



Radamés Gnattali e o Violão de Concerto

Uma revisão da obra para violão
solo com base nos manuscritos

LUCIANO LIMA



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

LUCIANO LIMA

Radamés Gnattali e o Violão de Concerto

Uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos

1ª Edição

Curitiba PR
UNESPAR
2017

Revisão	←————→	Humberto Amorim
Revisão Final	←————→	Luciano Lima
Capa	←————→	Giovani Letti
Design Gráfico/Diagramação	←————→	Karlla Cristyne Plaviak
Imagens capa	←————→	A Noite Ilustrada, 15 de agosto de 1950

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue - CRB-91020

Lima, Luciano

Radamés Gnattali e o violão de Concerto [livro eletrônico]: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos / Luciano Lima. Curitiba: UNESPAR, 2017.

124p. il.; color.

ISBN: 978-85-68399-01-9

1. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 2. Violão solo.
3. Partituras. I. Lima, Luciano. II.T

CDD: 781.91

APRESENTAÇÃO

Luciano Lima

Luciano Lima é Doutor (D. Mus.) pela *Université de Montréal* (Canadá), Mestre pela *McGill University* (Canadá) e Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Como violonista, tem atuado tanto solo como em formações camerísticas, com apresentações em festivais e outros eventos musicais no Canadá, Estados Unidos e Brasil. Desenvolve também atividades como arranjador e compositor, dedicando-se principalmente à produção para violão.

Como pesquisador, defendeu sua tese de doutorado sobre os quatro concertos para violão solo de Radamés Gnattali, publicando artigos e proferindo palestras em eventos acadêmicos sobre a obra deste compositor. Publicou pela *Academia Brasileira de Música* o *Guia Prático para Violão Solo* com transcrições para violão do *Guia Prático* de Villa-Lobos e, pela editora *Savart*, transcrições de 15 peças de Cláudio Santoro para violão.

Atuou como professor na Universidade Federal de Pelotas, no Conservatório de MPB de Curitiba e também em festivais como a Oficina de Música de Curitiba, o Festival de Música de Londrina e o Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Atualmente é professor de violão e harmonia no curso de música da UNESPAR Campus II – FAP, em Curitiba.



AGRADECIMENTOS

A minha mulher, Aglaê Frigeri, pela cumplicidade de sempre e por me ajudar com o tempo dedicado a este livro.

Ao Humberto Amorim, pelas valiosas sugestões e por aceitar o convite que resultou neste seu belíssimo prefácio.

A Sérgio Assad, Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho, pela contribuição de seus textos que tanto enriquecem este livro.

À Nelly Gnattali, por toda atenção e pelo acesso às partituras.

Ao Jorge Mello, pelas importantes informações sobre Garoto e pela gentileza em disponibilizar o manuscrito da valsa Vaidosa.

Ao Waltel Branco, grande ícone do violão brasileiro, pela sua generosidade e por permitir consultar seu acervo de partituras.

Ao Daniel Derevecki, pela parceria com as fotos e a editoração das imagens deste livro.

Ao meu amigo de infância Giovani Letti, pela arte da capa.

A Gilson Antunes, Roberto Gnattali e Karlla Plaviak pela atenção e ajuda.

A Luiz Rocha e família de José Menezes, Eduardo Sardinha e família de Aníbal Augusto Sardinha, pela atenção e pela permissão do uso das imagens.

À Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ao Museu da Imagem e do Som – RJ e à Gazeta Press, pelos arquivos que foram fundamentais para a realização deste livro.

*Para Radamés Gnattali,
Aníbal Augusto Sardinha (Garoto),
Laurindo Almeida, José Menezes, Waltel Branco,
Raphael Rabello, Turíbio Santos, Sérgio e Odair Assad.*

PREFÁCIO

Radamés e a Síntese do Violão Brasileiro

O percurso de vida do compositor Radamés Gnattali (1906-1988) atravessou quase que integralmente o século XX e acompanhou estreitamente o arco de lutas práticas e simbólicas que marcam a trajetória de afirmação do violão, no Brasil, enquanto instrumento solista e vinculado a espaços socioculturais diversos: dos quintais de Tia Ciata à Academia; das salas de concerto às tradições folclóricas e/ou embrenhadas nas ruas (e vice-versa).

É somente a partir da “genealogia cinzenta e embaralhada”¹ que marca incisivamente o arcabouço do violão brasileiro que, quiçá, possamos imprimir uma leitura-escrita menos limitada (e limitadora) dos contextos/papeis ocupados por tal instrumento entre nossas fronteiras e para além delas. Neste sentido, Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos talvez sejam os dois personagens mais decisivos no processo (sempre contínuo e plástico) de fundamentar – pela síntese – as bases potenciais do violão no Brasil.

Neles, a formação da música de concerto é emaranhada em teias insolúveis com as tradições das músicas folclóricas e/ou populares de seus tempos. Mais, são articuladas a partir da inventividade de músicos que transitaram, sem rodeios ou pudores, entre os saberes-fazer musicais que escapam às margens estreitas das definições compartimentadas. Não é encômio gratuito, portanto, sugerir que ambos – Radamés e Villa-Lobos – revelam, em um nível mais profundo, o violão brasileiro ao Brasil. E, pois, ao mundo.

A curva da obra de Gnattali para violão inicia em 1944, com *Serestas* (para violão, flauta e quarteto de cordas), e finaliza em 1985, com os três movimentos da *Petite Suite* (violão solo). O instrumento esteve irremediavelmente presente, portanto, em (e entre) mais de quatro décadas operando nos processos criativos do compositor.

Contudo, apesar da longa relação e de sua portentosa produção para violão figurar entre as mais reconhecidas, tocadas e apreciadas por violonistas de todos os níveis e universos estéticos, muitas e decisivas lacunas para o seu entendimento ainda persistem. No âmbito do violão, pesquisas engendradas por reconhecidos estudiosos e músicos brasileiros contornaram parte de tais faltas: Márcio Guedes Correa (2007); Ricieri Zorzal (2006, 2009); Ubirajara Pires Armada Junior (2006); Robson Barreto Matos (1999); Ledice de Felice (1999) e Bartholomeu Wiese (1995) são apenas alguns dos exemplos que se somam à rica tradição interpretativa que se integra e se estende de Laurindo de Almeida e Garoto a Turíbio Santos e Fábio Zanon; de Maurício Carrilho e Raphael Rabello a Paulo Inda e Luciano Lima. Porém, a despeito destas imprescindíveis voltas na espiral, múltiplos Radamés ainda soavam-soam obscuros ante dúvidas e problemas vários em torno de sua produção.

O próprio Lima, aliás, já havia perscrutado e elucidado antes alguns destes sinuosos labirintos: além de ter realizado quase uma dezena de artigos e apresentações orais sobre aspectos diversos da obra do compositor ao longo da última década, seu doutoramento, concluído em 2008 na *Université de*

¹ “A genealogia é cinzenta: ela é meticulosa e pacientemente documentária. Trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, muitas vezes reescritos”. (FOUCAULT: Nietzsche, a Genealogia, a História, 1971, p. 260)

Montréal (CAN), esmiuçou questões sobre os quatro concertos do compositor para violão solo. Assim, este livro é fruto de um envolvimento e estudo demorado e minucioso, dourado pelo tempo e por um interesse vívido e contínuo, o que transparece em cada linha de sua feitura artesanal e cuidadosa.

Em relação às peças para violão solo, Lima foi ao cerne dos problemas que atormentam sobremaneira os violonistas que se debruçam sobre Radamés: as eventuais e recorrentes incongruências das (e entre as) edições e/ou versões manuscritas disponíveis. Comparando todas as fontes possíveis com rigor e imaginação musicológica (instâncias difíceis de integrar), o autor nos oferece uma precisa revisão sobre a integral do compositor, o que – finalmente – nos permitirá ir ao encontro das partituras com a segurança de uma fundamentação e análise técnica-documental. São centenas de apontamentos realizados obra a obra e compasso a compasso. Nada escapou ao pesquisador: de questões de grafia à correção de notas; de aspectos semânticos ao idiomatismo da escrita; de leituras harmônicas aos sinais de interpretação e digitação.

Não obstante, Lima ainda nos oferta um valioso painel musicológico sobre a relação de Radamés com o violão e o seu tempo, relacionando a sua produção com a de outros compositores basilares de nossa música (como Guarnieri e Guerra-Peixe) e nos deflagrando de que modo se deu o seu envolvimento com personagens cruciais do violão brasileiro (como Garoto e Laurindo de Almeida). Fotos, programas de concerto, matérias e recortes de jornais e periódicos ilustram com propriedade como as pesquisas do autor foram muito além da já fundamental revisão das partituras para violão solo. Completam este rico escopo os inéditos depoimentos de três marcantes violonistas brasileiros que conviveram com Gnattali: Luiz Otávio Braga, Maurício Carrilho e Sérgio Assad.

Finalmente, vale destacar a inclusão dos arranjos de duas peças que foram irremediavelmente incorporadas ao bojo da produção de Radamés para violão: *Alma Brasileira* e *Saudade*. Apesar de terem sido originalmente escritas para outros instrumentos, ambas foram transcritas e/ou arranjadas para violão por Laurindo de Almeida e, desde então, vêm sendo tocadas pelos violonistas juntamente com as peças originais de Gnattali.

Com estes novos arranjos, Lima não somente reverencia a sabedoria de Laurindo e Garoto – que reconheceram o potencial destes choros como peças para violão – mas também desbrava caminhos que nos aproximam das composições originais. O livro ainda nos oferta uma segunda partitura de *Saudade* (transcrita pelo autor a partir da gravação de Garoto, o que nos permite apreciar as minúcias do estilo do intérprete), além do fac-símile do manuscrito do próprio Garoto para a valsa *Vaidosa*. São nestes trabalhos de arranjo e transcrição que uma das marcas mais refinadas do livro transborda: a perspicaz integração do intérprete ao musicólogo, barreira fictícia que Lima fura com engenho e propriedade.

Ao lado do monumental livro em que apresenta transcrições para violão do *Guia Prático* de Villa-Lobos (Academia Brasileira de Música, 2016) e da recente série de quinze transcrições de obras de Cláudio Santoro para violão publicadas pela Editora Savart (2016), esta nova obra finda um ano de prolíficas contribuições do autor para a Música Brasileira, em geral, e para o violão, em particular, posicionando-o indubitavelmente como um dos mais decisivos, atuantes e versáteis personagens vivos do nosso instrumento. Não é, portanto, mero e gratuito encômio afirmar que, assim como Gnattali foi um dos grandes responsáveis por revelar o violão brasileiro ao Brasil, Luciano Lima torna-se, com esta publicação, responsável por nos desvelar camadas mais profundas e prementes do violão de Radamés...

HUMBERTO AMORIM

Professor da UFRJ,

Pesquisador Residente da FBN e autor de 02 livros publicados pela ABM

Rio de Janeiro, 18 de outubro de 2016

INTRODUÇÃO



Assim como se vê com certa frequência o nome de Gnattali escrito de maneira errada, é comum também ouvir sua música com algumas notas trocadas. Outros compositores tiveram sua obra amplamente difundida, pesquisada, discutida, tocada, gravada e é de conhecimento dos instrumentistas a maioria dos problemas nas partituras editadas. Já a obra de Gnattali, apesar de ter sido relativamente bem documentada, ainda não usufrui dos mesmos privilégios. Este livro tem como objetivo identificar e elucidar não só os erros nas edições, mas também outros detalhes omitidos que, apesar de não modificarem substancialmente o texto musical, são importantes na construção de um discurso interpretativo mais imaginativo. Para tanto foram analisadas diversas fontes, desde os manuscritos do compositor, primeiras edições, até versões para duo de violões e gravações, confrontando as divergências com as edições mais recentes. Ao refazer o caminho em direção às fontes, é comum encontrar a reimpressão dos mesmos erros de uma primeira edição. É uma espécie de efeito dominó em que uma nova publicação repete falhas anteriores, por vezes até incluindo novos erros, perpetuando um texto musical que não condiz com a intenção original do compositor.

A linguagem musical de Gnattali não permite identificar imediatamente uma nota ou um acorde errado; dependendo do contexto, a diferença se encaixa e torna-se familiar por repetição. Conhecendo sua personalidade através de relatos e entrevistas, é bem provável que ele não se importasse com as diferenças de notas nas edições.² Em alguns trechos de entrevistas que fazem parte do documentário *Nosso Amigo Radamés*, de Aluisio Didier, podemos saber a opinião do próprio Radamés:

² O próprio Radamés era o primeiro a tocar diferente do que havia escrito, basta ouvir sua gravação do Concertino n.2 com Raphael Rabello e comparar com a partitura. Talvez isso fosse natural para alguém que escrevia vários arranjos por semana na época da Rádio Nacional e ainda compunha música de concerto, gravava e mantinha uma continuidade de apresentações.

Agora, por exemplo, depois que eu estou com 78 anos é que está aparecendo alguma coisa, mas com um instrumento que não é o meu, que nunca foi meu, que eu gosto muito, que é o violão...

Mas não tem nada que ver com arte não, escrevo porque é uma necessidade orgânica, vamos dizer. E não acho muita importância nisso não, não acho a mínima importância...

Mas a questão é essa, que então, daquele momento em diante, eu ficava feliz quando tocavam um negócio bem e quando escrevia alguma coisa que saía, que ficava bonito, então eu ficava feliz com aquilo. Mas no momento que eu terminava de escrever, isso até hoje, eu termino de escrever a música, boto o ponto final, partitura pronta, deixo aquilo, não me interessa mais. Não me interessa mais mesmo, tanto que eu nem ouço o que eu escrevo. Agora, então eu fico preocupado em fazer outras coisas.

Independentemente do desapego que Gnattali pudesse ter, cabe a nós, intérpretes, a preocupação com detalhes que fogem da agenda do compositor. Muitas vezes vamos nos debruçar sobre uma peça por mais tempo do que ela levou para ser escrita. Para que possamos tocar um negócio bem, que fique bonito, é preciso, como disse Mário de Andrade, “dessa curiosidade em se ultrapassar que é a fonte de qualquer progresso em arte” (ANDRADE citado em VERHAALLEN, 2001, p. 29). A proposta deste livro não representa de forma alguma uma apologia à uma interpretação engessada, presa à tirania de um texto rígido. Pelo contrário, a música de Gnattali é envolta pela possibilidade da improvisação e a história mostra que desde o próprio compositor até seus intérpretes preferidos tinham o traço da invenção na identidade musical. É uma sedução à qual por vezes é difícil resistir, mas, se houver uma decisão interpretativa em favor de alguma mudança, que seja de forma consciente, tendo a ideia original como referência. Também é importante ressaltar que este livro não constitui, em absoluto, uma crítica às edições da *Brazilliance*, editora fundada por Laurindo Almeida em 1952, nos Estados Unidos, que realizou um trabalho pioneiro e valioso na divulgação da música de Gnattali.

