentes ao estudo e interpretação da *Sonatina* e a relação destes músicos com o compositor Radamés. Junto ao questionário foi enviado aos entrevistados um termo de autorização para a utilização e reprodução de suas respostas nesta pesquisa e em outros trabalhos acadêmicos. Foi elaborado um questionário específico para o professor Dr. Celso Woltzenlogel, tendo em vista o seu contato direto com o compositor Radamés Gnattali, além de ter sido ele o flautista para o qual o compositor dedicou a obra. Woltzenlogel também foi o responsável pela coordenação e revisão musical da edição da obra publicada pela editora Irmãos Vitale. Foi feito também um questionário customizado para o flautista e maestro Norton Morozowicz, levando em consideração o seu convívio com o compositor Radamés.

A partir das entrevistas foi possível obter informações relevantes em relação a aspectos interpretativos aplicados pelos flautistas em suas performances da *Sonatina*, além de informações referentes aos processos utilizados no estudo e interpretação da obra. Com as entrevistas realizadas com os flautistas Celso Woltzenlogel e Norton Morozowicz foram obtidas, além de ideias interpretativas, informações pertinentes à importância do compositor Radamés para o repertório de flauta transversal.

2.2.2 Fontes históricas e biográficas pesquisadas

Para o levantamento do contexto histórico e biográfico a respeito da vida e obra do compositor Radamés, as principais fontes de pesquisas foram: a obra *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos. Estas autoras apresentam uma biografia completa do compositor Radamés contendo detalhes de sua infância com a música e de sua carreira musical. Já a obra *História da Música no Brasil*, do autor Vasco Mariz, aborda de forma sucinta a vida do compositor Radamés, porém, traz informações relevantes referentes à trajetória musical do compositor e sua importância para a música brasileira. Outra importante fonte de pesquisa foi o catálogo digital do compositor, disponível no site oficial de Radamés, atualmente gerido por Roberto Gnattali, sobrinho do compositor. O site contém dados referentes à vida e obra do compositor contendo relatos do próprio Radamés, fotografias, suas obras em ordem cronológica, entre outras informações.

Outros autores pesquisados para a composição deste levantamento biográfico sobre a vida e obra do compositor Radamés Gnattali foram: Melo (2007), cujo artigo denominado *A Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento* aborda questões biográficas sobre o compositor e sua importância para o repertório de flauta transversal, além de uma análise da *Sonatina para flauta e violão* de Radamés Gnattali. A dissertação de mestrado de Manica (2012), denominada *Edição e performance musical: a Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali*, contém também uma biografia do compositor Radamés e investiga, por meio do trabalho de revisão editorial da parte de flauta, relações possíveis entre o intérprete, a obra e o compositor. Silva (2014), em sua dissertação de mestrado *Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural*, apresenta também uma breve biografia do compositor Radamés e sua pesquisa teve como objetivo investigar as características técnicas e estilísticas dos *Três Estudos de Concerto para violão do compositor Radamés*. Outra obra consultada foi a de Bark (2007), cuja dissertação *Radamés Gnattali: “suíte para quinteto de sopros” - estudo analítico e interpretativo*, aborda também uma breve biografia do compositor Radamés, sendo que seu trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo analítico e interpretativo da *Suíte para quinteto de sopros*

de Radamés Gnattali. Mattos (2006) escreveu um artigo denominado *A Versatilidade Artística de Radamés Gnattali*, no qual aborda também uma breve biografia do compositor Radamés contextualizando sua importância para a música brasileira.

Para o estudo da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali, as principais fontes de pesquisa foram a edição da partitura publicada no ano de 1997 pela editora Irmãos Vitale e o catálogo digital do compositor, que, além de suas obras, contém informações referentes aos acontecimentos na vida do compositor no período em que compôs a *Sonatina* e que complementam as entrevistas realizadas. Para a contextualização histórica e social da obra, o principal autor pesquisado foi Tinhorão (1998, cujo livro *História Social da Música Popular Brasileira* aborda questões históricas referentes ao período no qual Radamés compôs a *Sonatina*.

2.3 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 (pianista, violinista e violista), como arranjador, orquestrador e foi um dos compositores brasileiros mais profícuos de sua geração”. É o que nos confirma o flautista e maestro Norton Morozowicz em entrevista:

Eu costumo dizer que Radamés foi um divisor de águas na música brasileira. Teve uma enorme importância na formação e influenciou gerações de músicos. Foi o pai da primeira orquestra de rádio, onde fez cerca de 10 mil arranjos para os artistas da Rádio Nacional. Escreveu concertos para quase todos os instrumentos valorizando sobremaneira a música popular e a folclórica do país [...] (informação pessoal)⁸.

2.3.1 Infância e trajetória musical

No final do século XIX milhares de imigrantes chegavam ao Brasil à procura de oportunidades, sendo que um deles foi o jovem italiano Alessandro Gnattali. No ano de 1896, este instalou-se na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Alessandro exercia a profissão de marceneiro, porém tinha a música e ópera como grande paixão. Na cidade de Porto Alegre, Alessandro conseguiu um emprego em uma oficina onde trabalhou construindo rodas de madeira para carruagens, profissão que, segundo Didier (1996⁹, p. 25 apud SILVA, 2014, p. 2), não era uma das mais honrosas. Aos poucos, com o fruto do seu trabalho, Alessandro conseguiu juntar algum dinheiro e comprou um piano usado e então iniciou seus estudos com o filho de um imigrante italiano chamado César Fossati. Alessandro aos poucos se tornou um frequentador e amigo da família Fossati e logo se apaixonou por Adélia, uma pianista muito talentosa e membro da família. No dia 27 de abril de 1905, Alessandro e Adélia se casaram e dessa união nasceu então seu primeiro filho, que recebeu o nome de Radamés (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 11).

⁸ Entrevista semiestruturada em forma de questionário concedida por Norton Morozowicz a Adelson Brito em 22 jun. 2022.

⁹ DIDIER, Aluísio, 1956. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções. 1996.

Radamés nasceu no dia 27 de janeiro do ano de 1906, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, curiosamente “no mesmo dia e mês em que se comemoravam os 150 anos de nascimento de Mozart”¹⁰. Sendo, Alessandro Gnattali e Adélia Fossati, ambos músicos, Radamés nasceu e cresceu no meio musical. Começou a estudar piano com sua mãe aos seis anos de idade e ainda jovem se destacou e chamou atenção por sua musicalidade. Radamés demonstrava muita facilidade não somente ao piano e por isso sua mãe o colocou para estudar também violino com sua prima Olga Fossati. O jovem rapaz também demonstrava facilidade para compor e já aos 9 anos de idade seu talento era reconhecido e foi condecorado pelo consulado italiano por reger arranjos de sua autoria com uma orquestra infantil (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 11).

É importante ressaltar que no início do século XX, período no qual Radamés dava seus primeiros passos em direção à música, começaram a surgir as primeiras gravações no Brasil. De acordo com Silva (2014, p. 26), “a sociedade brasileira estava passando por transformações, convivendo com o aparecimento das gravações feitas em cilindros de cera, e, mais tarde, com o surgimento dos discos, com o aparecimento dos aparelhos para a reprodução de tais gravações (gramofone e zonofone)”.

Aos 14 anos de idade Radamés iniciou seus estudos no conservatório de música de Porto Alegre, onde estudou com Guilherme Fontainha. Antes mesmo de iniciar seus estudos no conservatório, Radamés já demonstrava domínio do instrumento, fruto dos conhecimentos adquiridos nas aulas de piano com sua mãe e das experiências musicais que a vida lhe proporcionou. Sendo assim, já foi matriculado diretamente no quinto ano na turma de piano. Ao mesmo tempo que se destacava na música erudita, Radamés estava também em contato com a música popular, frequentando serestas e participando de blocos carnavalescos. Com este convívio aprendeu a tocar cavaquinho e com 16 anos de idade já participava de grupos regionais de seresta realizando apresentações no cinema mudo da cidade, conseguindo desta forma ganhar algum dinheiro com sua música (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Em relação ao seu convívio com a música popular, o próprio Radamés comenta:

¹⁰ Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/linha-do-tempo-teste/>. Acesso em: 05 dez. 2022.

Com 18 anos, enquanto eu estudava no Instituto teoria, solfejo, piano e violino, tocava ao mesmo tempo num cinema para ganhar uns cobres. Em 1924, integrei uma pequena orquestra [a Ideal Jazz Band]. A gente tocava no Cinema Colombo, no bairro Floresta, e ganhava dez mil réis por dia. As partituras eram pot pourri de canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas. Nós líamos tudo o que havia na estante enquanto na tela passavam os filmes mudos. Nessa época eu tocava também Villa-Lobos, Nazareth. (FALA MAESTRO! RADAMÉS GNATTALI)¹¹.

Fontainha, professor de piano de Radamés, via muito talento no jovem e sabia que ele tinha tudo para se tornar um grande *performer*. Seu professor acreditava tanto no potencial do seu aluno que, antes mesmo de ele concluir seus estudos no conservatório, conseguiu que Radamés fizesse sua estreia como concertista. O jovem Radamés viajou para o Rio de Janeiro e no dia 31 de julho de 1924 se apresentou no Instituto Nacional de Música e pôde mostrar para o público carioca todo seu talento. Na ocasião, com a sala de concertos do Instituto Nacional de Música lotada, Radamés tocou o *Concerto para órgão* de *W.F Bach*, a *Sonata em si menor de Liszt* e a *Rhapsódia n. 9 de Liszt* (MARIZ, 2005, p. 264). Na ocasião, a performance do jovem e tímido gaúcho, um desconhecido da plateia carioca, chamou atenção de vários críticos da época. Oscar Guanabara, crítico de música do *Jornal do Commercio*, escreveu o seguinte comentário sobre a estreia de Radamés no Rio de Janeiro:

A execução da transcrição *concerto*, para órgão, de W. F Bach, por Stradal, produziu grande efeito, de sonoridade austera e solene. Era um pianista de talento que a executava, senhor de magnífica tradição, convicto da sua pujança e disposto a tirar daquele esplêndido concerto todos os efeitos que ali se encerraram. Igual segurança manifestou o jovem artista na execução da *Sonata em si menor de Liszt*, peça de grande complexidade mais um poema descritivo do que uma sonata. O sr. Radamés Gnattali interpretou com seriedade e justeza a bela página de Liszt, pondo em relevo as melodias, traduzidas com sentimento; criando os contrastes entre as formidáveis sonoridades e os rendilhados de que brota o thema doloroso do poema, executando com bravura o presto da loucura. O sr. Radamés Gnattali foi muito aplaudido, e esses aplausos eram, em parte, dirigidos ao seu digno professor Fontainha [sic]. (RADAMÉS GNATTALI)¹².

No final daquele mesmo ano, Radamés finalizou com maestria o curso de piano no Instituto Belas Artes de Porto Alegre, e no dia 10 de dezembro tocou para o público gaúcho, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, o mesmo repertório executado no Rio de Janeiro. Ainda no ano de

¹¹ Informações retiradas do catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

¹² Informações retiradas do catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

1924, Radamés conheceu a pianista Vera Maria Biere, que viria a ser sua futura esposa e mãe de seus dois filhos. Radamés e Vera se casaram no ano de 1932 e ficaram juntos por 33 anos.

Apesar do desejo e o potencial para se tornar um concertista, aos poucos Radamés foi deixando este sonho de lado, principalmente por razões financeiras. O tempo para se dedicar ao estudo do instrumento estava cada vez mais escasso. A partir de então, o intérprete se torna compositor e Radamés passa a executar ao piano suas próprias composições (SILVA, 2014, p. 36). De acordo com Bark (2007, p. 13), como compositor, Radamés fez a sua estreia oficial no ano de 1930 em Porto Alegre, quando apresentou duas de suas composições, o Prelúdio n.º 2 (*Paisagem*) e o Prelúdio n.º 3 (*Cigarra*). Ainda de acordo com o autor, a partir de então Radamés se dedicou inteiramente à composição.