Evidentemente o ideal seria uma edição crítica da integral para violão solo de Radamés Gnattali, mas passou o ano em que celebramos seus 110 anos e ainda não há previsão da disponibilidade de tal publicação. As razões podem ser várias, desde conflitos envolvendo direitos autorais (sendo que suas obras foram publicadas por diferentes editoras), interesse comercial (ou a falta dele) até a importância dada pelo potencial público alvo. Assim, este livro tem como objetivo preencher uma lacuna, constituindo uma espécie de ferramenta de consulta que, espero, possa ter uma aplicação prática e contribuir para uma performance informada. Não é meu objetivo aqui dar o assunto por encerrado, mesmo porque é sempre possível que surjam novas evidências ou que algum detalhe tenha escapado.

A obra para violão solo de Gnattali compreende as seguintes peças:

- *Tocata em Ritmo de Samba n.1* (1950);
- *Dança Brasileira* (1958);
- *Dez Estudos* (1967);
- *Tocata em Ritmo de Samba n.2* (1981);
- *Brasiliiana n.13* (1983);
- *Petite Suite* (1985).

Duas outras peças, embora não tenham sido originalmente escritas ou sequer arrançadas para violão pelo compositor, foram incorporadas ao seu catálogo de obras para o instrumento e também serão discutidas aqui: *Alma Brasileira* e *Saudade*. A escrita é diferente em comparação às composições originais para violão nas quais Gnattali aproveita a geografia do instrumento como recurso para o discurso musical, mas estes dois choros têm importância por serem as primeiras peças de Gnattali tocadas ao violão.

Além das revisões, este livro inclui as seguintes partituras:

- *Alma Brasileira* (novo arranjo para violão solo);
- *Saudade* (duas versões: um novo arranjo baseado na gravação de Gnattali com a Orquestra da Rádio Nacional e uma transcrição da gravação de Garoto);
- *Vaidosa* (fac-símile do manuscrito da transcrição para violão de Garoto).

As editoras que publicaram as peças aqui analisadas são:

- *Brazilliance Music Publishing*. *Sherman Oaks*, Estados Unidos;
- *Editions Max Eschig*. *Paris*, França;
- *Chanterelle Verlag*. *Heidelberg*, Alemanha;
- *Mel Bay*. *Pacific*, Estados Unidos.

Em 2003, o projeto *Brasiliiana – Catálogo Digital Radamés Gnattali* organizado por Adriana Olinto Ballesté e Roberto Gnattali recebeu um patrocínio do Programa Petrobrás Música com o objetivo de preservar e divulgar a obra do compositor. Dois anos mais tarde, os frutos deste projeto deram origem ao *Sítio Oficial de Radamés Gnattali* que reúne um importante material de consulta sobre sua vida e obra. Através desta página e dos administradores do acervo, foi possível adquirir cópias digitalizadas (fotografias digitais) das partituras originais manuscritas que foram fundamentais para as pesquisas que resultaram neste livro.

O óbvio é difícil
De provar. Muitos preferem
O que se esconde.
Eu também preferia.
(Charles Simic, *O Quarto Branco*)³

3 SIMIC, Charles. *The Book of Gods and Devils*. New York: Harcourt, 1990, p. 33. No original: The obvious is difficult / To prove. Many prefer/The hidden. I did, too. (The White Room). Tradução minha.

SUMÁRIO

RADAMÉS GNATTALI	13
O VIOLÃO DE CONCERTO	16
GNATTALI E GAROTO	19
CONCERTINO N.2	23
CONCERTINO N.2 – MOVIMENTO II – SAUDOSO	28
DEPOIMENTOS	34
LUIZ OTÁVIO BRAGA	34
SÉRGIO ASSAD	36
MAURÍCIO CARRILHO	37
O VIOLÃO NA OBRA DE RADAMÉS	38
OBSERVAÇÕES SOBRE AS REVISÕES	40
ALMA BRASILEIRA	41
SAUDADE	45
TRANSCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO DE GAROTO	47
VAIDOSA	50

PARTITURAS

ALMA BRASILEIRA (Arranjo: Luciano Lima)	53
SAUDADE (Transcrição da gravação de Garoto)	57
SAUDADE (Arranjo: Luciano Lima – baseado na gravação do compositor com a Orquestra da Rádio Nacional)	60
VAIDOSA	63

OBRA PARA VIOLÃO SOLO

TOCATA EM RITMO DE SAMBA N.1	66
DANÇA BRASILEIRA	72
DEZ ESTUDOS	77
ESTUDO I	77
ESTUDO II	79
ESTUDO III	81
ESTUDO IV	83
ESTUDO V	85
ESTUDO VI	86
ESTUDO VII	87
ESTUDO VIII	88
ESTUDO IX	90
ESTUDO X	93
TOCATA EM RITMO DE SAMBA N.2	98
BRASILIANA N.13	106
I – SAMBA BOSSA-NOVA	106
II – VALSA	109
III – CHORO	112
PEQUENA SUÍTE	115
I – PASTORAL	115
II – TOADA	118
III – FREVO	119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RADAMÉS GNATTALI

Primeiro filho do casal Alessandro Gnattali e Adélia Fossati, Radamés Gnattali nasceu no dia 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre. Começou a estudar piano aos seis anos com sua mãe e, mais tarde, teve aulas de violino com sua prima, Olga Fossati. Aos quatorze anos, ingressou no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, seguindo os estudos de piano sob a orientação de Guilherme Fontainha. No dia 31 de julho de 1924, Gnattali teve sua estreia como pianista no Rio de Janeiro, no Instituto Nacional de Música. O recital obteve ótimas críticas e seu sucesso fortalecia sua determinação em tornar-se um concertista. Nessa época, conheceu Ernesto Nazareth ao ouvi-lo tocar no Cinema Odeon. Mesmo seguindo o programa de estudos no Conservatório, Radamés esteve envolvido com a música popular desde cedo, participando de serestas, blocos carnavalescos e tocando para fitas de cinema mudo no Cine Colombo, em Porto Alegre. As experiências com a música popular certamente tiveram forte influência na sua identidade como compositor, o que já podia ser observado em suas primeiras obras como, por exemplo, o *Batuque* para piano escrito em 1926 (a peça mais antiga no arquivo do compositor). No jornal *A Federação* de 1º de dezembro de 1927, a Rádio Sociedade Gaúcha divulgou a programação transmitida naquele dia: a primeira parte incluía peças de Grieg, Ambrozio e Chopin com Olga Fossati ao violino acompanhada por Gnattali ao piano. Na sequência, Gnattali apresentou duas peças de sua autoria (*Batuque* e *Charleston*) e três outras de Ernesto Nazareth (*Ouro Sobre Azul*, *Expansiva* e *Sarambeque*). Aída, irmã de Radamés, comenta sobre este período inicial:

Na verdade, ele já compunha, mesmo que timidamente, desde os 18 anos. Estudou violino, viola, cavaquinho, violão... Interessava-se por vários instrumentos...

Começou a se interessar pela composição bem cedo, mas não mostrava nada a ninguém. *A Rapsódia Brasileira*, por exemplo, ele fez antes de casar, ainda em Porto Alegre. Acho que tinha uns 19 anos. Radamés várias vezes escreveu peças para algum músico que ele gostasse. Não tinha orgulho bobo. Era muito humilde, apesar de ter muita personalidade. Às vezes ele perguntava para o próprio músico se ele achava que a frase que tinha escrito estava difícil de tocar. Se estivesse complicado, ele mudava. Radamés sempre fazia questão de escrever fácil, mas ao mesmo tempo tinha que soar cheio e sofisticado harmonicamente. (CANAUD, 2013, p. 207-208)

Entre 1925 e 1930, Gnattali recebeu as melhores críticas que os jornais brasileiros podiam conceder, sendo favoravelmente comparado aos pianistas europeus daquele tempo. No dia 17 de setembro de 1930, apresentou duas composições suas para piano, *Prelúdio n.2 (Paisagem)* e *Prelúdio n.3 (Cigarra)*, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre.

Em 1931, Gnattali mudou-se para o Rio de Janeiro com o intuito de prestar concurso para professor de piano no Instituto Nacional de Música. Enquanto se preparava para a prova, participou como compositor do *4º Concerto da Série Oficial de 1931 do Instituto Nacional de Música*, ao lado de Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Luiz Cosme e Camargo Guarnieri. Porém, o ano chegou ao fim e não houve o concurso. Getúlio Vargas nomeou outras pessoas para os cargos e Gnattali teve que enfrentar as dificuldades impostas pela mudança de planos. Começou então a trabalhar mais com música popular, o que não era exatamente uma novidade para ele. Passou a tocar em bailes, estações de rádio e, na gravadora Victor, integrou como pianista as orquestras *Típica Victor*, *Diabos do Céu* e *Velha Guarda*. Na Casa Vieira Machado, atuou como arranjador e sua reputação logo se estabeleceu no meio musical. Em 1932, casou-se com Vera Bieri, a quem conhecera oito anos antes ainda no Rio Grande do Sul. No mercado da música popular usava o pseudônimo Vero (masculino de Vera, sua esposa), uma estratégia comum entre os compositores naquela época para preservar a imagem no meio da música de concerto.

Neste mesmo ano, gravou pela Victor dois de seus primeiros choros, *Espritado* e *Urbano*. Apesar do grande volume de trabalho com arranjos e gravações, Gnattali sempre seguiu compondo música de concerto: *Acalanto para Orquestra de Câmara*; *Trio n.1 para Violino, Violoncelo e Piano* (ambas de 1932); *Concerto para Violino e Piano com Quarteto de Cordas* (1933); *Concerto n.1 para Piano e Orquestra* (1934), que foi estreado pelo próprio compositor como solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; entre outras obras.

Em 1936, ano em que foi inaugurada a Rádio Nacional, nasceu o primeiro filho de Radamés e Vera, Alexandre. Em 1940, nasceu a caçula do casal, Roberta. A Rádio Nacional se estabelecia como a emissora mais importante do país e, em março de 1943, estreou o programa *Um Milhão de Melodias*, com direção musical de Gnattali e uma orquestra por ele idealizada que deu uma nova sonoridade à música brasileira: “era uma formação para tocar música popular de qualquer tipo e país, mas ligada às fontes de nossa tradição musical” (SAROLDI e MOREIRA, 2006, p. 61). Para Gnattali, era fundamental que uma orquestra brasileira tivesse uma base e, não só a teve, como escalou o melhor time possível: Garoto, José Menezes e Bola Sete alternando nos violões e cavaquinho; Pedro Vidal no contrabaixo; Luciano Perrone na bateria; Bide, Marçal, Heitor dos Prazeres e João da Baiana na percussão; e Chiquinho no acordeom. A orquestra contava ainda com o naipe de cordas de arco, flautas, oboé, clarinete, fagote, saxofones, trompetes, trombones e uma harpa. *Um Milhão de Melodias* permaneceu no ar durante treze anos e, ao longo deste período, Gnattali escrevia cerca de nove arranjos por semana.

Em novembro de 1945, foi membro fundador da Academia Brasileira de Música (ocupando a cadeira n.2) e teve a sua *Brasiliiana n.1* gravada em Londres pela *BBC Symphony Orchestra*. A partir de 1949, Gnattali foi contratado pela gravadora Continental na qual formou o *Quarteto Continental* com José Menezes (violão e guitarra), Pedro Vidal (contrabaixo) e Luciano Perrone (bateria). Este grupo seria a base do *Sexteto Radamés* formado em meados dos anos 1950 ao qual juntaram-se Chiquinho (acordeom) e a irmã de Radamés, Aída (piano). Na década de 1950, Gnattali compôs seus três primeiros concertos para violão e, em 1956, teve a *Sinfonia Popular n.1* estreada no Teatro Municipal de São Paulo (sendo apresentada em seguida no Municipal do Rio de Janeiro). Em 1960, o *Sexteto Radamés* fez uma turnê na Europa, com apresentações em Portugal, na França, Inglaterra, Alemanha e Itália. Neste período, Gnattali deixou a Rádio Nacional, que começava a entrar em declínio, e foi trabalhar na TV Excelsior, em 1963. No início de 1964, Jacob do Bandolim gravou a *Suíte Retratos*, uma das obras mais conhecidas de Radamés.¹ Em seguida, Gnattali voltava às salas de concerto em duo com seu amigo, o violoncelista Iberê Gomes Grosso, tocando em Berlim, Roma, Tel-Aviv e Jerusalém. Em 1965, faleceu Vera, primeira esposa de Radamés. Ainda neste ano, o *Concerto Carioca n.1* foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em comemoração ao 4º centenário da cidade. Em 1966, conheceu Nelly Martins com quem casou-se em 1978.

Em 1968, Radamés foi contratado pela Rede Globo, dando sequência às atividades como maestro e arranjador. A produção de música de concerto continuava intensa. Dentre as obras que escreveu em 1969, destacam-se: *Concerto n.3 para Violino e Orquestra*, duas sinfonias (*Sinfonia Popular n.2* e *n.3*), além de uma de suas peças mais tocadas, a *Sonata para Violoncelo e Violão*. O final da década de 1970 marca o surgimento da *Camerata Carioca*, grupo formado em 1979 a partir de uma nova versão da *Suíte Retratos*, com Joel Nascimento (bandolim), Raphael Rabello (violão de 7 cordas), Maurício Carrilho (violão de 6 cordas), João Pedro Borges (violão de 6 cordas), Luciana Rabello (cavaquinho) e Celso Silva (percussão). Posteriormente, os irmãos Raphael e Luciana deram lugar a Luiz Otávio Braga (violão de 7 cordas) e Henrique Cazes (cavaquinho), respectivamente, enquanto que no lugar de Celso entrou o percussionista Beto Cazes. O envolvimento com a *Camerata Carioca* renovou o ânimo de Radamés para a realização de novos arranjos, discos e concertos. Em 1983, Gnattali recebeu o *Prêmio Shell para a Música Brasileira* em uma cerimônia realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta ocasião, foram apresentadas

¹ Alguns dos músicos preferidos do compositor participaram da gravação de *Retratos*: Waltel Branco (violão), José Menezes (cavaquinho) e Pedro Vidal Ramos (contrabaixo).

as seguintes obras: *Sinfonia Popular n.1*, *Concerto Romântico para Piano e Orquestra*, tendo o compositor como solista, além da estreia de dois novos arranjos, o *Concerto para Dois Violões*, *Orquestra de Cordas, Flauta e Tímpanos* (versão para duo do *Concertino n.3* para violão solo de 1956), com Sérgio e Odair Assad como solistas, e o *Concerto Seresteiro n.3 para Piano, Conjunto Regional e Orquestra* (do original para piano e orquestra de 1961-1962), com o compositor ao piano e a participação da *Camerata Carioca*. Neste mesmo ano, Gnattali compôs entre outras obras a *Brasiliiana n.13* (violão solo) e a *Sinfonia Popular n.5*. Em 1985, escreveu o *Concerto para Bandolim e Orquestra de Cordas* (dedicado a Joel Nascimento) e a *Pequena Suíte* para violão solo (dedicada a Turíbio Santos) que, de acordo com seu catálogo de obras de concerto, foi provavelmente sua última composição. Em 1986, Gnattali sofreu um AVC do qual conseguiu se recuperar, mas no final do ano foi acometido de um segundo acidente vascular mais severo. Radamés Gnattali faleceu no dia 3 de fevereiro de 1988, no Rio de Janeiro.