Simultaneamente, enquanto compunha músicas de caráter erudito, Radamés também se destacava como compositor e arranjador no cenário da música popular. De acordo com Barbosa e Devos (1984, p. 33), naquele período existia certo preconceito em relação ao músico erudito compondo música popular, então, em suas composições de caráter popular, Radamés assinava com o pseudônimo “Vero”, o nome da sua esposa no masculino. O disfarce era utilizado por todos que se lançavam neste mercado, como, por exemplo, “o compositor Francisco Mignone, para suas canções populares, costumava usar o pseudônimo Chico Bororó” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 33). A respeito disso, o próprio Radamés comenta que “naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular”.¹³

Como arranjador, Radamés despontou na sua carreira na década de 1930, época na qual começou a trabalhar nas rádios brasileiras. Ele trabalhou na Rádio Clube do Brasil, na Rádio Mayrink Veiga, na Gazeta, Cajuti e na Rádio Nacional. Na rádio Clube do Brasil, além de arranjador, trabalhou como pianista e regente ao lado de Pixinguinha e de outros importantes músicos do cenário popular. Na década de 1940, a Rádio Nacional se tornou um grande veículo de comunicação e, sob a direção de Gilberto Andrade, modificou sua programação com o objetivo de valorizar a cultura nacional. Nesse período, estreou nesta rádio o programa “Um

¹³ Informações retiradas do catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

milhão de Melodias” e Radamés foi muito requisitado fazendo diversos arranjos semanalmente (BARK, 2007, p. 15). Ainda segundo Bark:

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. (BARK, 2007, p. 15).

Radamés também trabalhou como regente, arranjador e compositor em emissoras de TV. No ano de 1963 Radamés deixou a Rádio Nacional e iniciou seus trabalhos na TV Excelsior, no Rio de Janeiro, onde trabalhou até o ano de 1967. No mesmo ano que saiu da emissora de TV Excelsior, Radamés foi contratado pela Rede Globo de Televisão, local em que trabalhou por 11 anos, afastando-se por motivos de saúde.¹⁴

De acordo com Lovisi (2010, s/p), Radamés também atuou como compositor no cinema nacional, trabalhando em mais de 50 trilhas sonoras de filmes. Ainda segundo este autor, ele foi um dos profissionais mais requisitados no cenário cinematográfico nacional.

Versatilidade foi algo que não faltou ao compositor Radamés Gnattali durante toda a sua carreira, escrevendo obras e arranjos sempre com muita inovação e criatividade, além de sua marcante presença como instrumentista. A este respeito, o maestro e pianista Alceo Bocchino comenta de maneira entusiasmada:

Como classificar um músico capaz de escrever, com autenticidade, alentadas obras sinfônicas, concertos para violino, piano, violoncelo, acordeão, harmônica de boca e tantos outros instrumentos; valsas e chorinhos populares brasileiros e, depois, sentar-se ao piano executar com precisão o que escreveu e, ainda, obras de outros autores? Se ‘o estilo é o homem’, conforme Buffon, e, na verdade, o é, devemos consagrar, batizando com o nome Estilo Radamés Gnattali, todos os que forem, capazes de tais façanhas [Sic]¹⁵.

¹⁴ Informações retiradas do catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

¹⁵ Informações retiradas do catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

Radamés faleceu no ano de 1988, aos 82 anos de idade. Sem sombra de dúvidas foi um dos grandes compositores brasileiros e deixou seu importante legado por onde passou.

2.3.2 A flauta na obra de Radamés Gnattali

Radamés tinha um carinho especial pela flauta, chegando a tocar flauta transversal quando jovem. A este respeito, o próprio Radamés comenta:

Eu comprei uma flauta e comecei a estudar uns chorinhos. O Garoto comprou um sítio ao lado do meu, com o dinheiro que ganhou com a música São Paulo Quatrocentão, e enquanto a casa dele não ficava pronta, ele ficava lá em casa. E à noite a gente tocava, ele no violão e eu na flauta. Eu era o pior flautista acompanhado pelo melhor violonista¹⁶.

Figura 5. Radamés tocando flauta transversal¹⁷



¹⁶ Informações retiradas do catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

¹⁷ Fonte: Catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

No prefácio da edição da partitura da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali, escrito pelo flautista Woltzenlogel (1997), o músico relata que Radamés foi um dos grandes orquestradores brasileiros e tinha muita simpatia pela flauta, escrevendo diversas obras para o instrumento em diferentes formações orquestrais e de música de câmara. Em uma entrevista realizada com o flautista para esta pesquisa, ele comenta que “Radamés Gnattali deu uma contribuição incrível para a música brasileira, principalmente pelo estilo que compunha sempre. Embora não tocasse a flauta, escreveu inúmeras obras de música de câmara, sempre com destaque para a flauta” (WOLTZENLOGEL, 2022)¹⁸.

De acordo com o catálogo digital do compositor¹⁹, Radamés utilizou a flauta transversal em 27 de suas composições de caráter erudito, sendo que em 18 delas a flauta desempenha papel de solista. Já em suas obras de caráter popular, Radamés utilizou a flauta em 14 de suas composições, sendo que em cinco delas a flauta desempenha papel de solista. Em relação aos seus arranjos, o compositor utilizou a flauta em 19 obras, sendo que em dez delas a flauta é solista.

Quadro 1. Composições de caráter erudito em que Radamés deu destaque de solista para a flauta²⁰

DATA DA OBRA	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO	NOTAS
19--?	<i>Brasileira n. 8: para flauta/flautim/flauta em sol; piano; marimba/bells; vibrafone/xilofone</i>	Flauta; flautim; flauta em sol; piano; marimba; bells; vibrafone; xilofone.	1956 (data da versão original para dois pianos).
19--?	<i>Canto de Natal: para canto, flauta, dois pianos e orquestra de cordas</i>	Canto; flauta; dois pianos; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Não informado.

¹⁸ Entrevista concedida à Adelson Brito no dia 07/03/2022.

¹⁹ Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

²⁰ Fonte: Catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

1942	<i>Concertino n. 1: para piano, orquestra de cordas e flauta</i>	Piano; flauta; orquestra de cordas (vln 1, 2; vla; vlc; cbx).	A Tomás Terán.
1957	<i>Concertino n. 3: para violão e orquestra de cordas, com flauta e tímpanos/bells</i>	Violão; flauta; tímpanos; bells; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Na linha da Bateria Radamés escreveu para Tímpanos e Bells, em toda a obra.
1972-1973	<i>Concerto Carioca n. 3: para flauta/saxofone alto, violão, contrabaixo, bateria, com orquestra</i>	Flauta; saxofone alto; violão; contrabaixo; bateria; orquestra (2 fl; 2 ob; 2 cl; 2 fg; 4 tpa; 4 tpt; 4 tbn; tb; timp; pto; cx; bbo; vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Transcrição do original para o Quinteto Radamés Gnattali e orquestra, de 1972/73.
1981	<i>Concerto n. 3: para dois violões solistas, com flauta, tímpanos e orquestra de cordas (versão)</i>	Dois violões; flauta; tímpanos; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Versão do <i>Concertino n. 3</i> para 2 violões solistas, com flauta, tímpanos, bells e orquestra de cordas.
1974	<i>Divertimento: para quinteto de sopros, piano e orquestra de cordas</i>	Quinteto de sopros (fl; ob; cl; fg; tpa); piano; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Não informado.
1928	<i>Reminiscência: para violino, flauta, fagote e piano</i>	Violino; flauta; fagote; piano.	Não informado
1944	<i>Serestas n. 1: para flauta e violão (ou piano); quarteto de</i>	Flauta; violão (ou piano); quarteto de	O piano foi escrito para ser executado

	<i>piano), com quarteto de cordas</i>	cordas (vln 1 e 2; vla; vlc).	apenas na falta do violão.
1966	<i>Serestas n. 2: para flauta e orquestra de cordas</i>	Flauta; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Dedicado a Altamiro Carrilho.
19--?	<i>Sonata para flauta com acompanhamento de piano</i>	Flauta; piano.	Parte de piano não localizada.
1974	<i>Sonatina a seis: para quinteto de sopros e piano</i>	Quinteto de sopros (fl; ob; cl; fg; tpa); piano.	Não Informado.
1982	<i>Sonatina coreográfica (quatro movimentos dançantes): para flauta, piano, bateria, contrabaixo</i>	Flauta; piano; bateria; contrabaixo.	Partitura cedida pelo flautista Celso Woltzenlogel.
1974	<i>Sonatina em ré maior: para flauta e piano</i>	Flauta; piano.	Dedicada a Celso Woltzenlogel e Heitor Alimonda.
1960	<i>Sonatina para flauta, com orquestra de cordas</i>	Flauta; orquestra de cordas (vln 1 e 2 vla; vlc; cbx).	Transcrição da <i>Sonatina para flauta e violão (ou piano)</i> , de 1960.
1959	<i>Sonatina: para flauta e violão</i>	Flauta; violão.	Há uma versão desta sonatina para flauta e piano (ver duo > flauta; piano), com parte de piano reescrita por Radamés.

198-?	<i>Suíte Brasileira: para Camerata Carioca (com piano) e flauta</i>	Camerata Carioca (bnd; cav; 2 viol; viol 7c; prc; piano); flauta.	Da <i>Suíte para pequena orquestra</i> , de 1940.
1971	<i>Suíte para quinteto de sopros</i>	Quinteto de sopros (fl; ob; cl; fg; tpa).	Não informado.

Quadro 2. Composições de caráter popular nas quais Radamés deu destaque de solista para a flauta²¹

DATA DA OBRA	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO	NOTAS
[19--?]	<i>Flauteando: para flauta e piano</i>	Flauta; piano.	Choro.
[19--?]	<i>Gatinhos no piano: para Camerata Carioca com flauta/saxofone alto, bells, piano e contrabaixo</i>	Flauta/saxofone alto; bells; pandeiro; piano; bandolim; cavaquinho; violão; contrabaixo; violão de 7 cordas.	Manuscrito do autor a lápis, partitura escrita em papel da Rede Globo.
[19--?]	<i>Modulando: para flauta e piano</i>	Flauta; piano.	Choro.
[195-?]	<i>Noturno (samba-canção) para flauta e piano, com orquestra de cordas</i>	Flauta; piano; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Do original para piano solo.
[198-?]	<i>Pé de moleque: para Camerata Carioca com flauta</i>	Flauta; percussão (pandeiro, bells); bandolim; cavaquinho; 2 violões; violão de 7 cordas.	Manuscrito do autor a lápis, partitura escrita em papel da Rede Globo.

²¹ Fonte: Catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

Quadro 3. Arranjos nos quais Radamés deu destaque de solista para a flauta²²

DATA DA OBRA	TÍTULO	INSTRUMENTAÇÃO	COMPOSITOR
[19--?]	<i>Apenas um chorinho: para Camerata Carioca, com flauta e bells</i>	Flauta; ritmo (bells; pandeiro); bandolim; cavaquinho; 2 violões; violão de 7 cordas.	Guio de Moraes
1985	<i>A mãe d'água e a menina: para canto, com coro, flauta, percussão, piano violão e orquestra de cordas</i>	Coro, flauta; percussão (pandeiro, ganzá, surdo), piano; violão; violinos 1, 2; violas; violoncelos; contrabaixo.	Dorival Caymmi
[19--?]	<i>Choro para Radamés: para Camerata Carioca com flauta e contrabaixo</i>	Flauta; pandeiro; bandolim; cavaquinho; 2 violões; contrabaixo.	Capiba
[19--?]	<i>Dengoso: para Camerata Carioca, com flauta e bells</i>	Flauta; ritmo (bells; pandeiro); bandolim; cavaquinho; 2 violões; violão de 7 cordas.	Guio de Moraes
1985	<i>João valentão: para canto com Camerata Carioca, flauta, teclado e orquestra de cordas</i>	Flauta; piano; teclado; percussão; canto; bandolim; cavaquinho; violões 1, 2, 3; violinos 1, 2; violas; violoncelo; contrabaixo.	Dorival Caymmi
[19--?]	<i>Nazareth I (pot-pourri) – Turuna, Improviso, Sarambeque: para flauta, piano,</i>	Flauta; piano; acordeom; 2 violões; bateria; contrabaixo.	Ernesto Nazareth

²² Fonte: Catálogo digital do compositor. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 4 nov. 2022.

	<i>acordeom, 2 violões, bateria, contrabaixo</i>		
[195-?]	<i>Noturno (samba-canção) para flauta e piano, com orquestra de cordas</i>	Flauta; piano; orquestra de cordas (vln 1 e 2; vla; vlc; cbx).	Não mencionado
1985	<i>Pescaria: para canto com flauta, percussão, piano, violão e orquestra de cordas</i>	Flauta; percussão; piano; violão; violinos 1, 2; violas; violoncelos; contrabaixo.	Dorival Caymmi
1985	<i>Vatapá: para canto com Camerata Carioca e flauta</i>	Flauta; pandeiro; ganzá; surdo; canto; bandolim; cavaquinho; violões 1, 2; violão de 7 cordas.	Dorival Caymmi
1985	<i>Você já foi à Bahia? para canto, com Camerata Carioca, vocal, flauta, teclado e contrabaixo</i>	Flauta; pandeiro; ganzá; surdo; canto; vocal; teclado; bandolim; cavaquinho; violões 1, 2, 3; contrabaixo.	Dorival Caymmi

2.4 *Sonatina em Ré maior para flauta e piano de Radamés Gnattali*

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. Em resposta a uma pergunta feita sobre o convívio do flautista com o compositor Radamés Gnattali, por meio de questionário semiestruturado, Woltzenlogel respondeu da seguinte forma: “Na realidade pouco contato tive com Radamés. Conversávamos ocasionalmente nos estúdios de gravação da TV Globo. A dedicatória para mim e Heitor Alimonda foi uma surpresa” (informação pessoal)²³.

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 esta formação específica de flauta e piano. Em um questionário respondido pelo flautista e maestro Norton Morozowicz, ele 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.

2.4.1 Edição da obra em 1997

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.

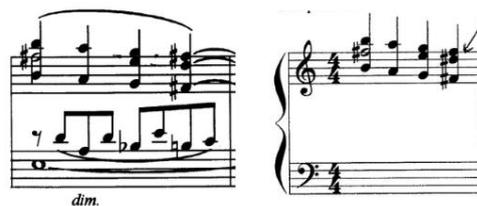
No ano de 1997, a editora Irmãos Vitale publicou uma edição da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* de Radamés Gnattali como parte da “Coleção Celso Woltzenlogel: Música Brasileira para Flauta”. A edição teve o próprio flautista na coordenação e revisão musical da obra. Em entrevista realizada com o flautista e professor Dr. Celso Woltzenlogel, este afirmou

²³ Entrevista semiestruturada concedida por Celso Woltzenlogel a Adelson Brito no dia 07/03/2022.

que todas as marcações de dinâmica, ligaduras, entre outras, foram colocadas na partitura da *Sonatina* pelo próprio Radamés.

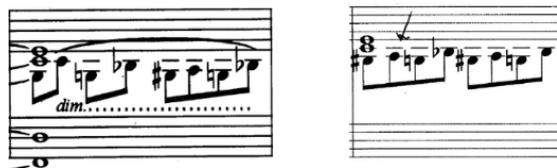
A respeito da edição publicada, Woltzenlogel nos informou que houve alguns pequenos erros e nos enviou a partitura com as devidas correções. De acordo com Woltzenlogel, no compasso 35 do primeiro movimento da *Sonatina*, no quarto tempo na pauta superior a nota que consta na edição publicada é um Ré 4 natural, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que deveria ser um Ré sustenido. Na Figura 6, do lado esquerdo da imagem consta a edição publicada e do lado direito a correção disponibilizada pelo professor Celso Woltzenlogel.

Figura 6. Compasso 35 do primeiro movimento da *Sonatina*²⁴



No compasso 44, no primeiro tempo, na segunda colcheia executada pela mão direita 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. Na Figura 7, do lado esquerdo da imagem consta o que está na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 7. Compasso 44 do primeiro movimento da *Sonatina*²⁵



²⁴ Fonte: Acervo pessoal do autor.

²⁵ Fonte: Acervo pessoal do autor.

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. Na Figura 8, do lado esquerdo da imagem consta como está na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 8. Compasso 51 do primeiro movimento da *Sonatina*²⁶



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. Na Figura 9, do lado esquerdo da imagem consta o compasso na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 9. Compasso 53 do primeiro movimento da *Sonatina*²⁷



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. Na Figura 10, do lado

²⁶ Fonte: Acervo pessoal do autor.

²⁷ Fonte: Acervo pessoal do autor.

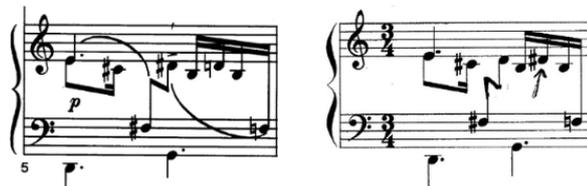
esquerdo da imagem consta o compasso na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 10. Compasso 19 do primeiro movimento da *Sonatina*²⁸



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. Na Figura 11, do lado esquerdo da imagem consta o compasso como na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 11. Compasso 5 do terceiro movimento da *Sonatina*²⁹



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. Na

Figura 12, do lado esquerdo da imagem consta a edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

²⁸ Fonte: Acervo pessoal do autor.

²⁹ Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 12. Compasso 12 do terceiro movimento da *Sonatina*³⁰



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. Na Figura 13, do lado esquerdo da imagem consta o compasso como na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 13. Compasso 51 do terceiro movimento da *Sonatina*.³¹



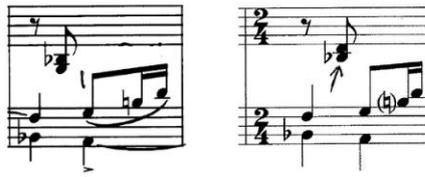
No compasso 101 do terceiro movimento da *Sonatina*, as duas colcheias que aparecem no primeiro tempo da edição publicada são as notas G2 e Bb2, sendo que a correção disponibilizada por Woltzenlogel mostra que as notas deveriam ser Bb2 e D2. Na Figura 14, no lado esquerdo da imagem consta o compasso como na edição publicada e no lado direito a correção disponibilizada pelo professor Woltzenlogel.

Figura 14. Compasso 51 do terceiro movimento da *Sonatina*³²

³⁰ Fonte: Acervo pessoal do autor.

³¹ Fonte: Acervo pessoal do autor.

³² Fonte: Acervo pessoal do autor.



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

2.4.2 Contextualização histórica e social

No final da década de 1960 surgiu no Brasil o “movimento tropicalista”, uma iniciativa dos compositores baianos inspirados na bossa nova carioca, tendo como líder o músico Caetano Veloso. Este definia o movimento como “a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira” (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 fortemente o movimento, bem como os compositores da época.

Entre os anos de 1964 e 1985 o Brasil passou pela ditadura militar, que influenciou consideravelmente 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”. Desta forma, uma das alternativas para que a cultura musical continuasse ativa foi por meio da música instrumental, que tornou a ter destaque no cenário musical brasileiro. Um dos gêneros musicais com ênfase na música instrumental que voltou a ter notoriedade na época foi o choro. De acordo com Barbosa e Devos (1984, p. 67):

[...] o choro tomava impulso através de incentivos de pessoas e instituições com a situação perigosamente ameaçada da música popular brasileira. 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).

Em relação à vida pessoal do compositor, Radamés perdeu pessoas muito próximas naquele período. 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 amigo Pixinguinha, músico ao qual ele dedicou o terceiro movimento da sua *Sonatina em Ré maior para flauta e piano*. Já a respeito da sua vida profissional, no ano de 1968 Radamés foi contratado pela Rede Globo de televisão, local no qual trabalhou até o ano de 1985, afastando-se da emissora por motivos de saúde.

O ano de 1974, em que Radamés compôs a *Sonatina*, foi muito produtivo para o compositor, que recebeu o título de “Cidadão do Estado da Guanabara”, concedido pela Assembleia Legislativa do atual estado do Rio de Janeiro. Sobre sua produção, naquele ano, além da *Sonatina*, Radamés compôs outras quatro obras, sendo elas o *Divertimento para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e piano com orquestra de cordas*, o *Divertimento para seis instrumentos*, o *Quarteto nº 2 para violino, viola, violoncelo e piano* e a *Sinfonia popular nº 4 para grande orquestra*, obra que finalizou no ano seguinte.

2.4.3 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 vigor rítmico e variedade de síncopes. Segundo Alvares (2007, p. 14), no Brasil “[...] o estado do Rio Grande do Sul tem a Milonga como um dos principais gêneros da música nativista, sendo que esta aparece com diversas variações, porém as mais usadas são a Milonga Arrabalera e a Milonga Pampeana”. Muito provavelmente por este ser natural de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, é possível observar influências de gêneros musicais gaúchos nas composições de Radamés, inclusive na *Sonatina em Ré maior para flauta e piano*.

Nas Figura 17 e Figura 18 estão retratados trechos de elementos musicais utilizados por Radamés no terceiro movimento da *Sonatina* que remetem ao choro citado com alusões a 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 17. Trecho do terceiro movimento da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* entre os compassos 47-52³⁷

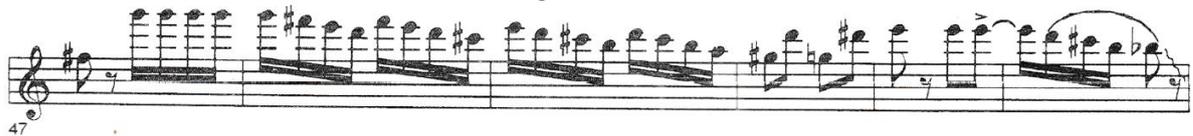


Figura 18. Trecho de uma das variações escritas por Pixinguinha do tema do choro *Urubu e o Gavião*³⁸



Já nas figuras Figura 19 Figura 20, 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.

³⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

³⁸ Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Figura 19. Trecho do terceiro movimento da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* entre os compassos 100-108³⁹



Figura 20. Trecho do choro *Urubu e o Gavião*⁴⁰



Nas figuras Figura 21 e Figura 22 é possível observar similaridades entre os desenhos melódicos escritos por Radamés no terceiro movimento da *Sonatina* com o trecho do choro *Urubu e o Gavião*. Esse mesmo motivo aparece em outros momentos do mesmo movimento.

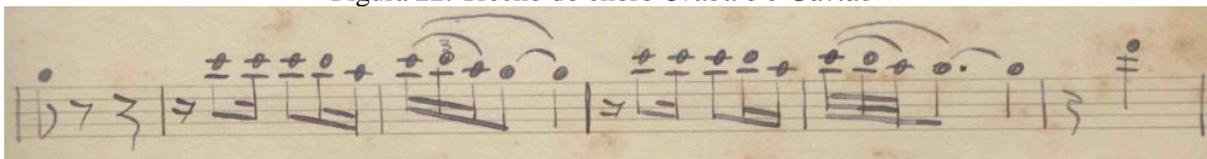
Figura 21. Trecho do terceiro movimento da *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* entre os compassos 109-113⁴¹



³⁹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁴⁰ Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

⁴¹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 22. Trecho do choro *Urubu e o Gavião*⁴²

⁴² Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

2.5 Análise musical da obra aplicada à performance

Compreender os caminhos harmônicos, melódicos, expressivos, dinâmicos, entres outros, pode aproximar o intérprete das ideias do compositor, servindo como ferramentas que podem embasar as tomadas de decisões interpretativas na execução de uma obra musical. De acordo com Corrêa (2006, p. 42), o processo de análise de uma obra musical tem como objetivo tentar compreender os artifícios utilizados pelo compositor para finalizar com sucesso a composição da sua obra. Segundo o autor:

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global. No caso da música, o processo pode ser compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra “funcionar” (CORRÊA, 2006, p 33).

Em artigo publicado por Cristina Gerling em 1989, a autora fez o seguinte questionamento: “Qual a função da análise para o executante?”. Baseada nesta indagação, a própria autora respondeu da seguinte maneira:

O método analítico é um instrumento eficaz para aprofundar um instigante processo de descoberta. Quem toca nem sempre ouve o que o olho vê, ou seja, os processos de percepção auditiva, visual e de introspecção intelectual podem ser aguçados ou mais coordenados se ancorados numa análise rigorosa. Analisar então pode significar a busca de uma consistência interpretativa no que se toca e se ensina, e que permite estabelecer níveis hierarquizados de intenção, contenção e ação, ou seja, no ordenamento de impulsos, direcionamento e dinâmica. (GERLING, 1989, s/p).