Foto do acervo digital – Site oficial Radamés Gnattali

O VIOLÃO DE CONCERTO

A palavra erudita para mim não se justifica, porque a música ou é boa ou é má. Prefiro a expressão música de concerto.

(Radamés Gnattali)

Gnattali traz o violão para o seu universo criativo pela primeira vez em 1944, ainda não em uma peça para, mas com violão. Intitulada *Serestas*, foi escrita para violão, flauta e quarteto de cordas.² Inicia com um acorde do violão e explora nos seus seis movimentos uma linguagem musical bastante densa, muito diferente do estilo *crossover* associado ao Gnattali com que estamos acostumados. Neste mesmo ano o catálogo de suas obras de concerto reúne, além das *Serestas*, apenas duas outras composições, a *Brasileana n.1* (para orquestra) e a *Tocata* (para piano solo), um número reduzido de obras de concerto, mas explicado pelo tempo exigido na preparação dos arranjos para a Rádio Nacional (uma média de nove por semana, sendo que o programa *Um Milhão de Melodias* foi ao ar pela primeira vez em 1943).

A fim de contextualizar o violão no cenário musical brasileiro da época, no mesmo ano de 1944 Camargo Guarnieri escreveu sua primeira peça para violão, *Ponteio*, dedicada ao violonista uruguaio Abel Carlevaro. Dois anos depois, Guerra-Peixe escreveria a *Suíte*, obra em três movimentos composta no período em que trabalhava sob a orientação de Koellreutter, dedicando-a ao musicólogo, professor, historiador e violonista Mozart de Araújo. Em uma matéria intitulada *Orquestra Brasileira para a nossa Música*, publicada em 1940 na revista *Carioca*, Mozart de Araújo fala sobre o violão:

A orquestra brasileira típica seria, pois, um desenvolvimento do nosso choro, do mesmo jeito que o choro já é um desenvolvimento do nosso terno, flauta, violão e cavaquinho.... Entretanto, é precisamente na composição instrumental que residem as suas características nacionais.... O alfabetismo com que tratamos certos instrumentos populares nossos, como o violão, não permite o emprego dele como substituto do piano, em orquestras que tocam por música. Nem o violão possui recursos técnicos e sonoridade para tanto. Mas devemos saber que ‘o que nacionaliza um instrumento é a maneira de tratá-lo’. (ARAÚJO, 1940, p. 39)

Apesar de todas as diferenças estilísticas e formais, essas três composições têm algo em comum: a ligação com Prelúdios. Quando Guarnieri escreveu o *Ponteio* para violão, ele já vinha trabalhando em uma série de peças para piano com o mesmo título. Falando sobre seus *Ponteios* para piano, Guarnieri explica: “Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de ‘prelúdio’ para expressar esse caráter brasileiro” (VERHAALLEN, 2001, p. 128). O movimento inicial da *Serestas* de Gnattali é intitulado *Prelúdio* e o primeiro movimento da *Suíte* de Guerra-Peixe, *Ponteado* (antes de mudar o título para *Suíte*, quando ainda se chamava *Três Peças para Guitarra*, era *Ponteio*). Villa-Lobos, que já havia empregado o termo *Ponteio* no *Prelúdio* da sua *Bachianas Brasileiras n.3*, escreveu seus 5 *Prelúdios* para violão justamente em 1940.

Não há dedicatória em *Serestas*. Considerando o violão solista brasileiro de então mais ligado à tradição da música popular, é difícil imaginar um violonista que tivesse as qualidades necessárias para executar uma obra como esta. Por isso, talvez, a alternativa do piano na partitura. Gnattali anotou a lápis no manuscrito: “A parte do piano não vale, escrevi para tocar na falta do violão”.

² O “n.1” foi acrescentado ao título alguns anos mais tarde. Em 1966, Gnattali compôs a *Serestas n.2* para flauta e orquestra de cordas, dedicada ao flautista Altamiro Carrilho.

Em um recorte de jornal no acervo digital de Gnattali, encontramos uma matéria de 1944 feita por Paulo Antônio, *Uma conversa com Radamés*, que traz a seguinte informação:

Ultimamente, Radamés se vem dedicando à forma mais erudita da música: a de câmara e de pequenos conjuntos. Dentre elas podemos citar o seu Concertino para piano, flauta e orquestra de cordas o qual vai ser executado dentro em breve, na capital federal, com o concurso do famoso pianista espanhol Tomás Teran, conhecido do nosso público. Ainda as Serestas para flauta, violão e quarteto de cordas, compostas este ano, e sua última produção, cuja execução no Rio estará a cargo respectivamente de Pedro Vieira, Aníbal Sardinha e o quarteto Borgerth.

O fato é que o início da produção para violão de Gnattali coincide com sua convivência com Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915 – 1955). Nascido em São Paulo, Garoto mudou-se para o Rio em 1938. Em 1942, foi contratado pela Rádio Nacional. Nesta emissora, houve em janeiro de 1943 a estreia do programa *Um Milhão de Melodias*, “o maior programa musical brasileiro”, do qual Radamés era o maestro encarregado e de cuja orquestra Garoto fazia parte.

Na edição do dia 29 de novembro de 1944, o *Diário de Notícias* publicou uma curta matéria sobre Radamés e Garoto, – *Gosta disso, maestro?*

Sentados num dos corredores da Nacional, de frente da baía coalhada de navios e barcos, aqueles dois homens pareciam alheios a tudo. Um tocava, outro ouvia. O repórter indiscreto identificou-os: Garoto e Radamés Gnattali. Um procurava saber do outro que opinião tinha da composição que acabava de criar e, pela atenção do maestro, poderíamos apostar que a aprovação era certa. O fotógrafo, então, bateu a chapa e guardou para os nossos leitores este flagrante, que mostra até onde chega o espírito de colaboração entre os integrantes de um mesmo programa musical. Realmente, viemos a saber depois que aquela composição, sem título ainda seria ‘arranjada’ por Radamés, afim de integrar o ‘naipe’ de músicas de ‘Um Milhão de Melodias’.

Alheios a tudo ou secretamente planejando o futuro do violão brasileiro. Se podemos imaginar algo, gosto de pensar que Garoto talvez estivesse tocando o choro *Saudade*, que depois integraria o “naipe” de músicas do programa no arranjo para orquestra cuja gravação sobreviveu graças a Jacob do Bandolim, enquanto Radamés pensava “vou começar a escrever mais para violão”.



Diário de Notícias, 29 de novembro de 1944.

"Um milhão de melodias"

- O maior programa musical brasileiro

Grande Orquestra, exclusiva, conjunto vocal e arranjos de Radamés Gnattali — Dia 6, às 21,35, na Rádio Nacional



Num intervalo dos ensaios de "Um milhão de melodias" a grande orquestra brasileira dirigida pelo maestro Radamés Gnattali saboreia um refresco

A Rádio Nacional tem atualmente, em preparo, um programa radiofônico, destinado a ser um dos maiores êxitos da arte popular brasileira. Chamar-se-á "Um milhão de melodias", e será lançado no próximo dia 6 de janeiro, às 21,35 horas, sob o patrocínio de Coca Cola Refrescos S. A. "Um milhão de melodias" está sendo elaborado de maneira a se tornar um marco em toda a música popular, e isto graças à compreensão publicitária de Coca-Cola, que orienta os seus programas de rádio como verdadeiras audições de arte, em que a parte musical é tratada com o maior carinho.

O que é "Um milhão de melodias"

O programa "Um milhão de melodias" não é a simples apresentação de músicas populares, bem selecionadas, executadas e cantadas. É uma meia hora de arte, em que será apresentada a primeira grande orquestra tipicamente brasileira, até hoje organizada entre nós e exclusiva de Coca-Cola.

Para esse fim, os promotores do programa contrataram os melhores músicos do Rio, sob a direção de Radamés Gnattali, o jovem maestro da Rádio Nacional, cuja incontestável projeção no mundo da música o destacava desde logo para tal empreendimento. As trinta e cinco figuras sob seu comando se dividirão em naipes, não só de música internacional, como outros legítima-

mente nacionais, sobretudo no que diz respeito aos instrumentos de percussão e ritmo.

Essa orquestra, admiravelmente equilibrada, executará música popular brasileira e estrangeira, em arranjos especiais de Radamés Gnattali. A organização de

"Um milhão de melodias" se deve a um grupo de técnicos de rádio, entre os quais sobressaem José Mauro e Haroldo Barbosa, nomes de primeira categoria entre os organizadores radiofônicos brasileiros. Uma outra atração de "Um milhão de melodias" é o próprio prefixo musical de Coca-Cola, uma belíssima valsa a que Radamés Gnattali emprestou deliciosa orquestração.

Nesse programa, outra curiosidade é que a música será contínua, sendo anunciados os números de dois em dois, e com um mínimo de palavras e textos comerciais, afim de que o ouvinte acompanhe o encantamento da música programada, em toda a sua riqueza de sugestões.

Coro de vozes

Muitos números escolhidos serão cantados por artistas selecionados entre os melhores do Brasil, como Marília Baptista, Paulo Tapajós, Trio de Ouro, Leporece e coro masculino e feminino.

"Um milhão de melodias" terá como locutor Celso Guimarães e contará com o concurso de um corpo coral que emprestará um novo sabor à nossa música.

PRE-8

Rádio Nacional

980 quilociclos

- 8,00 — REPORTER ESSO.
- 8,05 — MÚSICAS VARIADAS, em gravações.
- 10,25 — CORTINA MUSICAL DO PARK ROYAL.
- 10,30 — RÁDIO TEATRO COLGATE, com mais um capítulo da novela — EM BUSCA DA FELICIDADE.
- 10,55 — CORTINA MUSICAL DO PARK ROYAL.
- 11,00 — ESTRELAS AO MEIO-DIA, com Jorge Antunes, Marilú Melo, Susana Toledo, regional de Dante Santoro e a dupla Pingue-Pongue, com Amirton Vallim e Uriel Azevedo.
- 11,55 — CORTINA MUSICAL DO PARK ROYAL.
- 12,00 — O QUE É QUE O TEATRO TEM?, com Yara Sales, diretamente do auditório.
- 12,30 — CINEMA AS CLARAS, com Yara Sales, diretamente do auditório.
- 12,55 — REPORTER ESSO.
- 13,00 — COCKTAIL MUSICAL.
- 13,30 — A VOZ DA BELEZA, com Léa Silva.
- 14,30 — MÚSICAS VARIADAS, em gravações.
- 15,00 — INTERVALO.
- 16,00 — AMIGOS DO JAZZ, músicas americanas, em gravações.
- 17,00 — MÚSICAS SELECIONADAS, em gravações.
- 18,10 — LIANA MAIA, com piano e novacorde.
- 18,25 — NUNO ROLAND, com regional.
- 18,40 — MARIA LUISA VAZ, em solos de piano.
- 18,55 — CORRESPONDENTE ESTRANGEIRO RCA VICTOR.
- 19,10 — JARARACA E RATINHO, os maiores do riso. Oferta de EUCALOL.
- 19,40 — QUARTETO CELESTE, com Leo Perachi, Elsa Guarnieri, Lirio Panicali e Luciano Perrone.
- 19,55 — REPORTER ESSO.
- 20,00 — HORA DO BRASIL — DIP.
- 21,00 — TEATRO ROMANCE, com a novela de Oduvaldo Viana — MALDIÇÃO. Oferta dos produtos marca PEIXE.
- 21,30 — CANÇÃO DO DIA, escrita e interpretada por Lamartine Babo, Oferta de O DRAGÃO.
- 21,35 — UM MILHÃO DE MELODIAS — Grande programa de Radamés Gnattali e José Mauro, com orquestra, solistas e coro. Oferta de Coca-Cola.
- 22,05 — DARCILA BARROS, com orquestra.
- 22,35 — GAROTO e seus instrumentos originais.
- 22,55 — REPORTER ESSO.
- 23,00 — FIM DA EMISSÃO.

GNATTALI E GAROTO

O ano de 1951 foi emblemático para o violão brasileiro sendo que neste ano Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos escreveram seus concertos para violão. Ambas as partituras trazem a mesma inscrição: Rio, 1951. Gnattali dedicou o *Concertino n.1 para Violão e Orquestra* ao violonista cubano Juan Antonio Mercadal e à Maria Teresa Teran (esposa do pianista espanhol Tomás Teran, para quem Gnattali escreveu seu *Concertino n.1 para Piano, Flauta e Orquestra de Cordas* em 1942). A estreia aconteceu no dia 31 de maio de 1953 no Rio de Janeiro, no Cine Teatro Rex, com Mercadal como solista e a Orquestra Sinfônica Brasileira dirigida por Eleazar de Carvalho. Foi nesta ocasião que pela primeira vez um violonista se apresentou junto à Orquestra Sinfônica Brasileira.

O concerto de Villa-Lobos, originalmente intitulado *Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra*, foi escrito a pedido do violonista espanhol Andrés Segovia e a ele dedicado. No entanto, Segovia esperava um concerto e não se deu por satisfeito com a *Fantasia*, o que levou-o a uma insistente campanha que contou inclusive com a colaboração da esposa de Villa-Lobos, Mindinha, para convencer o compositor a acrescentar uma cadência. O fato é que esta cadência só foi escrita anos mais tarde e, de acordo com o juízo dos envolvidos, justificaria então a mudança do título para *Concerto* (BÉHAGUE, 1994, p. 142). A estreia deu-se no dia 6 de fevereiro de 1956, nos Estados Unidos, com Segovia como solista e o compositor regendo a Orquestra Sinfônica de Houston. Em 1956, Gnattali já trabalhava no seu terceiro concerto para violão solo e já havia estreado três anos antes seus dois primeiros concertos para violão. Ou seja, como o concerto de Villa-Lobos só teve a forma acabada após a adição da cadência, Gnattali pode ser considerado o primeiro compositor brasileiro a escrever um concerto para violão e orquestra.

Concerto de violão com a Orquestra Sinfônica Brasileira

EXIBIR-SE-A', DOMINGO, O ARTISTA CUBANO JUAN MERCADAL



Violonista Juan Antônio Mercadal

O concertista de violão Juan Antônio Mercadal chegou ao Rio de Janeiro, pelo avião da "Braniff Airways", procedente de Havana, e já tem marcada para o dia 31, domingo, a sua primeira apresentação ao público carioca, nesta temporada, a qual terá lugar no auditório do Rex, com a Orquestra Sinfônica Brasileira. O artista cubano esteve no Brasil pela primeira vez em 1952, realizando concertos no Rio, em São Paulo e em Porto Alegre.

Na apresentação de domingo, Mercadal executará um concerto para violão e orquestra, especialmente composto em sua homenagem pelo maestro patricio Radamés Gnattali.

Diário de Notícias, 28 de maio de 1953.