Para Koellreutter (1989, s/p), a análise musical leva o *performer* a “aprofundar-se na técnica de composição do autor”, podendo assim “deduzir da análise os princípios de interpretação, como o fraseado, articulação, dinâmica, andamento e outros, visando em primeiro lugar, a inteligibilidade do texto musical”.

Conforme mencionado acima, a análise de uma obra musical pode se revelar uma ferramenta interessante na construção de uma interpretação musical. No entanto, é crucial considerar e refletir sobre como essa análise pode influenciar e fundamentar as decisões interpretativas. Em resposta a uma entrevista realizada para esta pesquisa, o flautista e professor Dr. Raul Costa d'Avila foi indagado sobre o impacto da análise de uma obra musical em sua interpretação, e sua resposta foi a seguinte:

O que considero mais importante é saber como conectar o conhecimento resultante da análise com suas competências e habilidades técnico-musicais. Pode acontecer de um intérprete realizar uma excelente análise de uma determinada obra, tocá-la e não conseguir transmitir a expressividade desejada ao público, como também pode acontecer ao contrário. Enfim, acredito que tudo vai depender de como articular os conhecimentos, as experiências, na tentativa de oferecer coerência e consistência expressiva na interpretação da obra. (informação pessoal)⁴³.

Assim, cabe ao intérprete extrair informações da análise musical que o auxiliem na preparação e execução da obra, conferindo um significado prático à análise, além de seu aspecto teórico. Neste sentido, com o intuito de fornecer informações relevantes para auxiliar o intérprete, optamos por desenvolver uma análise musical voltada para a performance da *Sonatina*, buscando criar concepções interpretativas a partir de uma análise abrangente em que são abordados aspectos estruturais como forma, harmonia, motivos, frases e estilo da peça, entre outros.

2.5.1 Análise do Primeiro Movimento (Allegro Moderato)

O primeiro movimento da *Sonatina* foi escrito em compasso quaternário simples, com um andamento de Allegro moderato (bpm: 120). Este movimento segue a forma A B A na sua estrutura. Entre os compassos 1-26, o tema principal (A) é exposto pelo compositor. Entre os compassos 23-28, é possível observar uma ponte. Nos compassos 29-36, o tema B é apresentado no piano, e posteriormente, nos compassos 37-53, o tema B é retomado na linha da flauta. A partir dos compassos 54-55, o compositor faz uma transição e nos compassos 59-76, o tema A

⁴³ Entrevista semiestruturada em forma de questionário concedida pelo professor Dr. Raul Costa d'Avila a Adelson Brito em 01 jan. 2023.

é novamente apresentado, porém com variações no acompanhamento. A estrutura geral deste primeiro movimento pode ser observada no quadro a seguir:

Quadro 4. Estrutura geral do primeiro movimento da *Sonatina*⁴⁴

Aspecto formal	Compassos	Descrição
A	1 - 23	Tema A
	23-28	Ponte
B	29 - 36	Tema B no Piano
	37 - 53	Tema B na Flauta
	54 - 55	Transição
A'	59 - 76	Tema A com variação no acompanhamento

A textura geral deste movimento pode ser compreendida por três camadas, sendo a primeira superior realizada pela linha da flauta que é ligada e fluida, uma camada interna mais rítmica com acordes em blocos e a terceira camada que em alguns momentos possui arpejos e um baixo elaborado e motivico. A dinâmica geral aparece sempre em torno de Mezzo forte e as variações de andamento se dão, principalmente, nas mudanças de seções. É possível observar um diálogo intenso entre solista e piano, nos momentos de pausa ou notas longas, sendo que os contracantos no piano complementam a malha sonora.

As seções A e A' possuem uma sonoridade mais movida, leve e sincopada. Apesar das tensões harmônicas e melódicas, a atmosfera geral é jocosa e apresenta elementos da música popular, sendo possível observar a utilização de ritmos tradicionais brasileiros e elementos do jazz. Já a seção B possui uma sonoridade semelhante ao clássico, advinda do acompanhamento do piano, e uma atmosfera mais introspectiva.

⁴⁴ Fonte: Adelson Brito.

2.5.1.1 Ritmo

O acompanhamento rítmico que prevalece na maior parte do primeiro movimento, mais especificamente entre os compassos 1-26 e 56-76, tem um padrão rítmico semelhante ao da milonga, com ataques em bloco. Na Figura 23 é possível observar um exemplo do padrão rítmico semelhante ao da milonga realizado pelo piano.

Figura 23. Compasso 1 do primeiro movimento da *Sonatina*⁴⁵



Ainda no acompanhamento, apresenta, por diversas vezes, uma figuração rítmica com antecipações na mão direita, características do jazz e estilos brasileiros e, nos baixos, uma figuração que se assemelha a frases usadas em estilos como marchas, cirandas e frevo (Figura 24).

Figura 24. Compassos 15-16 do primeiro movimento da *Sonatina*⁴⁶



⁴⁵ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁴⁶ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Outro acompanhamento rítmico presente neste primeiro movimento é o baixo em semibreves com movimento descendente cromático e ostinato em colcheias, que ocorrem entre os compassos 27-38 e 44-55 (Figura 25).



Outro acompanhamento rítmico que podemos observar é o baixo cromático descendente com acentos deslocados, causando um efeito de hemíola (Figura 26).

Figura 26. Compasso 39 do primeiro movimento da *Sonatina*⁴⁸



2.5.1.2 Melodia

De modo geral, o tema A possui um contorno melódico descendente, tendo maior fatura de notas, ritmos sincopados e emprego constante de semicolcheias, enquanto o tema B, por outro lado, possui um contorno melódico ascendente, textura ligada e predominância de colcheias.

⁴⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁴⁸ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

A obra possui um cromatismo, em certos pontos, obscurecendo o centro tonal. Notamos uma predominância de articulação ligada e um contraste entre graus conjuntos e saltos (Figura 27).

Figura 27. Compassos 14-16 da *Sonatina*⁴⁹



A melodia foi escrita na região média-aguda da flauta na extensão de Mi3 a Fá#5. Em relação às escalas utilizadas, este primeiro movimento apresenta predominância da escala diatônica maior de Ré, sendo possível observar o uso do modo Lídio em Ré com uma certa frequência (Figura 28).

Figura 28. Utilização do modo Lídio em Ré, Compassos 2-4 da *Sonatina*⁵⁰



Uma das características deste movimento é a estrutura melódica composta com motivos antecedentes e consequentes, sempre com terminações femininas, como podemos observar na Figura 29.

⁴⁹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁵⁰ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 29. Compassos 2-4 do primeiro movimento da *Sonatina*⁵¹



2.5.1.3 Harmonia

Em relação à harmonia, é possível notar, neste movimento, o uso de tensões harmônicas, diatônicas e cromáticas, assim como a presença de enarmonias e a utilização de acordes suspensos e com nona. Na

Figura 30, é possível observar um exemplo da utilização de enarmonias no acorde de V7(b9/b13).

Figura 30. Utilização de enarmonias no acorde de V7(b9/b13)⁵²

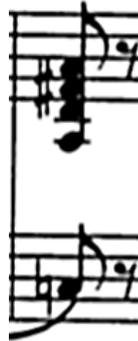


O compositor também fez uso de acordes de estrutura superior. Como exemplo é possível observar o acorde de D Maior no compasso 18 (Figura 31).

⁵¹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁵² Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 31. Acorde de D Maior no compasso 18 da *Sonatina*⁵³



Outros exemplos que podemos observar neste primeiro movimento é a utilização de acordes quartais e acordes com terças divididas ou acordes de segunda adicionada (Figura 32 e 30).

Figura 32. Acordes quartais, Compasso 17 da *Sonatina*⁵⁴

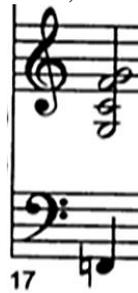


Figura 33. Acordes com terças divididas ou acordes de segunda adicionada, Compasso 14 da *Sonatina*⁵⁵



⁵³ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁵⁴ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁵⁵ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

O tema A aparece na tonalidade de Ré Maior, já o tema B entre os compassos 29-47 está na tonalidade de Dó Maior e os compassos 48-55 na tonalidade de Mi Menor.

Em diversos trechos, em todas as seções, a textura se torna polifônica com vozes se desenvolvendo no piano em contraponto à melodia na flauta.

2.5.2 Análise do Segundo Movimento – Expressivo

O segundo movimento, intitulado “Expressivo”, possui um caráter lírico. De modo geral, há um contraste entre o acompanhamento do piano, caracterizado por notas longas e uma linha intermediária constante e cromática, e a linha melódica, que é ágil e, em alguns momentos, até mesmo “rarefeita” devido aos amplos intervalos utilizados. Apesar do uso de diferentes figuras rítmicas na melodia, a sensação transmitida é de fluidez e lirismo. As flutuações harmônicas, presentes tanto no ostinato do piano quanto na melodia, combinadas com um andamento mais tranquilo, criam uma atmosfera melancólica e suave. Esse movimento foi estruturado na forma A-B-A, conforme demonstrado no quadro a seguir:

Quadro 5. Estrutura geral do segundo movimento da *Sonatina*⁵⁶

Aspecto formal	Compassos	Descrição
A	1 - 12	Tema A
B	13 - 18	Tema B
A'	19 - 27	Tema A com variações

⁵⁶ Fonte: Acervo pessoal do autor.

2.5.2.1 Ritmo

A obra apresenta uma fórmula de compasso 4/4 (Quaternário simples), com um andamento expressivo de 72 bpm. O acompanhamento rítmico no piano consiste em semibreves no baixo e a voz superior, enquanto a voz intermediária mantém um ostinato em colcheias. A seção B se destaca pela predominância de semínimas no baixo e contracantos na voz intermediária do piano.

O ritmo presente na melodia, interpretada pela flauta, é marcado pelo uso constante de quiálteras e figuras de duração variada, o que confere um caráter improvisativo, típico de árias (Figura 34).

Figura 34. Exemplo da utilização de quiálteras na parte B do segundo movimento, Compassos 14-15⁵⁷



Ao longo da composição, são introduzidas variações de andamento, como *rallentando* no compasso 12 (Figura 35), *poco ritardando* no compasso 18 (Figura 36) e *ritenuto* no compasso 25 (Figura 37). Essas mudanças de ritmo contribuem para a expressividade e a dinâmica da peça, enriquecendo sua atmosfera musical.

Figura 35. Compasso 12 do segundo movimento da *Sonatina*⁵⁸



⁵⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁵⁸ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Figura 36. Compasso 18 do segundo movimento da *Sonatina*⁵⁹



Figura 37. Compasso 25 do segundo movimento da *Sonatina*⁶⁰



2.5.2.2 Melodia

Os motivos iniciais apresentam predominantemente saltos por intervalos compostos, conferindo dinamismo à composição (Figura 38).

Figura 38. Compasso 5 do segundo movimento da *Sonatina*⁶¹



⁵⁹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁶⁰ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁶¹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Outra característica possível de observar neste movimento são as frases que, em sua maioria, são constituídas de tensão com movimento ascendente e relaxamento com movimentos descendentes, como é possível observar na figura seguinte:

Figura 39. Compassos 6-9 do segundo movimento da *Sonatina*⁶²



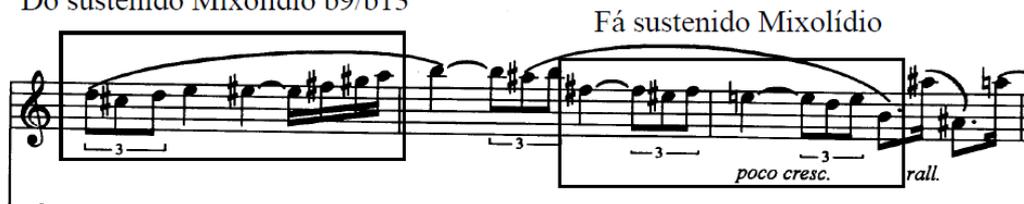
Outro aspecto relevante a ser destacado é o uso da escala de Ré menor Harmônico, que apresenta aproximações cromáticas e graus alterados (Figura 40).

Figura 40. Compassos 16-17 do segundo movimento da *Sonatina*⁶³
Escala de Ré menor Harmônico



Neste movimento também é possível observar a presença dos modos Dó sustenido Mixolídio b9/b13 e Fá sustenido Mixolídio como progressões dominantes para a tonalidade de Si menor (Figura 41).