Orquestra Sinfônica Brasileira

Presidente: - **Dr. Euvaldo Lodi**

Diretor Artístico e Regente Titular: **Maestro Eleazar de Carvalho**

1953 — DÉCIMA TERCEIRA TEMPORADA — 1953

SÉRIE CONCERTOS PARA A JUVENTUDE ESCOLAR

em combinação com a Divisão de Educação Extra-Escolar,
do Ministério da Educação e Saúde

JUVENTUDE MUSICAL BRASILEIRA

CINE TEATRO REX

Domingo, dia 31 de maio de 1953, às 10 horas da manhã

QUINTO CONCERTO

PROGRAMA

1.^a Parte

RIMSKY-KORSAKOV — Sheerazade

- a) O mar e o navio de Sindbad
- b) A história do príncipe Kalandar
- c) O jovem príncipe e a jovem princesa
- d) Festival em Bagdad; o mar; o navio vai de encontro
à Rocha Encantada espedaçando-se no Cavalo de
Bronze.

2.^a Parte

RADAMÉS GNATALLI — Concêrto para Guitarra e Orquestra
Solista: **ANTÔNIO MERCADAL**

WAGNER — Prelúdio do III Ato da ópera Lohengrin

Em 1950, um ano antes do *Concertino n.1*, Gnattali compôs o *Concerto Carioca n.1 para Piano, Violão Elétrico e Orquestra*. Este concerto, dedicado a Laurindo Almeida, inclui na orquestração uma seção de saxes (2 altos, 2 tenores e 1 barítono) e, usando um termo do próprio compositor, uma “batucada” (6 tamborins, 2 reco-reco, 2 chocalhos, 1 pandeiro e 1 surdo) acrescida ao naipe de percussão sinfônica. O violão elétrico já era um instrumento mencionado em jornais desde a década de 1930, tendo como um de seus maiores expoentes o violonista Pereira Filho. No *Diário de Notícias* do dia 17 de agosto de 1938, a programação da Rádio Mayrink Veiga – PRA 9 anuncia “Laurindo e seu violão eléctrico” (sic).

Na partitura do *Concerto Carioca n.1*, Gnattali anota “violão elétrico”. No disco da Continental, do qual falaremos adiante, está impresso “violão” na capa e os jornais da época oscilam entre um e outro. Quando o concerto foi escrito, o termo “violão elétrico” era usado com certa liberdade, podendo fazer alusão a um violão com captador magnético ou à uma guitarra semiacústica. Na tese de Márcio Guedes Correa sobre o *Concerto Carioca n.1*, o próprio José Menezes comenta:

Nessa época a guitarra elétrica era chamada de violão elétrico sabe? Não se diferenciava muito esses dois instrumentos. O Radamés pediu a guitarra porque um violão acústico não conseguiria se destacar na orquestra e nem nos diálogos com o piano. Eu usei uma guitarra da marca Gibson modelo Les Paul para gravar esse concerto. ...é preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão. O Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo. (MENEZES citado em CORREA, 2007, p. 79)

Em 1951, a revista *Carioca* publicou na edição de 11 de outubro uma matéria sobre José Menezes na qual ele fala sobre seus projetos: “Brevemente, tomarei parte num festival sinfônico no Teatro Municipal quando serei solista de ‘Concêrto Carioca’, composição erudita de autoria do maestro Radamés Gnattali”. No entanto, o *Concerto Carioca n.1* só foi estreado no dia 24 de agosto de 1953 no *II Festival da Música Brasileira*, organizado no “Fluminense Football Club”, no Rio de Janeiro, com o compositor ao piano, José Menezes no violão elétrico e a Orquestra da Rádio Nacional regida por Alberto Lazzoli. Garoto também participou do evento, mas tocando solos de cavaquinho (PASSOS, 1953, p. 34). Em 1965, o *Concerto Carioca n.1* foi gravado com os mesmos solistas, Gnattali e Menezes, mas com a Orquestra Sinfônica Continental regida por Henrique Morelenbaum (Continental PPL-12.168). Foi apresentado no dia 30 de março de 1965, no Teatro Municipal do Rio, e transmitido pela TV Excelsior. Os jornais da época noticiam como a primeira audição, certamente para valorizar a comemoração do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro; ou é possível também, assim como aconteceu com o *Concertino n.2*, que seja considerada como “estreia oficial” algo como uma apresentação no palco do Municipal.

Concerto de Radamés

Radamés Gnattali fará o lançamento oficial de seu «Concêrto Carioca n.º 1, para violão e piano», gravado na Continental. O lançamento será feito terça-feira vinda, dia 30 do corrente, no Teatro Municipal, por iniciativa da Televisão Excelsior, que transmitirá o concêrto, e da Continental-Discos. O «Concêrto Carioca n.º 1» compõe-se de quatro movimentos: «Marcha-rancho», «Canção», «Valsa Seresteira» e «Samba». Foi gravado pela Sinfônica Continental, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum tendo Radamés ao piano e José Menezes ao violão.

Diário de Notícias, 24 de março de 1965.

Orquestra Municipal

A Orquestra do Teatro Municipal apresentará à platéia carioca, terça-feira próxima, dia 30, às 21 horas, sob a regência do maestro Henrique Morelenbaum, quando executará o seguinte programa: «Sinfonia n.º 1», de Brahms, «Exultate, Jubilate», de Mozart, tendo como solista o soprano Maria Helena Buzelin; e o «Concêrto Carioca n.º 1», de Radamés Gnattali (1.ª audição), tendo como solistas o autor (piano) e José Menezes (violão elétrico).

Diário de Notícias, 27 de março de 1965

Garoto com uma guitarra acústica



Diário Carioca, 10 de abril de 1955.

José Menezes



Carioca, n.836 de 11 de outubro de 1951.

TEMPORADA NACIONAL DE ARTE

Terça-feira, 30 de março de 1965, às 21 horas

CONCÊRTO SINFÔNICO

ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Regente: **Maestro Henrique Morelenbaum**

I Parte

J. BRAHMS Sinfonia n.º 1, em Dó menor, op. 68

- a) Un poco sostenuto, Allegro
- b) Andante sostenuto
- c) Un poco allegretto e grazioso
- d) Adágio più andante. Allegro moderato con brio

II Parte

W. A. MOZART Moteto "Exsultate, Jubilate"
KV 165, para soprano e orquestra

- a) Allegro
- b) Recitativo
- c) Larghetto
- d) Allegro non troppo

Solista: **Maria Helena Buzelin**

RADAMÊS GNATTALI Concêrto Carioca n.º 1

- 1) Abertura (Marcha Rancho)
- 2) Canção
- 3) Valsa Seresteira
- 4) Final — Samba

Solistas: **O Autor (piano)**
José Menezes (violão elétrico)

Programa da estreia — cortesia da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

CONCERTINO N.2

Com esta obra Gnattali e Garoto foram protagonistas da primeira audição de um concerto brasileiro para violão e orquestra. O *Concertino n.2 para Violão e Orquestra*, dedicado a Garoto, começou a ser escrito ainda em 1951 (mesmo ano do *Concertino n.1*) tendo sido completado em fevereiro de 1952, conforme consta no manuscrito após a barra final do terceiro movimento.

Serão iniciados em outubro os festivais dos compositores brasileiros

A Academia Brasileira de Música e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, por iniciativa do Ministério da Educação, organizaram uma série de festivais de obras elevadas, de autores brasileiros, os quais serão realizados aos sábados, às 16 horas, no auditório do Ministério da Educação, a partir do mês de outubro, interpretados por "virtuosos" nacionais e estrangeiros.

Ressalta-se, ainda, o fato de que estas realizações artísticas não serão limitadas ao Distrito Federal, mas também estender-se-ão a todos os Estados do Brasil, orientadas por palestras e conferências.

O primeiro desses concertos será levado a efeito a 4 de outubro, às 16 horas, no auditório do Ministério da Educação, obedecendo ao seguinte programa: 1.º Festival Radamés Gnattali (membro efetivo da A. B. M., representando o Estado do Rio Grande do Sul) — 1 — Sonata (para violoncelo e piano); 2 — Modinha e Balão (para violoncelo e piano), tendo como intérpretes Iberê Gomes Grosso e Radamés Gnattali; 3 — Concertino n.º 2, para violão e piano, tendo como intérpretes Aníbal Augusto Sardinha e Radamés Gnattali; II Festival José Vieira Brandão (membro efetivo da A. B. M., representando o Estado de Minas Gerais) — 1 Chôro, em dois movimentos, para quarteto de madeiras, tendo como intérpretes Ari Ferreira (flauta), Giuseppe Sergi (clarineta), Augusto Keller (corne inglês) e José Rosa Ribeiro (clarineta baixo); 2 — Para canto e piano, tendo como intérpretes Cristina Maristany (soprano) e José Vieira Brandão (piano) — a) "Prece", de J. G. de Araújo Jorge, b) — "Onda", de Guilherme de Almeida, c) — "Serel... Serás", de J. G. de Araújo Jorge, d) — "Só", de Guilherme de Almeida, e) — "Canção atôa", de Guilherme de Almeida, f) — "Angústia", de Otacelino Ralinho, g) — "Crômo n.º 2", de Mário Queirós Rodrigues; h) — "Ausência", de Tomé Brandão, i) — "A sombra verde dos coqueiros", de C. Paula Barros, j) — "Confidência", de Hélio Peixoto, e "Matinta Perêra", de Sílvia Moreaux.

Diário de Notícias, 27 de setembro de 1952.

Em 1982, Gnattali gravou em duo com o violonista Rafael Rabello (na época, ainda Rafael com "f") o disco *Tributo a Garoto* com arranjos de temas de Garoto no lado A e uma versão para violão de 7 cordas e piano do *Concertino n.2* no lado B. No encarte do disco há a transcrição de uma entrevista na qual Gnattali conta como se deu a origem deste concerto:

Que concerto? Ah! Desse que a gente vai tocar? Vou te contar. O negócio é o seguinte: nós estávamos lá em Areal, onde eu tinha um sítio que comprei do Furinha (Demerval da Fonseca Neto). É aquele dentista que tocava banjo no Copacabana com o Simon Bountman. Bom, nós estávamos lá quando o Chiquinho (do acordeom) e o Garoto fizeram o *São Paulo Quatrocentão*, e ganharam uma nota violenta. Depois o Garoto ficou lá no nosso sítio. Então ele comprou o terreno do lado e construiu uma casa lá. O Furinha até é que fez a planta. Enquanto a casa estava sendo construída, o Garoto ia ao meu sítio com a mulher e os dois filhos. Aí eu tocava minha flautinha, na sessão de choro à noite. Não havia piano, e eu que sou o pior flautista do mundo, tinha o melhor acompanhante... que era o Garoto. A Ceci (mulher de Garoto) disse-me então que o sonho dele era tocar no Teatro Municipal. Naquele tempo nenhum violonista havia tocado ainda no Teatro, talvez o Segovia tenha dado um concerto lá. Em que ano? O Chiquinho disse ontem que foi no ano do *Quatrocentão*, em 1954 por aí, não foi isso? (Nota: foi em 31 de março de 1953). Então escrevi o concerto que Garoto acabou tocando no Teatro Municipal, com Eleazar regendo. Aí acabou a história. Como é o concerto? Não é muito grande, mas é um concerto. O primeiro movimento tem dois temas, depois o desenvolvimento, repete os dois temas e termina, isso é a forma de sonata e a forma de

concerto. O segundo movimento é um andante com um tema só, mais ou menos quase um improviso, e o terceiro é um ritmo brasileiro de macumba. O primeiro não tem nada, é um ritmo de marcha-rancho, e o segundo é um andante expressivo quase improvisado. Dificuldade para reduzir da orquestra para violão e piano? Não, eu reduzi da parte de orquestra para piano que o Laurindo nos Estados Unidos me pediu para fazer a transcrição porque naquele tempo ele não tinha ainda o prestígio para gravar com orquestra como ele tem agora. (LEAL, 1982, p. 4)

"FESTIVAIS G. E."

No seu concerto de hoje, os "Festivais G.E." apresentarão as seguintes peças: "Concertino", de Radamés Gnattali, "Nymphs and Shepherds", de Purcell, "Prelúdio", da ópera de Francisco Braga, "Jupira", e "A Última Mazurca". Transmitidos às quartas-feiras, às 20,35 horas, pela Rádio Nacional, os "Festivais G.E." são organizados e regidos pelo maestro Léo Peracchi. O programa está recebendo inscrições de artistas da música erudita, para nele se exibirem. As inscrições são feitas com o maestro Peracchi, às quartas-feiras, depois das 16 horas.

A Manhã, 28 de maio de 1952.

Embora tenha sido escrito depois, o *Concertino n.2* tem a importância histórica de ser o primeiro concerto brasileiro para violão e orquestra apresentado ao público. Concluído em fevereiro de 1952, foi estreado logo em seguida, dois meses depois (um ano antes da estreia do *Concertino n.1*). Conforme consta na biografia de Garoto, a primeira audição do *Concertino n.2* aconteceu em maio de 1952 dentro da programação do *Festivais G.E.*, tendo Garoto como solista frente à Orquestra da Rádio Nacional (MELLO, 2012, p. 130.) A regência ficou a cargo do maestro Léo Peracchi, colega de Gnattali na Rádio Nacional e responsável pelo programa. Pesquisando na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, apesar dos jornais divulgarem simplesmente como “Concertino”, constatou-se que esta primeira apresentação foi precisamente no dia 28 de maio de 1952. Em outubro do mesmo ano, o *Concertino n.2* foi executado novamente, porém, em sua redução para violão e piano, durante o *Festival Radamés*:



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
TEMPORADA DE CONCERTOS CULTURAIS EM 1952

**FESTIVAIS DE OBRAS CAMERÍSTICAS
DE COMPOSITORES BRASILEIROS**
PATROCINADOS PELO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
(Organização da Academia Brasileira de Música e do Conservatório Nacional
de Canto Orfeônico)

N.º 1
4 de Outubro (sábado), às 16 horas no
AUDITÓRIO DO M. E. S.

===== PROGRAMA =====

I

Festival RADAMÉS GNATALLI
(Membro - Efetivo da A. B. M., representando o Estado do Rio Grande do Sul)

1. — SONATA (para violoncelo e piano)
Movido - Lentamente - Alegrementemente
2. — MODINHA E BAYÃO (para violoncelo e piano)
Intérpretes :
IBERÊ GOMES GROSSO (violoncelo)
RADAMÉS GNATALLI (piano)
3. — CONCERTINO N. 2 (para violão e piano)
Allegro moderato - Lento com fantasia - Vivo, com ritmo
Intérpretes :
ANIBAL AUGUSTO SARDINHA (violão)
RADAMÉS GNATALLI (piano)

A estreia oficial, entretanto, foi no dia 31 de março de 1953, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Garoto e a Orquestra do Teatro Municipal sob a direção de Eleazar de Carvalho. O programa incluía somente obras brasileiras, aliás, de alguns de nossos maiores compositores: *Concertino n.2* (Radamés Gnattali), *Choro para Violino e Orquestra* (Camargo Guarnieri), *Fantasia Brasileira n.1* (Francisco Mignone) e *Momoprecoce para Piano e Orquestra* (Heitor Villa-Lobos). Os solistas foram Garoto, Mariuccia Iacovino e Arnaldo Estrella, respectivamente. Esta apresentação, exatamente dois meses antes da estreia do *Concertino n.1*, marcou também a primeira vez que um violonista brasileiro tocou com orquestra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL

TEMPORADA NACIONAL DE ARTE DE 1953

Direção da Comissão Artística e Cultural

TERÇA-FEIRA, 31 DE MARÇO DE 1953, ÀS 21 HORAS

Inauguração da Temporada

1º dos dois Concertos Sinfônicos pela

ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL

com programas subordinados ao tema:

«O Gênero Concertante na Música Brasileira Contemporânea»

sob a regência do Maestro

ELEAZAR DE CARVALHO

I

RADAMÉS GNATTALI	— Concertino nº 2, para Violão e Orquestra de câmara. Primeira audição em concerto, na forma original. Solista: ANIBAL AUGUSTO SARDINHA.
CAMARGO GUARNIERI	— Chôro para Violino e Orquestra. Solista: MARIUCCIA IACOVINO
FRANCISCO MIGNONE	— Fantasia Brasileira nº 1, para Piano e Orquestra.
VILLA - LOBOS	— Momo precoce, para Piano e Orquestra. Solista: ARNALDO ESTRELLA

TERÇA-FEIRA, 7 DE ABRIL DE 1953, ÀS 21 HORAS

II

ASSIS REPUBLICANO	— Concerto em lá men. para Piano e Orquestra Moderato al cominciare. Allegro marziale — Adagio — Allegro mosso Solista: MARIO NEVES
VILLA - LOBOS	— Fantasia de movimentos mixtos, para Violino e Orquestra. Solista: OSCAR BORGERTH.
CLAUDIO SANTORO	— Concerto para Piano e Orquestra. (1ª audição) CHORO. Lento e cantando. Allegro moderato. Lento. FRÉVO. Allegro. Solista: HEITOR ALIMONDA.

Programa da estreia — cortesia da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro

TEATRO MUNICIPAL
DIREÇÃO DA COMISSÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

TEMPORADA NACIONAL DE ARTE DE 1953

CONCERTOS SINFÔNICOS E ESPETÁCULOS DE ÓPERA E BAILADOS
Inauguração: Terça-feira, 31 do corrente, às 21 horas.

2º CONCERTOS SINFÔNICOS PELA ORQUESTRA DO TEATRO MUNICIPAL
nas terças-feiras, 31 de março e 7 de abril, às 21 horas
sob a Regência do Maestro **ELEAZAR DE CARVALHO**
(por especial deferência da Orquestra Sinfônica Brasileira)
com o seguinte programa subordinado ao tema
«O Gênero Concertante na Música Brasileira Contemporânea»

1º CONCERTO: — Radamés Gnattali: Concertino nº 2, para Violão e Orquestra de Câmara (1ª Audição em Concerto), na forma original. Solista: Aníbal Augusto — Sardinha — Camargo. Guarnieri: Chôro, para Violino e Orquestra. Solista: Mariuccia Iacovino. Francisco Mignone: Fantasia Brasileira nº 1, para Piano e Orquestra. Villa Lobos: Momo precoce, para Piano e Orquestra. Solista Arnaldo Estrella.

2º CONCERTO: — Assis Republicano: Concerto em lá men. para Piano e Orquestra. Solista: Mário Neves. Villa Lobos: Fantasia de movimentos mistos, para Violino e Orquestra. Solista: Oscar Borgerth. Cláudio Santoro: Concerto para Piano e Orquestra. Solista: Heitor Alimonda.

Na Bilheteria do Teatro abre-se depois de amanhã, terça-feira, às 10 horas.

Uma VENDA CUMULATIVA para êsses dois Concêrtos
Preços cumulativos para os dois Concertos: — Frisas e Camarotes: Cr\$ 400,00; Poltronas: Cr\$ 80,00; Balcões Nobres: Cr\$ 60,00; Balcões: Cr\$ 40,00; Galerias: Cr\$ 25,00. Isentos de selo. Os preços avulsos serão majorados. Esta venda cumulativa ficará encerrada sexta-feira próxima, dia 27, às 17 horas.

ESPETÁCULOS DE ÓPERA
OS DETALHES DO ELENCO ARTÍSTICO, REPERTÓRIO E CONDIÇÕES DE ASSINATURAS, SERÃO PUBLICADOS NO ANÚNCIO DE DOMINGO PRÓXIMO.
O 1º espetáculo de Ópera terá lugar com AIDA, de Verdi, na quarta-feira, 17 de abril, às 21 hs.

Diário de Notícias, 22 de março de 1953.

Em seu artigo *Obras Concertantes de Autores Brasileiros* publicado no *Correio da Manhã* de 2 de abril de 1953, Eurico Nogueira França fala sobre a estreia do *Concertino n.2*:

O difícil problema de equilíbrio sonoro entre o conjunto orquestral e o instrumento solista se resolve por meio de expressivos diálogos e delicadas combinações do violão, por exemplo, com as madeiras. A obra reafirma a reconhecida segurança de 'métier' do compositor. Foi solista, revelando técnica es-correita, Aníbal Augusto Sardinha, a cuja atuação não faltou comunicativo relevo. (FRANÇA, 1953, p. 9)

Ainda sobre a mesma apresentação, Claribalte Passos escreveu sobre Garoto na revista *Carioca* de 18 de abril de 1953:

Atuando como solista, o jovem músico patricio Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) teve desempenho nitidamente soberbo... Aníbal Sardinha surpreende pela honestidade artística. Manteve absoluto domínio do público, encantando-o através do alto nível de burilamento técnico das variações desse concerto, que, (oferecendo melhor ensejo ao instrumento solista) exige não apenas amplitude de recursos interpretativos, mas, sobretudo, personalidade. E isto, a nosso ver, o auditório encontrou no solista atributos de sobra. (PASSOS, 1953, p. 62)

No dia 22 de agosto de 1954, Garoto foi novamente o solista do *Concertino n.2*, desta vez junto à Orquestra da Rádio Gazeta sob a regência de Armando Belardi, em São Paulo. O jornal *A Gazeta* publicou no dia 26 de agosto de 1954 uma curta matéria sobre este evento. O programa foi dedicado à música de Gnattali: Garoto tocou solo no início (provavelmente a *Tocata em Ritmo de Samba* e o choro *Saudade*, gravações que fazem parte do acervo de Ronoel Simões), em duo com o pianista Fritz Jank (provavelmente a *Suíte Popular Brasileira*) e encerrou a apresentação com o *Concertino n.2*.



Da esquerda para a direita: o redator do jornal, Garoto, Gnattali e Belardi

Existem duas gravações não comerciais de Garoto tocando o *Concertino n.2* que fazem parte do acervo do colecionador Ronoel Simões:

- Garoto (violão) e Gnattali (piano), gravação particular, disco de acetato, 33 rotações;
- Garoto (violão) com a Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta, São Paulo, gravação particular, de 22 de agosto de 1954, disco de acetato, 12 polegadas, 33 rotações. (SIMÕES, 1982, p. 3)



Garoto solando com a Orquestra da Rádio Gazeta sob a regência do maestro Armando Belardi

Ambas as gravações revelam um Garoto violonista em plena forma, preciso, brilhante, com “bossa” e atestam sua capacidade para figurar, merecidamente, ao lado de um Arnaldo Estrella ou uma Mariuccia Iacovino.

Segundo o próprio Gnattali, “eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê (Gomes Grosso) tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito para música brasileira” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 65). Durante o processo criativo de uma peça, ele procurava se lembrar das características do músico para quem ela seria dedicada e, como costumava dizer, sempre imaginava o intérprete tocando a música. Assim, a personalidade musical do destinatário acabava por influenciar consideravelmente o resultado final. Talvez em nenhuma outra obra isto seja tão verdadeiro quanto no *Concertino n.2*. Mais que uma homenagem, este concerto foi feito sob medida para Garoto: Gnattali usa na sua escrita trejeitos harmônicos e técnicos típicos do estilo de seu amigo, sobretudo no segundo movimento.

CONCERTINO N.2 – MOVIMENTO II – SAUDOSO

No manuscrito da partitura orquestral consta a seguinte inscrição: “Sobre Motivos de Annibal A. Sardinha”. Tudo indica que este seja um manuscrito autógrafo. Há ainda uma segunda cópia feita pela irmã de Radamés, Aída Gnattali, também pianista e que frequentemente trabalhava como copista para seu irmão. Curiosamente, nesta outra cópia há uma indicação diferente daquela mencionada acima: “Escrito para a maneira de tocar do Garoto com os 5 dedos da mão direita”. Temos aqui duas implicações diferentes: enquanto a primeira sugere que este movimento foi baseado em motivos derivados da música de Garoto, a outra restringe a influência a uma peculiaridade técnica. Mas, considerando que o uso do dedo mínimo da mão direita é requisitado em todos os três movimentos, não faz muito sentido assinalar este detalhe somente no movimento central. Na verdade, a identidade musical de Garoto não poderia estar mais presente. É importante ressaltar que neste movimento e, aliás, no *Concertino* todo, não há qualquer citação direta ou motivos facilmente reconhecíveis extraídos das músicas de Garoto. Ao invés disso, Gnattali escreve “à maneira de Garoto”, incorporando procedimentos harmônicos característicos e algumas citações disfarçadas de suas peças.

Conforme o comentário do compositor, o segundo movimento é um andante expressivo, quase uma improvisação. Os primeiros compassos estabelecem um diálogo entre os acordes do violão e uma espécie de “baixaria” executada pelo clarone. Estes acordes, mais uma vez, trazem a indicação para o uso dos cinco dedos da mão direita. A seguir, o solista completa a introdução com uma passagem descendente de tons inteiros, uma variação sobre a mesma escala que Garoto usa em seu choro para violão solo, *Jorge do Fusa*:

[illegible]

Concertino n.2 C.5

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody consists of two measures. The first measure contains a half note G4 (first line), a quarter note A4 (second space), a quarter note B4 (third line), a quarter note C5 (third space), a quarter note B4 (third line), a quarter note A4 (second space), a quarter note G#4 (second space), and a quarter note G4 (first line). The second measure contains a quarter note F#4 (second space), a quarter note F4 (second space), a quarter note E4 (first space), a quarter note D4 (first space), a quarter note C4 (first line), a quarter note B3 (below first line), a quarter note A3 (below first line), and a quarter note G3 (below first line). The bass line is represented by a single eighth note G3 (below first line) in the first measure, followed by a whole rest in the second measure.

Jorge do Fusa C.8

Esta breve cadência “improvisada” marca a transição da introdução para o caráter mais sereno da exposição. Aqui a harmonia nos transporta ao inconfundível universo de Garoto. É um tipo de sonoridade comumente associada ao seu estilo, um acorde menor com 7ª menor e 9ª, algo que nos faz lembrar de peças como *Duas Contas* ou *Gente Humilde*:

A tempo



Concertino n.2 C.6



Duas Contas C.6 ao C.9



Gente Humilde C.6

Dentre outras referências à música de Garoto encontradas neste movimento, figuram:

- O acorde dominante no C.7, A7(b9 b13), é semelhante ao tipo de harmonia usada por Garoto em seu choro para violão solo *Enigma*:



Concertino n.2 C.7



Enigma C.33

- Uma referência indiretamente relacionada a Garoto é o trecho dos compassos 7 e 8 bastante similar a uma passagem da *Tocata em Ritmo de Samba n.1*, a primeira peça para violão solo de Gnattali, dedicada a Garoto:

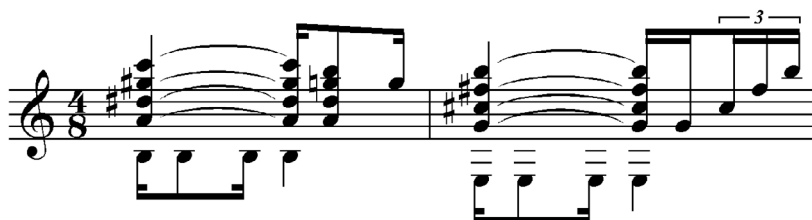


Concertino n.2 C.7 e C.8

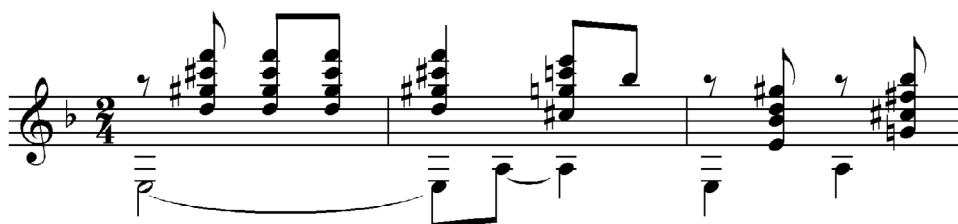


Tocata em Ritmo de Samba n.1 C.33 e C.34

- A harmonia nos compassos 9 e 10 pode ser associada a um trecho da peça *Um Rosto de Mulher*:



Concertino n.2 C.9 e C.10

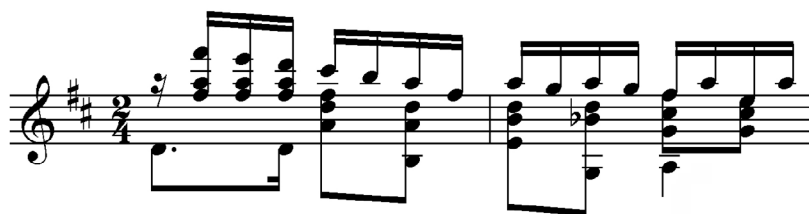


Um Rosto de Mulher C.33 ao C.35

- Outra característica do estilo de Garoto é a forma como ele harmoniza uma melodia com acordes intercalados, como nos compassos 13 e 68. Isto pode ser comparado a um trecho similar em *Meditação*:



Concertino n.2 C.13



Meditação C.11 e C.12

- O acorde arpejado de Bb7 em segunda inversão com 9ª e 11ª aumentada no C.17 também aparece em *Nosso Choro* e *Voltarei*:



Concertino n.2 C.17



Nosso Choro C.37



Voltarei C.4

- O tipo de condução de vozes no C.19 também pode ser vista em *Carioquinha* e *Improviso*:



Concertino n.2 C.19



Carioquinha C.21 e C.22

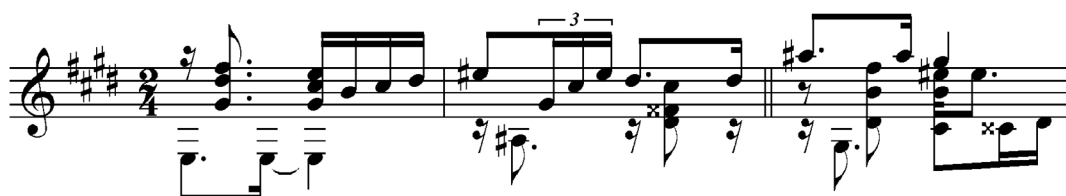


Improviso C.29 C.30

- A mudança harmônica que ocorre no C.22, saindo do primeiro grau para um ii-V do terceiro grau, é exatamente a mesma da de *Duas Contas*:



Concertino n.2 C.21 ao C.23



Duas Contas C.32 ao C.34

- O círculo de quintas incluindo acordes com sétima maior começando no C.32 é também uma referência ao estilo de Garoto, como pode ser observado no choro *Enigma*:

A tempo
pouco agitado

Violão

Orquestra

Concertino n.2 C.31 ao C.35



Enigma C.7 ao C.9

- Garoto frequentemente favorecia acordes dominantes com extensões como nonas e décimas primeiras aumentadas. Este tipo de harmonia, como no C.78, pode ser encontrada, por exemplo, no choro *Sinal dos Tempos*:



Concertino n.2 C.78 ao C.80



Sinal dos Tempos C.4 ao C.6

Para aqueles que conhecem a música de Garoto fica uma sensação estranhamente familiar ao ouvir este movimento. A harmonia nos leva a procurar o nome de uma peça, da mesma forma que algumas vezes tentamos lembrar o nome de um rosto conhecido, como se fosse uma música inacabada de Garoto que tentamos reconstruir em nossa memória.