Figura 41. Compassos 10-12 do segundo movimento da *Sonatina*⁶⁴
Dó sustenido Mixolídio b9/b13



⁶² Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁶³ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

⁶⁴ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Outra característica melódica que é possível observar neste movimento é o uso de aproximações cromáticas com saltos (Figura 42).

Figura 42. Compasso 16 do segundo movimento da *Sonatina*⁶⁵



2.5.2.3 Harmonia

A nota pedal estabelece uma relação harmônica com o baixo, enquanto a harmonia é ocasionalmente obscurecida e tensionada pelo ostinato cromático na linha intermediária, como podemos observar na Figura 43:

Figura 43. Compassos 1-6 do segundo movimento da *Sonatina*⁶⁶

⁶⁵ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁶⁶ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Entre os compassos 2-5 é possível observar uma progressão harmônica com elementos de Si menor, sendo a tonalidade relativa ao primeiro movimento que foi escrito em Ré Maior. O baixo caminha por Si, Mi, Mib e Ré (Figura 44).

Figura 44. Compassos 2-5 do segundo movimento da *Sonatina*⁶⁷



No final da primeira seção, há uma progressão cadencial resolvendo em Si menor a partir do compasso 10. A progressão constitui-se da utilização dos seguintes acordes: C#7^{sus4} C#7 | F#7 | Bm^(9,11).

Já a seção B segue em uma progressão em quartas a partir do compasso 13. A progressão constitui-se da utilização dos seguintes acordes: Bm^(9,11) | E7^(9,#9) | A7^(b9) | D7M⁽⁹⁾ | G7 | C#m^(b5, add9) F# | Bm.

2.5.3 Terceiro Movimento: Allegro (bpm = 126) (*Lembrando Pixinguinha*)

De modo geral, o terceiro movimento da *Sonatina* incorpora elementos característicos do Choro, gênero musical brasileiro. A flauta utiliza diferentes recursos comuns aos utilizados no choro, tais como trinados, glissandos e *frulattos*, para adicionar expressividade à interpretação. A melodia se desenvolve de forma escalar, proporcionando uma sensação de fluidez ao longo da peça. O contraste na articulação é marcado pela alternância entre *staccato* e *legato*, trazendo dinamismo e variedade ao discurso musical. Além disso, é possível identificar movimentos de

⁶⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

baixo, semelhantes aos do violão de 7 cordas, que contribuem para a riqueza harmônica do conjunto. Em alguns momentos do desenvolvimento, surgem trechos que remetem ao jazz sinfônico, especificamente à sonoridade utilizada em composições de Gershwin⁶⁸. Um exemplo disso é perceptível na presença de notas longas no piano, acompanhadas por acordes de sétima, e motivos que são concluídos com glissando, adicionando um toque de sofisticação e influência jazzística à composição (Figura 45).

Figura 45. Compasso 76-79 do terceiro movimento da *Sonatina*⁶⁹



Este terceiro movimento da *Sonatina* foi estruturado na forma Sonata. No quadro a seguir é possível observar a estrutura geral deste terceiro movimento:

Quadro 6. Estrutura geral do terceiro movimento da *Sonatina*⁷⁰

Aspecto formal	Compassos	Descrição
Exposição	1 – 12	Tema A (comp. Ternário)
	12 – 16	Ponte para Tema B
	17 – 31	Tema B (comp. Binário)
Desenvolvimento	32 – 81	Desenvolvimento
Reexposição	82 – 93	Tema A
	94 – 97	Ponte para Tema B
	98 – 117	Tema B' (como no desenvolvimento)
Coda	118 - 120	

⁶⁸ George Gershwin foi um renomado compositor e pianista americano do século XX, ficou conhecido por suas composições que mesclavam jazz, música clássica e teatro musical, criando um estilo musical distintivamente americano. Disponível em: <https://blog.fritzdobbert.com.br/historias/george-gershwin/#>. Acesso em: 25 maio 2023.

⁶⁹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁷⁰ Fonte: Acervo pessoal do autor.

2.5.3.1 Ritmo

O terceiro movimento da *Sonatina* apresenta uma estrutura rítmica variada, com diferentes fórmulas de compasso ao longo do movimento. Inicia-se com o compasso 3/4 (ternário simples) nos compassos 1 ao 16, proporcionando um ritmo leve e fluente. Em seguida, ocorre a mudança para o compasso 2/4 (binário simples) nos compassos 17 ao 31, que confere um caráter mais enérgico e pulsante. A alternância entre os compassos 3/4 e 2/4 continua proporcionando variações rítmicas dinâmicas que contribuem para a expressividade da composição. O andamento Allegro, em 126 bpm, garante um ritmo animado e vivaz, impulsionando a peça com energia e vigor.

Nos trechos em compasso ternário é possível identificar no acompanhamento rítmico realizado pelo baixo do piano uma estrutura de compasso composto (6/8), como podemos observar na Figura 46:



No tema B entre os compassos 17-31, o piano apresenta um acompanhamento rítmico mais livre, utilizando-se, em sua maioria, de notas longas (Figura 47).

⁷¹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.



Outra característica rítmica deste terceiro movimento presente no acompanhamento do piano é o uso de *stride*⁷³ na mão esquerda do piano nos compassos 62 a 66 (Figura 48).



Neste terceiro movimento, também é possível observar similaridades de ritmos executados pela flauta e o piano, sendo possível identificar ritmos sincopados característicos do choro executados em melodias por ambos os instrumentos (Figura 49).

⁷² Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁷³ Stride é uma técnica de tocar piano que se desenvolveu na década de 1920. É caracterizada por um padrão rítmico complexo e sincopado na mão esquerda, enquanto a mão direita toca a melodia e improvisa sobre ela. A técnica envolve caminhar pelo teclado, com a mão esquerda tocando linhas de baixo e acordes em uma ampla extensão e em ritmos animados (MORRISON, Nick 2010). Disponível em: <https://www.npr.org/2010/04/12/125689840/stride-piano-bottom-end-jazz>. Acesso em: 25 maio 2023.

⁷⁴ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 49. Compassos 111-113 do terceiro movimento da *Sonatina*⁷⁵



2.5.3.2 Melodia

O motivo principal do tema A é apresentado inicialmente no piano como podemos observar na Figura 50. Posteriormente, este motivo também é executado pela flauta com algumas pequenas variações.

Figura 50. Compassos 1-4 do terceiro movimento da *Sonatina*⁷⁶

Já o motivo utilizado no tema B é apresentado inicialmente pela flauta (Figura 51), sendo que posteriormente o piano executa a mesma melodia.

⁷⁵ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁷⁶ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 51. Compassos 17-20 do terceiro movimento da *Sonatina*⁷⁷



É possível identificar neste movimento o uso constante de cromatismos, como podemos observar nos compassos 59-61 (Figura 52).

Figura 52. Compassos 59-61 do terceiro movimento da *Sonatina*⁷⁸



Este terceiro movimento faz uso constante do modo Lídio em Ré na melodia. Um exemplo é o motivo final tocado pela flauta nos dois últimos compassos (Figura 53).

Figura 53. Compassos 119-120 do terceiro movimento da *Sonatina*⁷⁹



⁷⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁷⁸ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁷⁹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

2.5.3.3 Harmonia

Este terceiro movimento é construído a partir dos modos de Ré Lídio e Ré Lídio Dominante. Muito da sonoridade jazzística presente neste movimento vem de acordes arranjados em *voicings* característicos⁸⁰, como podemos observar nos exemplos seguintes:

Figura 54. Acorde dA7(13), Compasso 44 do terceiro movimento da *Sonatina*⁸¹



Figura 55. Acorde A7 (#9, 13), Compasso 59 do terceiro movimento da *Sonatina*⁸²

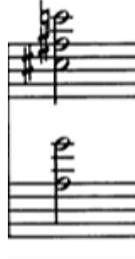


Figura 56. Acorde A7 (#11), Compasso 70 do terceiro movimento da *Sonatina*⁸³



⁸⁰ No jazz, *voicings* característicos referem-se aos arranjos ou formas específicas de harmonização utilizadas pelos músicos ao tocar acordes em um conjunto ou em um arranjo musical.

⁸¹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁸² Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁸³ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

2.6 Sugestões interpretativas e estratégias de estudo fundamentadas no material pesquisado

Este capítulo tem como objetivo discorrer sobre decisões interpretativas que foram tomadas durante o estudo da obra fundamentadas no levantamento histórico sobre o autor e a obra, nas respostas dos questionários e na análise musical da obra aplicada à performance. Levou-se também em consideração as experiências do *performer* durante o processo de estudo e execução da obra, bem como as observações do professor e orientador durante as aulas.

2.6.1 Características gerais

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 (informação pessoal)⁸⁴, 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 (informação pessoal)⁸⁵.

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.

⁸⁴ Entrevista semiestruturada em forma de questionário concedida pelo professor Dr. Sergio Dias a Adelson Brito em 01 mar. 2023.

⁸⁵ Entrevista semiestruturada em forma de questionário concedida pelo professor Dr. Sergio Dias a Adelson Brito em 01 mar. 2023.

A flauta é 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 (informação pessoal)⁸⁶, 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* seria: “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” (informação pessoal)⁸⁷.

2.6.2 Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Primeiro Movimento - Allegro Moderato

Na exposição do tema, optamos por uma sonoridade clara e brilhante⁸⁸, com bastante vigor, com o objetivo de transmitir energia no início da obra. No compasso 4 (Figura 57), 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.

⁸⁶ Entrevista semiestruturada em forma de questionário concedida pelo professor Dr. Raul Costa d'Avila a Adelson Brito em 01 jan. 2023.

⁸⁷ Entrevista semiestruturada em forma de questionário concedida pelo professor Dr. Raul Costa d'Avila a Adelson Brito em 01 jan. 2023.

⁸⁸ Terminologias como: brilhante, clara, vibrante, escura, entre outras, são comumente utilizadas no estudo dos instrumentos musicais ou canto para descrever diferentes timbres e nuances sonoras. Geralmente entende-se por som claro e vibrante uma sonoridade na qual os parciais harmônicos mais agudos estão mais evidenciados. Da mesma forma, entende-se por sonoridade escura aquela em que os parciais harmônicos graves estão mais presentes. Essas terminologias geralmente são passadas de professor para aluno, de forma oral e por exemplificação no instrumento e voz.

Na Figura 58 é possível observar na prática o exercício proposto por Vianna no compasso 4 do primeiro movimento da *Sonatina*:

Figura 58. Exemplo do estudo que pode ser realizado para conseguir mais equilíbrio sonoro entre as notas⁹¹



Vale ressaltar que este mesmo exercício foi utilizado em outros momentos deste movimento e nos demais movimentos desta obra para solucionar problemas análogos, em que encontramos notas que naturalmente apresentam menos intensidade sonora por questões acústicas do próprio instrumento.

Como já mencionado anteriormente, o compositor Radamés foi fortemente influenciado pela música popular brasileira e é possível observar neste movimento um padrão rítmico semelhante à milonga, gênero musical comum em sua terra natal, Porto Alegre/RS. Desta forma, decidimos realçar e valorizar as células rítmicas deste padrão. Como, por exemplo, este movimento apresenta a utilização constante de síncopas que devem ser destacadas com clareza. Na partitura, (Figura 59) o compositor destaca algumas síncopas utilizando um acento horizontal, porém decidimos por valorizar e destacar todas as síncopas que aparecem neste movimento.

Figura 59. Exemplo de acentuação horizontal utilizada pelo compositor nos compassos 65 e 66 da *Sonatina* para enfatizar as síncopas⁹²

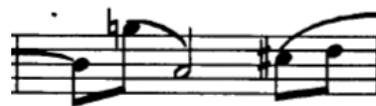


⁹¹ Fonte: Acervo pessoal do autor.

⁹² Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

No final da exposição do tema, no compasso 10 (Figura 60), 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 60. Compasso 10 do primeiro movimento da *Sonatina*⁹³



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 (Figura 61), 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 61. Compasso 20 da *Sonatina*⁹⁴



Nos compassos 26 e 27, há um grupo de semicolcheias com algumas notas acentuadas para criar a sensação de ritmo sincopado (Figura 62). 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 (Figura 63).