DEPOIMENTOS

É um privilégio poder contar neste livro com depoimentos de importantes músicos que são para mim (e para muitos outros, tenho certeza) referências marcantes: Sérgio Assad, Maurício Carrilho e Luiz Otávio Braga. A ideia é a de reunir músicos violonistas que conviveram com Radamés para falar sobre a relação do compositor com o violão e, especificamente, sobre as diferenças de notas nas partituras. E todos, além de violonistas, possuem uma sólida carreira como compositores e arranjadores, o que certamente os aproxima ainda mais da vida profissional de Gnattali.

Nos textos a seguir, muitos relatos podem parecer contraditórios à natureza deste livro: o jeito ranzinza de Gnattali em relação à própria obra, a indiferença em relação às notas na partitura, enfim, uma série de aspectos que para ele eram secundários. Talvez uma boa interpretação da atitude de Gnattali em relação à sua música seja a abertura para novas possibilidades, variações rítmicas, melódicas e harmônicas, mas que, de preferência, tenham como ponto de partida a ideia original.

LUIZ OTÁVIO BRAGA

Radamés possuía um instrumento que deixava à mão, ao lado do piano, e que utilizava quando precisava tirar alguma dúvida ao escrever para o instrumento. Esse violão ter-lhe-ia sido dado pelo Garoto. Toquei nele várias vezes, pois fui amigo do mestre e com ele convivi entre 1979 até 1988. Esse instrumento também o ajudava ao arranjar e tirar dúvidas harmônicas. Quando estas últimas surgiam ele ligava para o grande violonista Manuel da Conceição, o “Mão de Vaca”, que lhe ditava as harmonizações “originais” das músicas que Radamés não conhecia. Mão de Vaca sabia tudo de música popular. Ele era a sua fonte na hora em que precisava, rapidamente, estruturar um arranjo.

Fui o primeiro violonista a tocar seus *Dez Estudos*, os quais interpretei para ele, em sua casa, antes de fazer uma gravação “caseira” na Sala Guiomar Novaes (adjunta à Sala Cecília Meirelles), por volta de 1984. Meu grande amigo e amigo dos músicos, Frank Justo Acker, fez as gravações cuja finalidade era ser apenas um registro/presente para que Radamés os ouvisse. Na apresentação que fiz no seu apartamento da rua Inglês de Souza, no Horto, Rio de Janeiro, ele não fez nenhuma consideração de correção de partitura, exceto no *Estudo I* (dedicado ao Turíbio Santos), pois não existe a parada ao fim das sextinas na casa I para repetição, volta-se sem cortes até o final na casa II. O *Estudo IV* toquei-o um pouco mais lento e ele pediu que eu “andasse” um pouco mais. Foi só. Ele não era muito de comentar. Dessa gravação produzi umas fitas cassetes que dei ao mestre e também ao meu amigo Raphael Rabello numa reunião na casa deste, na rua Duvivier em Copacabana, ocasião em que estava presente o Paulo Bellinati. Foi com base nas minhas gravações que Raphael desandou a tocar os *Estudos*. Lembro que eu e Paulo comentamos aspectos de digitação, eu não concordava com certas digitações feitas por Laurindo de Almeida, que foi quem digitou as peças, aliás, publicadas por ele mesmo pela sua editora de nome, acho, *Brazilliance*. Depois, apareceu um russo de nome Gennady, supostamente um novo editor e que teria comprado os direitos à editora de Laurindo de Almeida. Pedi-me que fizesse algumas revisões. Acho que fiz alguns comentários e iniciei algo, mas depois percebi que o sujeito era um “aventureiro” e dispersei-o.

Do ponto de vista composicional, conforme várias conversas que tínhamos no bar Lucas tomando chope ao fim da tarde, pude captar alguns aspectos importantes da atitude composicional do grande músico. Penso que um importante princípio assoma. Explico. Quando escrevia para piano, escrevia para ele, Radamés. O concerto dedicado a Arnaldo Estrela, por exemplo, escreveu-o para o pianismo de Arnaldo, que conhecia muito. Dizia que, de modo geral, pensava no músico quando compunha para determinado instrumento. Assim, ao violoncelo vinha-lhe o músico Iberê Gomes Grosso; violão, Garoto. Ele “imaginava”, “via” o músico no processo e procurava captar suas idiossincrasias musicais, gestuais, “clichês”. Quando não conhecia muito de perto determinado instrumentista, chamava-o e

pedia para tocar e que lhe apresentasse “preferências”, procurava assimilar suas “manhas”, incluindo a maneira de frasear, os movimentos do corpo. Isto aconteceu com a *Suíte Retratos*, cuja perfeição de escrita bandolinística deriva do profundo conhecimento do como, do modo Jacob Bittencourt de tocar bandolim. Ele dizia: – Jacob, toca Jacob! Assegurava com esse princípio o suceder-se bem da peça. Tanto no que diz respeito ao estilo e, principalmente, quanto à performance dos intérpretes. Em suma, procurava ter sempre em mente para quem estava escrevendo e isto era crucial no processo.

Esse pressuposto se revela claramente em muitos dos *Dez Estudos*. O “jazz” no *Estudo VI* dedicado a Geraldo Vespar, que fora um exímio guitarrista da orquestra do maestro Cipó nos anos 1960. No *Estudo IV*, dedicado a Nelson Piló, um tema percorre todo o braço do violão em registros distintos – segundo Radamés, Piló era o violonista que tinha a melhor leitura. O *Estudo X* pode-se dizer que é indubitavelmente uma paráfrase do conhecido choro de Garoto intitulado *Gracioso*. Ressalte-se que as dedicatórias correspondem na sua maioria aos músicos populares com quem Radamés Gnattali conviveu: Waltel Branco, Nelson Piló, Geraldo Vespar, Darcy Villaverde, Barbosa Lima e Garoto. Turíbio Santos e Jodacil Damaceno têm também fortes ligações com a música e o violão popular do Brasil. Sérgio e Eduardo Abreu são exceção, estão ligados à forte admiração que Radamés tinha pelo duo formado pelos irmãos. Radamés sempre falava da performance dos dois quando tocaram a *Sonata para 2 Violões e Violoncelo*.

A *Dança Brasileira*, embora dedicada a Laurindo de Almeida é Garoto “puro”. Ouça-se a introdução, intimamente relacionável ao *Lamentos do Morro* do grande músico popular paulista. Estou convicto de que Radamés ao escrever para violão tinha Garoto como o “horizonte de expectativas”, quando pensava o violão, pensava em Garoto. Aliás, a amizade entre os dois fortalece a ideia: um era referência para o outro. Devemos lembrar também que o *Concertino n.2 para Violão e Orquestra* foi dedicado ao Garoto e por ele estreado. Existe um baixo que é recorrente no “violão do Radamés” e que aparece muito na música de Garoto (por exemplo, *Duas Contas*). É o grupo #4-5-1 (por exemplo, Ré#-Mi-Lá, isto é, duas semicolcheias anacrústicas preparando o baixo da fundamental Lá):



É um *musema* que o Rada usa, verdadeira homenagem ao Garoto, inclusive em peças e arranjos para piano.

Radamés, como a maioria dos grandes compositores e principalmente aqueles que escreveram exorbitantemente, retomava temas, ideias. Veja, por exemplo, a peça *Flor da Noite* (1938), um duo para piano e violino; esse mesmo tema é aproveitado no *Estudo IX* para violão, no segundo movimento da *Sinfonia Popular No.1* (1956), entre outras peças.

Com relação a “erros” de notas nas edições e “reinvenções”, o Radamés não dava a mínima. A única coisa que exigia (e às vezes o revoltava) era que o intérprete apresentasse “bossa” (ele usava essa expressão) para tocar a música que ele compunha. Por exemplo, pedia para o *Estudo II* ser tocado com a mesma ideia do choro para violão; idem, o *Choro da Brasileira n.13*. Não gostava de exageros de interpretação tais como rubatos persistentes. Iberê era o seu violoncelo preferido porque tinha “bossa” para tocar a música dele para violoncelo. Nunca disse um *istozinho* para as inferências que o Raphael fazia nos *Estudos* (por exemplo, o V) ou na *Brasileira n.13*.

Uma vez, numa gravação, o contrabaixista Gabriel (da OSTM), com dúvidas, perguntou-lhe se determinada nota não estaria errada. Ele respondeu: – Oh, Gabriel! Você acha que é outra? E o Gabriel: – Acho, maestro! Ele: – Então toca, Gabriel!

Noutra vez, Aluisio Didier, que seria seu grande amigo e colega de TV Globo, interrompera a execução difícilima de um arranjo que Radamés compusera e interpretava na gravação de um disco de Dorival Caymmi para a Odebrecht:

Radamés: – Por que que você parou?

Didier: – Maestro, a nota é Mi bemol e não Mi no compasso.....! E Radamés: – Você me parou por causa disso? Qual o compasso? Ao localizar o trecho Gnattali arrematou: – Pois agora será Mi e pronto!

Indubitavelmente, Radamés Gnattali entendia perfeitamente que havia uma parte, um *próprio*, que era direito do intérprete. No caso da música brasileira de concerto, ele pugnava para que os intérpretes soubessem muito bem, tivessem forte conhecimento e, se possível, militância, na música popular. No fundo, cria que a música de concerto brasileira exigia uma interpretação de música brasileira.

Em particular, creio firmemente que Radamés Gnattali dava às suas composições – notadamente à música para violão – o mesmo sentido que os músicos populares dão à parte escrita, ou seja, sabem que o que ali está escrito denota muito pouco da realização musical que aqueles símbolos verdadeiramente insinuam e escondem. Adorno, talvez, chamasse isto de idiomatismo, que seria tudo aquilo que não está na partitura e que o intérprete precisa saber; e, mais profundamente, a historicidade daquele escrito. Já li alguns trabalhos sobre os *Dez Estudos*. Muito bem feitos, mas as análises, desafortunadamente, deixam de fora a historicidade das peças, o social de que estão impregnadas e que, no meu entendimento, são relevantes para toda e qualquer análise.

Luiz Otávio Braga

Rio de Janeiro, abril de 2016

SÉRGIO ASSAD

Radamés era uma pessoa encantadora, um misto de bondade e generosidade mesclados a um certo mal humor que eu acredito que devia ser remanescente da sua origem italiana. Apesar do meu sobrenome ser de origem libanesa, Assad, a minha avó paterna, Francesca Caggiano, era calabresa e eu consigo entender muito bem como funciona este pseudo mal humor.

Em 1973, o meu irmão Odair e eu recebemos as partes de um concerto do Radamés pelas mãos da nossa professora Monina Távora. Tratava-se do *Concerto para Oboé, Dois Violões e Cordas*, uma das muitas contribuições de Radamés para o repertório de violões. Nesta época eu estudava na Escola de Música da UFRJ e encontrava no recinto uma verdadeira ditadura da escola dodecafônica que havia sido introduzida no Brasil pelo musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter. A música clássica tonal estava desacreditada e alguém como eu que vinha da linguagem do choro não encontrava espaço entre a grande maioria dos alunos que se dedicavam à composição. O meu instrumento, o violão, nem fazia parte dos instrumentos aceitos pela escola de música e eu me encontrava ali sem nenhum ambiente. O concerto do Radamés foi uma descoberta alentadora naquela época. Quando comecei a ler os primeiros acordes do primeiro movimento eu me identifiquei muito com a linguagem harmônica que ali estava. Após termos aprendido o concerto de uma forma bem rápida queríamos mostrá-lo ao compositor e conseguimos através da Monina o telefone do maestro Gnattali. Marcamos uma visita para uma tarde de um dia ensolarado e lá fomos para o Jardim Botânico, no Rio, onde vivia o Radamés. Ele nos atendeu meio sisudo na sua sala de música e nos convidou a tocar. Logo na primeira página ele me interrompeu para dizer que o ritmo que eu estava empregando nos acordes estava incorreto; não obstante ele acrescentou que o que eu estava fazendo também servia e que eu podia escolher o que melhor me conviesse. Tocamos o concerto todo para ele e ao término sentimos que havíamos ganho um grande amigo. Radamés deixava transparecer ao final da audição o seu lado bondoso e tão generoso como faziam no passado os nossos tios italianos.

Em 1977, Odair e eu lançamos nosso primeiro disco pelo selo Continental e aí incluímos o concerto do Radamés. Entre os anos 1974 e 1980, Radamés nos escreveu algumas versões para dois violões de peças que tinham sido destinadas a outros instrumentos, mas que segundo ele mesmo encontrariam melhor forma de expressão através de dois violões. Foram a *Tocata em Ritmo de Samba n.1*, a *Suíte Retratos*, o *Quarteto de Cordas n.1* vertido para 4 violões, a valsa *Uma Rosa pro Pixinguinha*, o *Concerto*

para *Flauta, Dois Violões, Tímpanos e Cordas*, além de uma versão do seu concerto para piano, *Concerto Carioca n.2*, para dois violões. Desse repertório todo, a única coisa que não tivemos a oportunidade de tocar foi o *Concerto Carioca n.2*. Os demais sim e sobretudo no caso da *Suíte Retratos* nós fomos os responsáveis por torná-la pública para todo o mundo. Fomos os primeiros a gravar este arranjo e, com a edição da editora Lemoine na França, a *Suíte* acabou por entrar definitivamente no repertório internacional para dois violões. Os casos da *Suíte Retratos* e do *Quarteto n.1* para 4 violões são muito especiais para mim pois foram pedidos meus que o Radamés atendeu. Nos dois casos a reação dele foi igual. Primeiramente dizia não, que era impossível reduzir aquelas obras para violões. Depois de umas duas semanas ligava e dizia que estava pronto. Radamés escrevia quase tudo deixando apenas em alguns momentos uns poucos acordes cifrados na partitura. Ele dizia que cabia a nós, violonistas, encontrar a forma mais adequada de fazer aqueles acordes soarem bem.

Radamés era realmente muito flexível, pois acreditava que os instrumentistas conheciam melhor as possibilidades dos próprios instrumentos e acabariam por fazer boas escolhas. Como a escrita do Radamés era meio híbrida, utilizando com certa abundância a linguagem harmônica do jazz, fazia todo o sentido esta flexibilidade em relação às notas utilizadas. Desde que não se mudasse a raiz dos acordes e as suas escalas pertinentes, as notas grafadas podiam ser a qualquer momento substituídas por outras.

Radamés foi um grande exemplo para nós, músicos brasileiros. Foi um grande privilégio tê-lo conhecido pessoalmente e para mim ele foi de uma certa forma o professor de composição que eu não tive!!!

Sérgio Assad

Paris, maio de 2016

MAURÍCIO CARRILHO

Conheci Radamés Gnattali em 1979. O conjunto que mais tarde ganharia o nome de Camerata Carioca estava se formando em torno de uma nova versão de sua *Suíte Retratos*. Nesta segunda versão os 3 violões e o cavaquinho faziam, além do acompanhamento rítmico/harmônico, as vozes principais que na versão original ficavam a cargo de violinos, violas e cellos. Assim, nas partes de cavaquinho, violões 1, 2 e violão de 7 cordas, o maestro usava cifras com indicação de gênero (para referência de padrões rítmicos de acompanhamento, as “levadas”) e notações musicais fechadas para tocarmos exatamente o que estava escrito. Este padrão de escrita foi utilizado pelo maestro, e mais tarde por alguns integrantes do conjunto que se tornaram arranjadores, em toda a trajetória do grupo. Os improvisos aconteciam nos trechos abertos, com cifras. O bandolinista Joel Nascimento, solista da *Suíte Retratos* e músico de grande expressividade, era incentivado por Radamés a tocar “à vontade”. Noto, comparando as gravações de Jacob e Joel, que algumas notas foram alteradas pelo segundo sem que jamais Radamés tivesse feito objeção.

Acompanhei várias gravações de Radamés, como produtor, de arranjos populares e de peças camerísticas. Sempre percebi que seu olhar vislumbrava mais o todo da música, sem dar muita importância a um ou outro detalhe que fugisse do original escrito. Ele se incomodava muito mais com uma frase mal resolvida do que com uma nota alterada. A própria *Suíte Retratos*, quando ganhou a terceira versão, para dois violões, feita para o Duo Assad, teve muitas notas da melodia modificadas pelo próprio compositor.

Numa dessas gravações que acompanhei, Radamés tocava um arranjo seu para piano e ao final da música o produtor se dirigiu ao maestro:

– Radamés, no compasso 45 você tocou Fá sustenido e é Fá bequadro.

Radamés respondeu, já se levantando do piano:

– Não tem problema, eu mudo na partitura.

Maurício Carrilho

Rio de Janeiro, junho de 2016.

O VIOLÃO NA OBRA DE RADAMÉS

1944	1950	1951	1952
– <i>Serestas para flauta, violão e quarteto de cordas</i>	– <i>Tocata em Ritmo de Samba n.1</i> – <i>Concerto Carioca n.1 para piano, violão elétrico e orquestra</i>	– <i>Concertino n.1 para violão e orquestra</i>	– <i>Concertino n.2 para violão e orquestra (iniciado em 1951 e terminado em fevereiro de 1952)</i> – <i>Sonatina n.1 para violão e piano (redução do Concertino n.2)</i>

1953	1956	1957	1958
– <i>Suíte Popular Brasileira para violão elétrico e piano</i>	– <i>Concertino n.3 para violão, flauta e orquestra (intitulado Concerto de Copacabana por Laurindo)</i>	– <i>Sonatina n.2 para violão e piano</i>	– <i>Dança Brasileira</i>

1959	1965	1967	1969
– <i>Sonatina para flauta e violão</i> – <i>Valsa, Samba-Canção e Choro para violino solista, dois violões, pandeiro e orquestra de cordas</i>	– <i>Sonatina para dois violões e violoncelo</i>	– <i>Dez Estudos</i> – <i>Concerto n.4 para violão e orquestra de cordas (intitulado Concerto à Brasileira por Laurindo Almeida)</i>	– <i>Sonata para violoncelo e violão</i>

1970	1971	1972-1973	1979
– <i>Concerto para dois violões, oboé e orquestra de cordas</i>	– <i>Introdução e Choro para violino e violão</i>	– <i>Concerto Carioca n. 3 para flauta/saxofone alto, violão, contrabaixo e bateria, com orquestra (a partir do original para o Quinteto Radamés e orquestra, de 1970)</i>	– <i>Concerto Carioca n.2 (arranjo para dois violões a partir do original para piano e orquestra de 1964)</i>

1981	1983
<ul style="list-style-type: none"> – Tocata em Ritmo de Samba n.2 – Tocata em Ritmo de Samba n.2 (arranjo para dois violões) – Brasiliana n.8 (arranjo para dois violões a partir do original para dois pianos de 1956) – Concerto para dois violões, flauta, tímpanos e orquestra de cordas (arranjo para duo do Concertino n.3 para violão solo de 1956) – Suíte Retratos (arranjo para dois violões do original para bandolim, conjunto de choro e orquestra de cordas de 1956-1957) – Trio para bandolim e dois violões (arranjo do Concertino para bandolim e orquestra de 1956) 	<ul style="list-style-type: none"> – Brasiliana n.13 – Quarteto n. 1 para quatro violões (arranjo do Quarteto de cordas n. 1 de 1939) – Sonata para dois violões com terceiro violão opcional (arranjo da Sonata para violoncelo e violão de 1969)

1985	Sem data	Outras
<ul style="list-style-type: none"> – Pequena Suíte – Sonatina coreográfica (arranjo para orquestra de violões do original para piano de 1950) – Suíte brasileira para piano e três violões (arranjo da Suíte para pequena orquestra de 1940) 	<ul style="list-style-type: none"> – Canhoto (arranjo para dois violões do original para piano de 1943. Publicado pela Brazilliance em 1986) – Sonatina para violão e cravo (arranjo da Sonatina n.2 para violão e piano de 1957) – Bossa Romântica para instrumento melódico e violão (publicada pela Brazilliance em 1967 e gravada por Laurindo e o trompetista Rafael Mendez) – Uma Rosa pro Pixinguinha (arranjo para dois violões do original para piano de 1964) – Suíte Retratos (arranjo para três violões do original para bandolim, conjunto de choro e orquestra de cordas de 1956-1957) – Concertino para violão e piano (redução do Concertino n.2. Trata-se de uma versão para violão de 7 cordas e piano baseada na primeira redução de 1952) 	<ul style="list-style-type: none"> – Alma Brasileira (arranjo para violão solo de Laurindo Almeida do original para piano de 1930) – Saudade (arranjos para violão solo de Garoto e Laurindo Almeida) – Vaidosa (transcrição para violão solo de Garoto do original para piano)

OBSERVAÇÕES SOBRE AS REVISÕES

Ao analisar os manuscritos, percebe-se que Gnattali favorecia a solução mais direta, franca, sem manobras complicadas. Isto, aliás, pode-se aplicar ao seu discurso musical como um todo e deveria ser considerado ao montar a digitação em qualquer uma de suas peças; mas, que fique claro, sem confundir com o recurso de “facilitar” a execução em detrimento da música.

Via de regra Gnattali não tinha o costume de anotar a digitação na partitura, salvo em alguns momentos muito específicos, deixando esta tarefa a cargo do intérprete. As indicações mais frequentes relacionadas diretamente ao violão são:

- cordas soltas, representadas pelo sinal “o”;
- harmônicos, quase todos naturais. Gnattali não seguia um padrão e variava a notação às vezes dentro de uma mesma peça. Podem aparecer como:
 - “H” ou “Harm.”, seguido pelo número da casa onde seria realizado (Gnattali sempre usava números arábicos para as casas);
 - “Harm.” combinado com o sinal de corda solta “o”;
 - nota na altura real escrita em notação tradicional (ou seja, sem o formato de losango representando harmônico) com o sinal de corda solta “o”. Um exemplo é a primeira nota no primeiro movimento da *Brasiliiana n. 13* (Mi da primeira corda na casa XII);
- pestanas, simbolizadas pela letra “C” e as casas onde seriam realizadas;
- mudanças de timbre, mais especificamente “cavalete” para *sul ponticello* e “som normal” ou “som natural”;
- ligados de mão esquerda;
- *pizzicato*, às vezes representado pelo sinal “+” que é um símbolo usado para a notação de técnica de pizzicato de mão esquerda nas cordas de arco.
- cordas onde deveriam ser executadas determinadas notas;
- percussão no tampo ou no cavalete.

Algumas observações tratam de aspectos superficiais como, por exemplo, o acréscimo de ligados mecânicos na edição e acabam sendo um tanto repetitivas, mas em uma revisão completa isto não poderia deixar de ser comentado. Ainda assim, o ligado é um recurso de articulação e pode gerar, em alguns casos, uma acentuação irregular no contorno melódico.

A título de clareza, a numeração dos compassos nas revisões refere-se às edições da *Chanterelle*. Menções às outras edições serão feitas quando necessário.

Com relação à notação dos harmônicos nos exemplos, optou-se pelo formato de losango como padrão.

ALMA BRASILEIRA

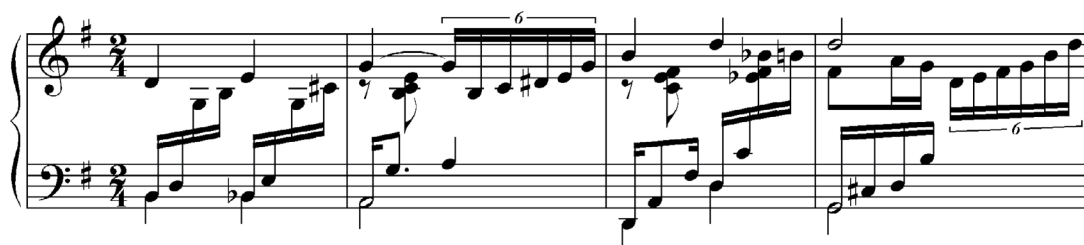
Originalmente escrito para piano solo em 1930, este choro foi arranjado pelo próprio compositor para duas outras formações: piano e orquestra de cordas (1935) e para a *Camerata Carioca* com piano (década de 1980). Pesquisando o acervo de partituras do violonista Waltel Branco em Curitiba, outro importante músico que fez parte do círculo de Gnattali, foi encontrada uma cópia do manuscrito do arranjo que Laurindo Almeida fez de *Alma Brasileira*. Na última página consta a seguinte inscrição: “Ao grande violonista José Alves da Silva, oferece o amigo Laurindo de Almeida. Rio – 1 – Jan. 1940”.³ Até o momento, é o primeiro registro de uma peça de Gnattali pensada para violão solo.

Laurindo Almeida (1917–1995). Laurindo nasceu no interior de São Paulo, hoje cidade de Miracatu. Em 1932, aos 15 anos e já morando na capital, foi convocado para defender as tropas paulistas na Revolução Constitucionalista de São Paulo. Durante este período, enquanto esteve hospitalizado, Laurindo conheceu Garoto que, na época, prestava serviço voluntário tocando para os soldados nos hospitais. Em 1936, Laurindo mudou-se para o Rio de Janeiro e lá residiu até emigrar para os Estados Unidos em 1947.

A *Brazilliance* publicou *Alma Brasileira* para violão, mas, curiosamente, um arranjo feito pelo violonista Carlos Barbosa Lima.⁴ O arranjo de Laurindo só foi publicado em 1990 pela *Chanterelle* e, salvo poucas diferenças, reproduz o conteúdo do manuscrito de 1940. É estranho, portanto, que o ano de 1954 apareça na edição da *Chanterelle*, sendo que não tem relação com o ano do arranjo nem com o da composição.

Existe uma gravação de *Alma Brasileira* feita por Garoto ao violão tenor com acompanhamento de violão (*Garoto* FEMURJ – MIS COLP 12.392 MIS 029 1979). Infelizmente, não constam os créditos informando a data ou quem era o violonista neste registro que, aliás, pode ter sido tanto o próprio Laurindo quanto Aymoré, o dedicatário do primeiro arranjo para violão solo. Considerando as típicas variações de afinação e rotação dos registros deste período, tudo indica que esta gravação de Garoto esteja em Ré maior. Há uma introdução de quatro compassos de violão solo (com material diferente daquele usado na introdução do arranjo publicado pela *Chanterelle*) seguida somente do A e sua repetição.

É bem provável que este choro de Gnattali tenha servido como inspiração para uma das composições mais famosas de Garoto, *Gente Humilde*. Basta comparar os compassos iniciais: a condução do baixo e as notas principais da melodia são essencialmente as mesmas, compartilhando inclusive a mesma tonalidade. Garoto escreveu *Gente Humilde* por volta de 1945, ou seja, 15 anos depois de *Alma Brasileira*.



Alma Brasileira C.1 ao C.4

³ José Alves da Silva (1908 – 1979), mais conhecido como Aymoré, foi colega de Garoto e Laurindo na época da Rádio.

⁴ Escrito em Mi maior, o arranjo de Barbosa Lima é bastante diferente do de Laurindo.



Gente Humilde C.1 ao C.4

Gente Humilde aparece no programa de um recital do compositor, em 1950, promovido pela Associação Cultural do Violão, dirigida por Ronoel Simões:⁵

<u>PROGRAMA</u>	
<u>1.a PARTE</u>	
HAENDEL	Estudo em ré maior
BACH-TÁRREGA	Bourée da 2.a Sonata
MENDELSSOHN-TÁRREGA	Na Gruta de Fingal
TÁRREGA	Prelúdio n. 4
PONCE	Petit Vals
<u>2.a PARTE</u>	
(4 Canções brasileiras e 1 Prelúdio)	
GAROTO	Gente humilde
GAROTO	Meditação
GAROTO	Ausência
GAROTO	Vivo sonhando
GAROTO	Inspiração (Prelúdio)
<u>3.a PARTE</u>	
(Choros modernos brasileiros)	
GAROTO	Gracioso Choro
GAROTO	Choro Triste
GAROTO	Nosso Choro
NAZARETH - GAROTO	Nenê
NAZARETH - GAROTO	Ladrãozinho

Associação Cultural do Violão

2.º RECITAL

a cargo de

ANNIBAL AUGUSTO SARDINHA

(Garoto)

Às 20,30 hs.

Quinta-feira

16 de Março de 1950

No Auditório dos Ex-Alunos Salesianos
"Dom Bosco"

Alameda Nothmann, 233

SÃO PAULO
(BRASIL)

⁵ <http://www.violaobrasileiro.com/blog/visualizar/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius>. Apenas uma curiosidade em relação ao programa: a peça que encerra o recital, *Ladrãozinho*, é na verdade o tango *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth. Esta diferença deve-se ao fato de *Brejeiro* ter recebido letra de Catullo da Paixão Cearense, sob o título de *O Sertanejo Enamorado*, que começa com os versos: "Ai, ladrãozinho, dos teus lábios de coral (tem dó). Dá-me um beijinho, não te pode fazer mal (um só)". É possível ouvir na internet uma gravação não comercial de Garoto tocando este tango de Nazareth.