Figura 62. Compassos 26-27 do primeiro movimento da *Sonatina*⁹⁵



Figura 63. Exemplo de exercício que pode ser praticado apenas com as notas estruturais assinaladas com acento⁹⁶



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 64). Posteriormente, a flauta toca a mesma sequência de notas em colcheias dando continuidade à ideia do piano, sendo o primeiro momento que a flauta aparece sem acompanhamento. Neste caso, é necessário entrosamento entre os instrumentistas para que a flauta dê continuidade à 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.

⁹⁵ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁹⁶ Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 64. Compassos 36-37 do primeiro movimento da *Sonatina*⁹⁷



Entre os compassos 45-48 a flauta toca uma frase sem acompanhamento, neste trecho seguimos a dinâmica marcada na partitura, tentando fazer um crescendo gradativo, iniciando a frase com pouco vibrato e intensidade sonora, aumentando sua intensidade até o final da frase no ralentando. Nesse trecho optamos por fazer a respiração no último tempo do compasso 47 após a nota Lá#4, com o objetivo de iniciar a frase seguinte com mais energia, utilizando a nota Dó3 em anacruse como apoio para a frase seguinte (Figura 65).

Figura 65. Compassos 45-48 do primeiro movimento da *Sonatina*⁹⁸



Na reexposição do tema A, a partir do compasso 58 optamos por retomar com uma sonoridade clara e brilhante como no início da obra até o final da peça.

Nos dois últimos compassos deste primeiro movimento (Figura 66) ocorre um grupo de semicolcheias em direção ascendente. Estes compassos apresentam dificuldades técnicas que podem ser trabalhadas a partir da realização de exercícios específicos, como, por exemplo, o reagrupamento de notas em diferentes ritmos. De acordo com Homem (2005, p. 26), o reagrupamento de notas é utilizado como uma forma de “estudar trechos do repertório mudando a acentuação e conservando o andamento”. Na Figura 67. Exemplo de reagrupamentos de notas. Compassos 75-76 do primeiro movimento da *Sonatina* é possível observar alguns dos reagrupamentos de notas utilizados durante o estudo do trecho citado.

⁹⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

⁹⁸ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 66. Compassos 75-76 do primeiro movimento da *Sonatina*⁹⁹



Figura 67. Exemplo de reagrupamentos de notas. Compassos 75-76 do primeiro movimento da *Sonatina*¹⁰⁰



2.6.3 Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Segundo Movimento (Expressivo)

O segundo movimento, expressivo, pelo seu caráter lento nos possibilita explorar os recursos timbrísticos que a flauta nos proporciona. Optamos por iniciar o tema A com uma sonoridade mais escura utilizando pouco vibrato. Decidimos iniciar este movimento de uma forma mais tranquila, pois o próprio ritmo da peça traz movimento à obra. A partir do compasso 10 é possível aumentar a intensidade do som, fazendo um crescendo até o ponto culminante na nota Si4 no compasso 11, e logo em seguida diminuir um pouco a intensidade sonora trazendo novamente a mesma atmosfera proposta no início para conseguir obter o *poco crescendo* escrito na partitura. Isso possibilita fazer o *ralentando* nos dois últimos tempos do compasso 12 com um som um pouco mais forte (Figura 68).

⁹⁹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

¹⁰⁰ Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 68. Compassos 1-12 do segundo movimento da *Sonatina*¹⁰¹

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Expressivo' and a quarter note equal to 72. The music starts with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is present. The second staff continues the melodic line with various intervals and a fermata over a note. The third staff shows a sequence of eighth notes with triplets, a *poco cresc.* marking, and ends with a *rall.* instruction.

Na seção B optamos por iniciar com uma sonoridade menos brilhante e com pouco vibrato, aumentando a intensidade sonora e o vibrato gradativamente até o final da parte B no compasso 18. No retorno ao tema A, ainda no compasso 18, buscamos uma sonoridade mais intensa e brilhante, com bastante vibrato num crescendo constante, só diminuindo a intensidade sonora a partir do compasso 25, em que ocorre um ralentando. A peça finaliza a tempo, porém decidimos por valorizar de forma moderada as últimas notas do compasso 26 que encaminham para última a nota Fa#4, que deve ser tocada com uma fermata. Para essa última nota do movimento, optamos por menos intensidade sonora e menos vibrato para criar uma atmosfera de finalização.

¹⁰¹ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 69. Compassos 13-27 do segundo movimento da *Sonatina*¹⁰²

13 *a tempo*

15

17 *cresc.* *poco rit.* *mf* *a tempo*

20

23

25 *rit.* *a tempo*

Este movimento tem características comuns à música impressionista, como, por exemplo, a utilização de ritmos, arpejos e escalas não convencionais. Tais elementos ficam mais evidentes na parte B. De modo geral, decidimos por estudar este movimento com metrônomo, com o objetivo de firmar um andamento constante para evitar acelerar o andamento de forma indevida, buscando manter a regularidade das quiálteras.

¹⁰² Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

2.6.4 Decisões interpretativas e estratégias de estudo do Terceiro Movimento – Allegro (Lembrando Pixinguinha)

Como já mencionado, esse movimento apresenta características da música brasileira, mais especificadamente do choro do *Urubu malandro*. Desta forma, decidimos utilizar elementos idiomáticos deste gênero musical em nossa interpretação da obra.

Na exposição do tema em compasso ternário, como em praticamente todo esse movimento de modo geral, optamos por trazer uma atmosfera mais alegre e vibrante, porém respeitando as marcações de dinâmica escritas na partitura. Buscamos também realizar uma articulação leve e precisa, tendo bastante cuidado com a precisão rítmica.

Na parte B ocorre uma mudança de fórmula de compasso, neste trecho optamos por estudar separadamente as semifrases com objetivo de compreender a estrutura rítmica (Figura 70).

Figura 70. Compassos 12-23 do terceiro movimento da *Sonatina*¹⁰³



No compasso 23 ocorre uma escala cromática descendente em semicolcheias, seguida de um salto de quinta diminuta ascendente (Figura 71). Neste trecho, decidimos utilizar a nota Lá5 como apoio, com o objetivo de facilitar esta passagem para região aguda buscando uma sonoridade mais homogênea nos compassos 23-24. Realizamos um estudo lento, aumentando a velocidade gradativamente, com o objetivo de obter um som limpo.

¹⁰³ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

Figura 71. Compasso 23-24 do terceiro movimento da *Sonatina*¹⁰⁴



Nos compassos 34-35, as notas Sol# e Lá são tocadas em três oitavas diferentes em grupos de colcheias (Figura 72). Optamos por tocar essa passagem de forma a manter a intensidade semelhante entre os grupos, apesar de a flauta produzir intensidades diferentes nas distintas oitavas, sendo as notas graves naturalmente menos intensas que as agudas.

Figura 72. Compassos 35-36 do terceiro movimento da *Sonatina*¹⁰⁵



No compasso 52, o compositor escreveu um glissando descendente a partir da nota Si_b5 (Figura 73). No choro, é comum que os flautistas utilizem um efeito com o bocal da flauta, girando-o para dentro enquanto mantêm a coluna de ar direcionada levemente para frente. Esse efeito faz com que a afinação da nota desça aproximadamente um semitom. Para executar os glissandos que ocorrem nos compassos 52 e 54 e reaparecem nos compassos 74, 77, 111 e 113, decidimos realizar o efeito explicado acima em vez do glissando tradicional, devido à influência do choro presente neste movimento.

¹⁰⁴ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

¹⁰⁵ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Figura 73. Compassos 51-52 do terceiro movimento da *Sonatina*¹⁰⁶



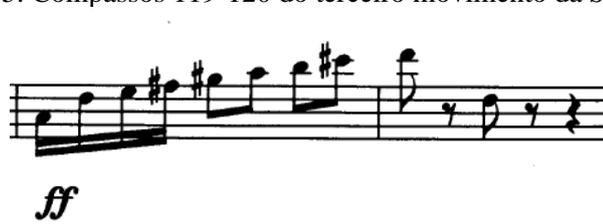
No compasso 71 e no compasso 74 (Figura 74), optamos por realizar uma articulação curta nas duas últimas notas do compasso para evitar que soem idênticas. Além disso, escolhemos executar a apogiatura com menos intensidade sonora do que a nota subsequente.

Figura 74. Compasso 69 do terceiro movimento da *Sonatina*¹⁰⁷



Nos dois últimos compassos deste movimento (Figura 75), escrito na dinâmica “fortíssimo”, optamos por tocar com o máximo de energia e intensidade sonora possível, tendo em vista que é o final da obra. Alguns flautistas que já gravaram esta obra optaram em tocar estes dois últimos compassos uma oitava acima do que está escrito na partitura, sendo outra possibilidade interpretativa.

Figura 75. Compassos 119-120 do terceiro movimento da *Sonatina*¹⁰⁸



¹⁰⁶ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997

¹⁰⁷ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

¹⁰⁸ Fonte: Editora Irmãos Vitale, 1997.

Este terceiro movimento é o que apresenta mais dificuldades técnicas, tendo em vista ser o movimento com andamento mais rápido (Bpm = 126). De modo geral, estudamos os trechos que apresentaram dificuldades técnicas separadamente, realizando os exercícios de agrupamento de notas já apresentado neste capítulo em relação ao primeiro movimento. Também utilizamos como recurso o estudo com metrônomo, iniciando de maneira lenta e aumentando a velocidade gradativamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo biográfico sobre o compositor, o levantamento dos contextos histórico e social relacionados à composição da *Sonatina* e a realização de uma análise musical aplicada à performance, bem como o estudo e performance da obra sob orientação do professor, chegamos às seguintes conclusões: É importante conhecer mais sobre o contexto histórico-social do compositor e a obra no processo de preparação e execução da peça. A identificação dos gêneros musicais da música popular, como milonga, choro e o *jazz*, presentes na obra foi fundamental no processo de preparação e execução da peça, principalmente nos momentos em que ela sugere influências de tais gêneros musicais. 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 a esses gêneros.

A realização da análise musical aplicada à performance se mostrou importante no sentido de auxiliar-nos a compreender a estrutura geral da obra, identificar padrões rítmicos executados pelo piano, proporcionado ao flautista valorizá-los, imprimindo balanço e movimento à execução. A análise também possibilitou identificar as notas que precisam ser mais valorizadas, mais brilhantes ou mais suaves, entre outros aspectos, a partir da identificação dos acordes. Oportunizou ainda compreender os contornos melódicos possibilitando uma melhor condução fraseológica. Identificar as escalas, modos e arpejos utilizados também nos auxiliou em questões técnicas e de sonoridade no estudo de passagens mais difíceis.

A partir das entrevistas com os flautistas de renome que gravaram a obra ou tiveram contato direto com o compositor, foi possível levantar informações sobre Radamés e a sua *Sonatina*, além de sugestões interpretativas aqui relatadas.

Outro aspecto de extrema importância para a performance da obra foram as aulas e orientações, sendo que as sugestões de caráter técnico, sonoro e interpretativo em geral, contribuíram para meu estudo e performance desta obra.

Sabemos que cada performance é única para um instrumentista e que cada *performer* vai absorver à sua maneira as influências que possam surgir a partir de uma pesquisa como esta. Para mim, todos os aspectos acima citados foram importantes durante o preparo da obra. Acredito que o acompanhamento contínuo do professor/orientador, por meio de suas instruções e exemplificações no instrumento, embasado pela pesquisa orientada, contribuiu essencialmente para o meu conhecimento e interpretação da obra.

Esperamos que as informações aqui levantadas ofereçam uma contribuição aos intérpretes, estudantes, pesquisadores e demais interessados na vida e obra do compositor Radamés Gnattali, especialmente na *Sonatina em Ré maior para flauta e piano*. Nosso intuito também é instigar novas pesquisas sobre este importante compositor e sua obra.

REFERÊNCIAS

Livros

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

GONZÁLEZ REY, Fernando. **Pesquisa qualitativa e subjetividade: os processos de construção da informação**. São Paulo: Editora Pioneira Thomson Learning, 2005.

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

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Ed. Atlas, 1985.

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

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

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

Teses, Dissertações e Monografias

ALVARES, Felipe Batistella. **Milonga, Chamamé, Chimarrita e Vaneira: Origens, Inserção no Rio Grande do Sul e os Princípios de Execução ao Contrabaixo**. 2007. 31 f. Monografia (Licenciatura em Música) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 2007.

BARK, Jamil Mamedio. **Radamés Gnattali: “Suíte Para Quinteto De Sopros” - Estudo Analítico e Interpretativo**. 2007. 146 f. (Mestrado em Música) – Departamento De Música Da Escola De Comunicação E Artes – Eca Dissertação. Universidade de São Paulo, 2007.

FREITAS, Thiago Rodrigues. **Análise do valor percebido pelos clientes prestadoras de serviços de apoio logístico do setor de petróleo & gás no Brasil**. Rio de Janeiro, 2013. 143 f. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas) – Departamento de Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

HOMEM, Fernando Pacífico. **Expedito Vianna: Um flautista à frente de seu tempo**. 2005. 55 f. Artigo (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

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

MELO, Raïssa 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 em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

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

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 (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

Revistas Científicas, Anais e Periódicos

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 Auditáveis.** 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.

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.

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

KOELLREUTTER, H. J. **Análise Fenomenológica do Minueto em Sol Maior de J. S. Bach,** Análise Musical nº 1. São Paulo, Atravez, 1989.

MADEIRA, Bruno. Considerações sobre análise musical e performance. *In: XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 2013, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2211/public/2211-7030-1-PB.pdf Acesso em: 12 jun. 2022.

LOVISI, Daniel Menezes. Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro. *In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. XV Colóquio do programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.* Rio de Janeiro, nov. 2010. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Unirio, 2010. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/2720/2041>. Acesso em: 12 jun. 2022.

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.

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.

Partitura

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

Entrevistas

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.

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

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

Sites

MORRISON, Nick. **Stride Piano: Bottom-End Jazz**. 2010. Disponível em: <https://www.npr.org/2010/04/12/125689840/stride-piano-bottom-end-jazz>. Acesso em: 25 maio 2023.

FALA MAESTRO! **Radamés Gnattali**. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

GEORGE GERSHWIN, o compositor americano por excelência. **Fritz Dobbert Pianos**. Disponível em: <https://blog.fritzdobbert.com.br/historias/george->. Acesso em: 5 fev. 2023.

O URUBU E O GAVIÃO (Urubu malandro). Observação manuscrita: “Urubu-e-o-Gavião.” “Variações de Pixinguinha”. **Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/sheets/samba-do-urubu-2/> . Acesso em: 2 jun. 2023.

ANEXOS

Curso: Mestrado Profissional em Práticas Musicais

Aluno: Adelson de Souza Brito Filho

Orientador: Dr. Fernando Pacífico Homem

ANEXO A – Entrevista semiestruturada identificada

Nome: Celso Woltzenlogel

1. Sabedor de que a Sonatina me Ré Maior para Flauta e Piano de Radamés Gnattali foi dedicada ao Senhor, gostaria de saber se durante o processo composicional da obra o compositor Radamés Gnattali esteve em contato com o senhor dialogando sobre o processo de criação.

Não

2. Sabendo que o senhor foi o editor e revisor da obra, gostaria de saber se durante o processo de edição e revisão da peça, informações como dinâmicas, ligaduras, rallentandos, entre outras, foram colocadas pelo compositor ou foram suas concepções de interpretação?

Todas as informações foram inseridas pelo próprio Radamés

3. Como o senhor teve um contato próximo com o Compositor Radamés Gnattali, poderia descrever um pouco sobre a sua convivência com ele?

Na realidade pouco contato tive com Radamés. Conversávamos ocasionalmente nos estúdios de gravação da TV Globo. A dedicatória para mim e Heitor Alimonda foi uma surpresa

4. Em sua opinião, qual a importância do compositor Radamés Gnattali para a música brasileira e em especial para o repertório da flauta transversal.

5.

Radamés Gnattali deu uma contribuição incrível para a música brasileira, principalmente pelo estilo que compunha sempre. Embora não tocasse a flauta escreveu inúmeras obras de música de câmara sempre com destaque para a flauta. (Veja o meu

comentário na edição publicada pela Editora Vitale. Se não tiver posso te enviar o texto completo.) A Sonatina a seis para quinteto de sopros e piano foi dedicada ao Sexteto do Rio, do qual eu fazia parte.

6. Ao preparar a sua performance da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano de Radamés Gnattali se deparou com alguma dificuldade técnica ou interpretativa? Se sim, quais foram as estratégias de estudo utilizadas para resolvê-las?

Não tive nenhuma dificuldade.

7. Na sua concepção a música popular brasileira, especialmente o choro teve alguma influência na linguagem utilizada pelo autor para composição da obra? Isso influenciou na sua interpretação?

Certamente, como se observa no 3º movimento.

8. Em sua opinião o fato de conhecer a biografia do compositor e detalhes históricos e sociais a respeito da obra influencia na performance da mesma?

Sim, mas o mais importante é ouvir as obras que escreveu. Lamentavelmente, muito poucas gravações foram realizadas.

9. O fato de se tratar de um compositor brasileiro contemporâneo facilitou na tomada das suas decisões interpretativas?

Sim.

10. O Senhor acredita que realizar uma análise formal da peça musical auxilia o performer em sua interpretação?

Absolutamente.

Autorizo a utilização desta entrevista concedida a Adelson de Souza Brito Filho para compor seu Artigo: “Sonatina para flauta e piano de Radamés Gnattali: Estudo dos Aspectos Estruturais e Caminhos Interpretativos” incluindo sua reprodução integral ou parcial no referido trabalho e em publicações acadêmicas e eventos de caráter científico.

Telefone: 24 24859865. 21 984126568 (WhatsApp)

E-mail: woltzen@uol.com.br

Curso: Mestrado Profissional em Práticas Musicais

Aluno: Adelson de Souza Brito Filho

Orientador: Dr. Fernando Pacífico Homem

ANEXO B – Entrevista semiestruturada identificada

Nome: Norton Morozowicz

Questionário

1. Como o senhor teve um contato próximo com o Compositor Radamés Gnattali, poderia descrever um pouco sobre a sua convivência com ele?

Radamés foi um dos maiores músicos brasileiros. Um verdadeiro gênio, exímio pianista, também tocava viola. Tinha um temperamento forte e era uma pessoa reservada. Porém, quando gostava ou admirava um músico, aí era de agradável convívio. . Privei da sua amizade e fiz várias estreias de suas obras: entre elas a Sonatina para flauta e piano, com a pianista Laís de Souza Brasil e a Sonatina para flauta e violão com Sergio Abreu.

<https://youtu.be/s19izgdWIBU>

2. Sabedor da sua carreira como grande flautista e maestro, gostaria de saber quais as principais obras do compositor Radamés Gnattali que o senhor teve a oportunidade de tocar e reger.

Tive oportunidades de gravar muitas obras, algumas dedicadas a mm, como a Suíte para Cordas e o Concerto para cordas. Gravei a Sinfonia Popular nº1, que levei inclusive para a Polônia com a Filarmônica de Lublin e da qual fiz performances com várias orquestras brasileiras: Petrobras Sinfônica, Sinfônica Nacional, Jazz Sinfônica de SP, Orquestra Sinfônica da UEL, Orquestras Sinfônicas da Bahia, Goiânia e de Campinas.

Outras obras que regi e ou gravei: Concerto para Viola, Concerto para Violino nº3, Divertimento para Marimba, Retratos, Concerto para acordeom, Concerto para Bandolim, Canção e Dança para Harmônica de Boca, Seresta nº2 para Flauta, Canções Populares do Brasil:

<https://youtu.be/bCWJ2K3tZVw> <https://youtu.be/FKmC-TnWv6Q>

<https://youtu.be/sIz3IBUMYXg> <https://youtu.be/vUINb1NnyA>

<https://youtu.be/P2z4Vm4jLDA> <https://youtu.be/wgtQ2uq7AGA>

https://youtu.be/dSZaFan7_2A https://youtu.be/ZF7kWg_Hycg <https://youtu.be/c-3O4ofxAa0>

3. Em sua opinião, qual a importância do compositor Radamés Gnattali para a música brasileira e em especial para o repertório da flauta transversal?

Eu costumo dizer que Radamés foi um divisor de águas na música brasileira. Teve uma enorme importância na formação e influenciou gerações de músicos. Foi o pai da primeira orquestra de rádio, onde fez cerca de 10 mil arranjos para os artistas da Rádio Nacional. Escreveu concertos para quase todos os instrumentos valorizando sobremaneira a música popular e a folclórica do país. Revitalizou o choro no Rio de Janeiro e com isto deixou também estas obras importantes para flauta que fazem parte do nosso repertório. No final da vida, estava escrevendo um concerto para flauta e piano - que não chegou a terminar, dedicado a mim e à Laís de Souza Brasil.

4. Ao preparar a sua performance da Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano de Radamés Gnattali se deparou com alguma dificuldade técnica ou interpretativa? Se sim, quais foram as estratégias de estudo utilizadas para resolvê-las?

Não, a obra é bem escrita para o instrumento, e como Radamés sempre estava cercado de bons músicos, geralmente escrevia pensando em determinado instrumentista e, qualquer dúvida, sempre trocava ideias.

5. Na sua concepção, a música popular brasileira, especialmente o choro, teve alguma influência na linguagem utilizada pelo autor para composição da obra? Isso influenciou na sua interpretação?

Como já citei, o choro teve, em Radamés, um grande interprete, inclusive na obra de Nazareth, que ele conheceu tocando no cinema mudo.

6. Em sua opinião o fato de conhecer a biografia do compositor e detalhes históricos e sociais a respeito da obra influencia na performance da mesma?

Sim, esta é sempre uma questão fundamental para o interprete, conhecer o contexto e a época em que vivia o compositor e quais as tendências que o cercavam. E claro, procurar conhecer e ouvir o maior número de obras deste autor para chegar o mais próximo do seu pensamento e assim transmitir a obra com maior fidelidade possível, para os ouvintes.

7. O fato de se tratar de um compositor brasileiro contemporâneo facilitou na tomada das suas decisões interpretativas?

Evidentemente, se o interprete tem contato com o compositor, terá mais autenticidade nas suas interpretações por obter informação direta da fonte.

8. O Senhor acredita que realizar uma análise formal da peça musical auxilia o performer em sua interpretação? Em sua opinião qual seria a concepção formal da obra?

Penso que é fundamental, antes da execução de qualquer obra, analisar o que vamos tocar. Portanto, importante contextualizar o compositor na sua época, estilo e forma, além de observar características rítmicas, melódicas e harmônicas.

Autorizo a utilização desta entrevista concedida a Adelson de Souza Brito Filho para compor seu Artigo: “Sonatina para flauta e piano de Radamés Gnattali: Estudo dos Aspectos Estruturais e Caminhos Interpretativos” incluindo sua reprodução integral ou parcial no referido trabalho e em publicações acadêmicas e eventos de caráter científico.

Norton Morozowicz 41-99654-4818
maestronorton@globo.com

Nome: Raul Costa d'Avila

Questionário

Curso: Mestrado Profissional em Práticas Musicais

Aluno: Adelson de Souza Brito Filho

Orientador: Dr. Fernando Pacífico Homem

ANEXO C – Entrevista semiestruturada identificada

1. Como se deu seu primeiro contato com a Sonatina em Ré Maior para flauta e piano de Radamés Gnattali e quais foram suas primeiras impressões sobre a obra?

- Acho que 1986 ou 87 através de um xerox de péssima qualidade de um manuscrito que chegou em minhas mãos. Na ocasião tínhamos um trio de piano, violoncelo e flauta na Escola de Música da UFMG e além do trio, o violoncelista e eu tocávamos duos com a pianista. As impressões foram as melhores possíveis porque, além ser música brasileira, Radamés era um mestre na arte de integrar as linguagens erudita e popular, promovendo um resultado genial, característico praticamente em toda sua obra.

2. Ao preparar a Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano de Radamés Gnattali se deparou com alguma dificuldade técnica ou interpretativa? Se sim, quais foram as estratégias de estudo utilizadas para resolvê-las?

- A dificuldade inicial foi conseguir ler o manuscrito em função da péssima qualidade do xerox. Ainda não havia a edição elaborada pelo Prof. Celso Woltzenlogel. Tecnicamente não me lembro de ter tido dificuldades, entretanto a atenção com os ritmos, a ênfase às dinâmicas, andamentos, além da sonoridade, naturalmente, foi essencial nos estudos para que eu pudesse desenvolver com a pianista uma interpretação tentando aproximar às propostas apresentadas por Radamés aos três movimentos (I. *Allegro moderato*; II. *Expressivo*; III. *Alegre Lembrando Pixinguinha*). Cabe mencionar que na época o CD ainda não existia e quanto a LP, se existia alguma gravação, não tínhamos acesso para nos servir de referencial. Portanto, era muito estudo e criatividade no processo interpretativo, o que foi maravilhoso para nós.

3. Na sua concepção a música popular brasileira, especialmente o choro teve alguma influência na linguagem utilizada pelo autor para composição da obra? Isso influenciou na sua interpretação?

- Como mencionei acima, as composições de Radamés têm uma conexão forte com a música popular brasileira. Arranjador de primeira grandeza, regendo inclusive a maioria de seus trabalhos, seu contato e amizade com excelentes músicos provavelmente foi fundamental no seu processo criativo, contemplando inclusive o choro. Como ele disse: *música brasileira é música popular. E quem não viveu no meio do povo não está capacitado a criá-la. Villa Lobos mergulhou nas fontes mais genuínas. Bartok também trouxe para o universal a linguagem musical de sua terra, Hungria, e passes próximos. Stravinsky é a universalidade do idioma eslavo e até Bach se utilizou de temas populares.* (Radamés: 'A música é uma só'. Por Maria Abreu, 28 julho de 1976 - Última Hora.) Então é isto, a Sonatina é uma composição maravilhosa, que vai ao encontro de nossa cultura, sobretudo com aquilo que Radamés sentia e fazia com primor. Naturalmente o último movimento (Alegre: Lembrando Pixinguinha – conforme meu manuscrito!) além do título remeter a outro gênio da música brasileira, Radamés faz uma citação ao choro “Urubu Malandro”, que mesmo não sendo de autoria de Pixinguinha fez muito sucesso através dos “Oito Batutas”. Há um registro discográfico datado de 1922, que pode ser conferido [YouTube](#), onde jovem Pixinguinha nos demonstra suas habilidades e competências de flautista virtuoso.

Sobre dizer se influenciou minha interpretação, pelo fato da música de Radamés ter uma forte relação com a música popular, eu creio que sim. Entretanto, creio que o que mais me influenciou - me convencendo a estudar a obra - foi a beleza resultante da capacidade criativa dele. Além de muito inspirador foi, naquela ocasião, muito motivador.

4. Em sua opinião o fato de conhecer a biografia do compositor e detalhes históricos e sociais a respeito da obra influencia na performance da mesma?

- Não posso afirmar se vai influenciar na performance, mas ter informações sobre o compositor e detalhes históricos e sociais a respeito da obra

que o músico/flautista vai interpretar poderá colaborar muito no processo. Considero que o mais importante é saber com 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.

5. O fato de se tratar de um compositor brasileiro contemporâneo facilitou na tomada das suas decisões interpretativas?

- Talvez o que tenha me ajudado foi justamente o fato de minha iniciação ter sido através de valsas, choros, sambas-canções. Creio que, inconscientemente, associando minhas experiências anteriores com o conhecimento que estava desenvolvendo no curso de bacharelado em flauta, as ideias no processo interpretativo iam surgindo quase naturalmente, sem muita hesitação, sempre em diálogo com a colega pianista, afinal era um duo.

6. Ao iniciar o estudo de um novo repertório quais as suas principais estratégias utilizadas para o domínio do mesmo?

- Eu não chamaria de estratégias, mas sim caminhos que possam conduzir à facilitação da aprendizagem, princípio que eu defendo na minha conduta pedagógica. Assim, em primeiro lugar, tudo vai depender do nível de dificuldade do novo repertório. Meu querido professor, Expedito Vianna, desenvolveu uma proposta de estudo fabulosa para estudar trechos contidos nos repertórios que possam apresentar dificuldades. Sugiro consultar a excelente pesquisa desenvolvida pelo amigo e colega Fernando Pacífico sobre o Prof. [Expedito Vianna](#). Lá estão algumas das possíveis “estratégias” (usando a palavra que você menciona) para iniciar o estudo de um novo repertório. Por fim, cabe mencionar que, em primeiro lugar é muito importante saber ser o repertório escolhido é compatível com a capacidade técnica e musical do/a flautista; visto isto, ter conhecimentos sobre forma musical, estilos, possibilidades de fraseados e planos de dinâmica vão compor o conjunto das habilidades e competências necessárias para desenvolver o estudo do novo repertório escolhido, não desconsiderando jamais a qualidade da sonoridade.

7. Você acredita que realizar uma análise formal da peça musical auxilia o performer em sua interpretação?

- Como em outra pergunta que anteriormente respondi, não posso garantir que vai auxiliar o performer em sua interpretação, porém considero importante

analisar a obra em estudo sempre que possível, procurando com isto obter mais segurança e intimidade com a obra. O que considero mais importante é saber como conectar o conhecimento resultante da análise com suas competências e habilidades técnicomusicais. Pode acontecer de um intérprete realizar uma excelente análise de uma determinada obra, tocá-la e não conseguir transmitir a expressividade desejada ao público, como também pode acontecer ao contrário. Enfim, acredito que tudo vai depender de como articular os conhecimentos, as experiências, na tentativa de oferecer coerência e consistência expressiva na interpretação da obra.

8. Em sua opinião, qual a importância do compositor Radamés Gnattali para o repertório da flauta transversal.

- Além de excelente pianista e compositor, Radamés foi também um arranjador fabuloso. Creio que inevitavelmente suas experiências como arranjador, aliada ao permanente contato com músicos de orquestras, grandes solistas, cantoras e cantores, lhe possibilitaram desenvolver muito seu potencial criativo composicional, como já mencionei, contemplando não somente a flauta, mas diversos instrumentos como também as mais diferentes e formações. Assim, considero que Radamés tem uma importância significativa no repertório de muitos instrumentos, inclusive os menos convencionais (harmônica de boca e acordeom, por exemplo) não me limitando aqui ao repertório da flauta.

Na oportunidade, vale ressaltar a importância do livro de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1985) que tem o título: “Radamés Gnattali o Eterno experimentador” (1985). Nele consta, além do catálogo de suas obras, a discografia e seus arranjos para a Rádio Nacional. Por ter sido escrito há quase 40 anos pode estar desatualizado, entretanto, considero muito importante conhecer pois há repertório para flauta mencionado como inédito, como, por exemplo, “Sonatina para flauta e orquestra de cordas” – transcrição para flauta e orquestra de cordas do original para flauta e violão, entre outras.

9. Na sua opinião como professor quais os principais aspectos devem ser trabalhados com os alunos no preparo desta obra.

- Sugiro, como mencionei na resposta da pergunta nº2, precisão rítmica, ênfase às dinâmicas, atenção aos andamentos, qualidade na sonoridade, explorando possibilidades de timbres especialmente no II movimento. Aliado a tudo isto, é muito importante o entrosamento com o piano procurando, além de equilíbrio, leveza e um “balanço” fluido que esta pérola do repertório brasileiro para flauta sugere.

Autorizo a utilização desta entrevista concedida a Adelson de Souza Brito Filho para compor seu Artigo: “Sonatina para flauta e piano de Radamés Gnattali: Estudo dos Aspectos Estruturais e Caminhos Interpretativos” incluindo sua reprodução integral ou parcial no referido trabalho e em publicações acadêmicas e eventos de caráter científico.

Telefone: (53) 98438-8002

E-mail: costadavila@gmail.com

Curso: Mestrado Profissional em Práticas Musicais

Aluno: Adelson de Souza Brito Filho

Orientador: Dr. Fernando Pacífico Homem

ANEXO D – Entrevista semiestruturada identificada.

Nome: Sergio Dias

Questionário

- 1. Como se deu seu primeiro contato com a Sonatina em Ré Maior para flauta e piano de Radamés Gnattali e quais foram suas primeiras impressões sobre a obra?**

Recebi, não me lembro o ano, uma cópia da obra pelas mãos do próprio Radamés que, por solicitação do meu então professor Lenir Siqueira, me cedeu para que eu a pudesse tocar em audição no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Desde então, já a toquei em alguns concertos em São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Pernambuco.

- 2. Ao preparar a Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano de Radamés Gnattali se deparou com alguma dificuldade técnica ou interpretativa? Se sim, quais foram as estratégias de estudo utilizadas para resolvê-las?**

Acho a Sonatina uma obra muito expressiva, embora seu conteúdo não encerre grandes dificuldades técnicas. Mesmo assim, pode-se dizer que não é uma obra de fácil execução. Há determinadas passagens que exigem apuro técnico e equilíbrio no que tange à sonoridade. Não foi uma obra que tenha me solicitado grandes esforços para execução; tanto que já a utilizei com alunos um pouco mais adiantados.

3. **Na sua concepção a música popular brasileira, especialmente o choro teve alguma influência na linguagem utilizada pelo autor para composição da obra? Isso influenciou na sua interpretação?**

Sim, é muito difícil abordar a obra de Radamés sem relacioná-la a este viés da música popular urbana. Mesmo que a linguagem, em específico desta Sonatina, encerre uma imagem acústica de música moderna – de cariz mais inclinado para o chamado “erudito” -, nota-se a franca influência que a música popular proporciona ao caráter geral da peça. Ter tocado choro em minha vida profissional ajudou bastante para a construção da “maleabilidade” rítmica necessária para a correta interpretação do texto musical.

4. **Em sua opinião o fato de conhecer a biografia do compositor e detalhes históricos e sociais a respeito da obra influencia na performance da mesma?**

Como eu tive o privilégio de conhecer pessoalmente o autor, posso considerar que essa experiência me concedeu grandes vantagens para a interpretação da obra. Sobretudo porque uma certa vez tive a chance de tocá-la para ele, acompanhado de sua irmã D. Aída. Na ocasião o autor, como sempre generoso, me deu algumas dicas de como interpretar a obra, nomeadamente no que tange aos andamentos.

5. **O fato de se tratar de um compositor brasileiro contemporâneo facilitou na tomada das suas decisões interpretativas?**

Acho que esta pergunta já foi respondida quando da questão anterior. Mas sim, sempre fiz questão de tocar o repertório brasileiro do século XX, sobretudo quando eu podia contar com a opinião dos próprios autores ou de seus intérpretes mais frequentes.

6. Ao iniciar o estudo de um novo repertório quais as suas principais estratégias utilizadas para o domínio do mesmo?

Proceder a uma análise pormenorizada da partitura em seus aspectos formais, harmônicos e rítmicos, para além de contextualizá-la no ambiente histórico da qual deriva. De preferência entrevistando os compositores e seus principais intérpretes ainda disponíveis. Por último é que vou colocar as obras “debaixo dos dedos”. Neste sentido, antes de se começar a estudar o repertório com o instrumento, a meu juízo, se deve amadurecer o rol de informações que andam em seu redor.

7. Você acredita que realizar uma análise formal da peça musical auxilia o performer em sua interpretação?

Sem nenhuma dúvida. Quem não é capaz de analisar uma obra em seus mínimos detalhes de construção só poderá tocá-la de duas formas: 1 – arbitrariamente ou 2 – imitando (arremedando) que já o fez.

8. Em sua opinião, qual a importância do compositor Radamés Gnattali para o repertório da flauta transversal.

Radamés escreveu para quase todos os instrumentos como solistas. No que tange à flauta especificamente, escreveu para os melhores músicos dos quais era amigo e, segundo me consta, sempre os consultava para averiguar se a obra estava bem escrita sobre o ponto de vista idiomático instrumental. Suas poucas obras dedicadas à flauta decerto figuram muito oportunas no repertório brasileiro para o instrumento.

9. Na sua opinião como professor quais os principais aspectos devem ser trabalhados com os alunos no preparo desta obra.

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.

Autorizo a utilização desta entrevista concedida a Adelson de Souza Brito Filho para compor seu

Artigo: “Sonatina para flauta e piano de Radamés Gnattali: Estudo dos Aspectos Estruturais e Caminhos Interpretativos” incluindo sua reprodução integral ou parcial no referido trabalho e em publicações acadêmicas e eventos de caráter científico.

Telefone: (81) 997832980

E-mail: diasserg@hotmail.com ou sergio.dias2@ufpe.br

Recife, 05 de
Dezembro de
2022



Prof. Dr. Sérgio Dias

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Departamento de Música / Centro de Artes e Comunicação