Apesar de Laurindo não ter gravado seu arranjo para violão solo, ele lançou em 1981 o disco *Brazilian Soul* em duo com o guitarrista de jazz Charlie Byrd. A maior parte do repertório deste disco é de choros, entre os quais há uma versão para dois violões de *Alma Brasileira*, aliás, música que deu nome ao disco. Assim como a gravação de Garoto, Almeida e Byrd tocam em Ré maior e, como é de se esperar de músicos com vivência no jazz, há na estrutura uma abertura para improviso.

No original para piano, Gnattali explora uma estrutura mais elaborada:

A	Sol maior	16 compassos (8 + 8)
B	Ré maior	20 compassos (8 + 4 + 8)
A	Lá maior	16 compassos (8 + 8)
C	Fá maior	24 compassos (16 + 8)
A (primeira metade)	Sol maior	8 compassos
A (segunda metade)	Lá bemol maior	6 compassos
Codetta	Lá bemol maior	5 compassos

O arranjo para violão solo de Laurindo mantém a tonalidade original, mas modifica a forma. A terceira parte é omitida e o conteúdo é organizado como um choro tradicional de duas partes:

Intro	Sol maior	8 compassos
A	Sol maior	16 compassos (8 + 8)
B	Ré maior	20 compassos (8 + 4 + 8)
A	Sol maior	16 compassos (8 + 8)

A introdução de oito compassos foi acrescentada pelo arranjador e, de fato, pelo caráter da harmonia e pela construção melódica, soa mais Laurindo do que Radamés. Evidentemente o objetivo não foi o de realizar uma transcrição literal, mesmo porque, nesta tonalidade, as modulações para Fá e Lá bemol não são exatamente orgânicas ao violão.

Com o objetivo de apresentar uma alternativa mais próxima à forma original, este livro inclui um novo arranjo de *Alma Brasileira*. No entanto, considerando a importância histórica do arranjo de Laurindo Almeida e também o fato de estar em circulação desde a publicação da *Chanterelle*, foi feita uma revisão desta versão.

Foram consultadas as seguintes fontes:

- uma cópia do manuscrito do arranjo de Laurindo Almeida encontrada no arquivo do violonista Waltel Branco;
- a edição da *Chanterelle Verlag* (número de catálogo 743), West Germany, 1990.

REVISÃO

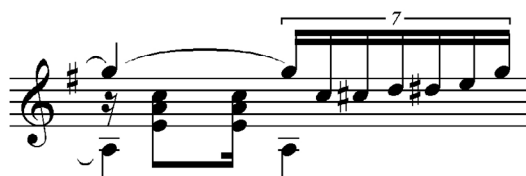
C.29: primeiro tempo, falta um Fá# na última semicolcheia da melodia:



C.43 e C.44: dominante no segundo tempo, falta a 7ª e a 9ª menor do acorde e o baixo na resolução seria oitava abaixo:



C.46: falta uma ligadura prolongando o Sol da melodia até o segundo tempo, ou seja, deveria ser exatamente como o C.10:



SAUDADE

Até o momento, o único registro do que seria a versão original é uma gravação de Radamés com a Orquestra da Rádio Nacional.⁶ Este material foi resgatado graças ao projeto *Digitalização do acervo do Instituto Jacob do Bandolim*, que incluiu a catalogação e edição de cerca de 400 horas de áudio (rolos magnéticos) gravados por Jacob. Em 2014, ano em que o projeto foi concluído, o arquivo de Jacob foi doado ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, permitindo ao público acesso a um inestimável conjunto de documentos e gravações.⁷ O MIS abriga também o que se preservou do acervo da Rádio Nacional, incluindo partituras dos arranjos utilizados nos programas, mas infelizmente não foi possível localizar a partitura de *Saudade*. Este choro pode ter sido concebido como melodia cifrada, uma peça para piano solo (sendo posteriormente arranjado) ou escrito diretamente para orquestra. Há uma variação na rotação desta gravação, mas tudo indica que a tonalidade original seja Lá menor.

O arranjo para violão solo de Laurindo Almeida foi publicado pela *Brazilliance* em 1965 (número de catálogo BP 85, portanto, anterior à *Dança Brasileira*) e reeditado pela *Chanterelle* em 1991 (número de catálogo 729). Na capa da edição da *Chanterelle* consta a seguinte informação: *Saudade, guitar solo, transcribed and fingered by Laurindo Almeida* (violão solo, transcrito e digitado por Laurindo Almeida). Já na primeira página está escrito: *edited, arranged and fingered by Laurindo Almeida* (editado, arranjado e digitado por Laurindo Almeida). Apesar de algumas vezes a linha ser tênue, tradicionalmente transcrição e arranjo são coisas diferentes. É certo que o termo “arranjo” é usado livremente, mas a indicação de transcrição sugere que este choro pode ter tido como base a partitura original do compositor; ou, como difere da informação na primeira página, pode ter sido um engano da editora. Em todas as partituras impressas a autoria do arranjo é atribuída a Laurindo. Porém, em 1944, ano em que Gnattali compôs *Serestas* e sete anos antes da primeira gravação de Laurindo, encontramos a seguinte entrada no diário de Garoto: “Vou à rádio para fazer às 19h10 meu primeiro programa em solos de violão. Solo Adelita, Abismo de Rosas e Saudades, choro de Radamés” (MELLO, 2012, p. 69). Trata-se do programa *GAROTO e os ‘clássicos do violão’*, apresentado às 19h25 na Rádio Nacional.

Ainda na década de 1940, antes da composição da *Tocata em Ritmo de Samba n.1*, Garoto anuncia novamente que vai apresentar Gnattali ao violão ao falar sobre o programa *Senhor Violão*.

⁶ Acervo Jacob do Bandolim, Rolo 001 – 28, Orquestra da Rádio Nacional regida por Radamés Gnattali.

⁷ Organizado por Jacob entre 1936 e 1969, o acervo reúne: manuscritos, textos pessoais, cadernos, capas de discos, fotos e partituras, além de discos de cera, programas de rádio com arranjos para orquestras apresentados apenas no dia em que foram ao ar, entrevistas e gravações dos saraus que Jacob realizava em sua casa, em Jacarepaguá.

PRE - 8

Rádio Nacional

PROGRAMA DE ONDAS MÉDIAS PARA HOJE

- 6,10 — HORA DA GINÁSTICA, dirigida pelo Prof. Oswaldo Diniz Magalhães. (*)
- 8,00 — REPORTER ESSO. (*)
- 8,05 — FINANÇAS DO DIA, com Gil Amora. (*)
- 8,30 — TAPETE MÁGICO, com Ilka Labarte. (*)
- 9,00 — MÚSICAS VARIADAS.
- 10,30 — CIUME, rádio-novela de Pedro Anísio. (*)
- 11,00 — BOM DIA, programa de Celso Guimarães.
- 12,00 — MÚSICAS VARIADAS.
- 12,25 — A CARTA, rádio-novela de Alberto Leal.
- 12,55 — REPORTER ESSO. (*)
- 13,00 — MÚSICAS VARIADAS.
- 13,30 — A VOZ DA BELEZA, programa de Lés Silva.
- 14,30 — INTERVALO.
- 15,30 — MÚSICAS VARIADAS.
- 17,30 — O HOMEM PASSARO. (*)
- 17,45 — UNIVERSIDADE DO AR. (*)
- 18,10 — HORA DA JUVENTUDE, sob a direção da Prof. Lucia de Magalhães.
- 18,25 — ELADIR PORTO, JORGE ANTUNES, e o regional.
- 18,55 — CORRESPONDENTE ESTRANGEIRO. (*)
- 19,10 — CORO DOS APIACAS, sob a direção da prof. Lucília de Guimarães Villa-Lobos.
- 19,25 — GAROTO, e os "clássicos do violão".
- 19,55 — REPORTER ESSO. (*)
- 20,00 — HORA DO BRASIL, do D. I. P. (*)
- 21,00 — CRIAÇÕES TODDY, com Orlando Silva, Carlota e sua orquestra. (*)
- 21,30 — TUDO OU NADA, programa de auditório com Barbôsa Junior.
- 22,00 — NADIR MELO COUTO, com orquestra. (*)
- 22,35 — PAULO SERRANO, com orquestra.
- 22,55 — REPORTER ESSO. (*)
- 23,00 — NOTAS DO DEP. POLÍTICO E CULTURAL.
- 24,00 — ENCERRAMENTO.

(*) Irradiado também em ondas curtas.

A Noite, 21 de dezembro de 1944.

GAROTO E O "SENHOR VIOLÃO"

Em cordial palestra com o cronista, o consagrado violonista Garoto, um dos melhores do rádio brasileiro, declarou: "— Apresentarei, oportunamente, na Rádio Nacional, o programa "Senhor Violão", contendo cada audição músicas de um só autor. Exemplos: músicas de Tárrega, Ponce, Chopin, Bach, Segovia, Falla, Beethoven, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, etc. Terrei, também, oportuni-



Garoto

dade de apresentar músicas e arranjos de minha autoria. Quanto ao "Clube da Bossa", que se apresenta às terças-feiras, às 17,45, oferecera aos ouvintes uma série de arranjos modernos. Como sabe, os componentes do "Clube da Bossa" somos eu, Zimbres, Vidal, Sebastião, Bide, Bonfá e, como "crooner" exclusivo, Lúcio Alves. Finalmente, quanto às viagens, nada feito, por enquanto. E, por hoje, é só". Curiosidade: o nome de Garoto é Anibal Augusto Sardinha...

A Noite, 9 de novembro de 1946.

Existe uma gravação de *Saudade* feita por Garoto, a partir da qual foi elaborada a transcrição incluída neste livro, lançada em 2006 no CD *Garoto: Historical Guitar Recordings* juntamente com outras gravações pertencentes ao acervo de Ronoel Simões. Não há qualquer informação sobre a data ou o local. Soa meio tom acima, talvez uma variação de rotação que pode ter acontecido no momento da gravação ou na transferência para CD. Laurindo gravou *Saudade* em 1951 no seu disco *Suenões*.⁸

Laurindo e Garoto foram muito próximos e cultivaram uma cumplicidade musical importante durante o convívio que tiveram antes do primeiro partir para os Estados Unidos. Assim, até que surja alguma outra evidência, não poderemos saber ao certo se o arranjo de *Saudade* é de Laurindo ou se ele escreveu posteriormente tendo como base o que Garoto tocava. Ambos preservam a tonalidade original, Lá menor. A propósito, suas versões têm mais pontos em comum entre si do que com o original da Orquestra da Rádio Nacional, tanto melódica quanto estruturalmente (por exemplo, os mesmos compassos são adicionados por Laurindo e Garoto na ponte para a segunda parte). Enquanto isso, podemos comparar a edição com a transcrição do arranjo gravado por Garoto e tentar chegar à alguma conclusão.

Com a recente descoberta da gravação de *Saudade* no acervo de Jacob do Bandolim, um novo arranjo deste choro é aqui apresentado. Ao mesmo tempo, foi oportuno também revisar o arranjo de Laurindo Almeida. Apesar de ainda não haver uma fonte como o manuscrito de *Alma Brasileira* mencionado anteriormente, *Saudade* teve duas outras edições além da primeira publicação da *Brazilliance* e existem algumas diferenças entre elas.

Foram consultadas as seguintes fontes:

- a edição da *Brazilliance* (número de catálogo BP 85), *Sherman Oaks*, 1965;
- a edição da *Chanterelle Verlag* (número de catálogo 729), *West Germany*, 1991;
- *The Complete Laurindo Almeida Anthology of Guitar Solos*, ed. Ron Purcell, *Brazilliance*, 2001, *Mel Bay Publications*, MO, Estados Unidos. Este álbum inclui, além de *Saudade*, duas outras peças de Gnattali: *Dança Brasileira* e *Alma Brasileira*.

TRANSCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO DE GAROTO

Não há qualquer informação indicando a data ou as circunstâncias da gravação de Garoto do choro *Saudade*. Provavelmente foi durante uma apresentação ao vivo e é importante observar algumas diferenças. Garoto equivoca-se no C.40 e este compasso acaba ficando com um tempo a mais, talvez uma distração como se fosse repetir o conteúdo do C.32, o que é perfeitamente compreensível em um registro não comercial. Após este trecho, ele omite cinco compassos e pula direto para os acordes que antecedem a reexposição da primeira parte. Portanto, isso tudo deve ser levado em consideração ao basear-se nesta transcrição que está aqui incluída para ilustrar o arranjo de Garoto e algumas nuances de sua interpretação.

⁸ *Saudade* também faz parte de outro disco de Laurindo, *Impressões do Brasil* (1957), mas trata-se da mesma gravação de 1951 que foi aproveitada neste LP que inclui o *Concertino n.2* de Gnattali (versão para violão e piano), além de peças solo de Garoto e do próprio Laurindo.

REVISÃO

A gravação de Laurindo tem algumas diferenças em relação à partitura de seu arranjo, mas são pequenas variações rítmicas na melodia e no acompanhamento, o que era algo natural para um músico com sua experiência. A edição da *Chanterelle* contém alguns erros em comparação à primeira edição.

C.3: segunda metade do compasso, é para ser Dó natural depois das fusas:



C.8: acorde na cabeça do compasso, o Mi na quarta corda é bemol:



C.9: última nota do compasso, deveria ser Fá natural. É uma variação melódica do tema que não ocorre na gravação com a Orquestra da Rádio Nacional. Garoto toca os compassos 1 e 9 da mesma forma na primeira vez, tocando a variação com o Fá natural somente na repetição da primeira parte depois do B. Na edição da *Mel Bay*, esta nota foi publicada como um Ré:



C.21: o Mi na quarta corda é bemol:



Este compasso de 1/4 é um artifício usado por Laurindo e Garoto, mas que não existe no original (ver arranjo baseado na gravação de Gnattali com a Orquestra da Rádio Nacional).

C.27: faltou uma fermata acima do acorde no primeiro tempo.

C.31: segundo tempo, nas edições da *Brazilliance* e da *Mel Bay* a nota da melodia é um Si, que é como Garoto toca na sua gravação. Já na gravação com a Orquestra da Rádio Nacional, esta nota é Ré, assim como na edição da *Chanterelle* e também na gravação de Laurindo.

C.38: primeiro tempo, última semicolcheia, abaixo do Sol# a edição da *Brazilliance* traz um Dó natural, obviamente um erro que foi corrigido na edição da *Chanterelle* mantendo as sextas paralelas com um Si ao invés de Dó.

C.47: em comparação à primeira edição, faltou uma fermata acima do acorde no primeiro tempo (esta fermata foi parar no sistema abaixo). Laurindo segue *A Tempo* na sua gravação.

C.49 ao C.51: todas as três edições aqui estudadas estão corretas e conferem com a gravação da Orquestra da Rádio Nacional. As notas na ponta dos acordes em cada compasso são Lá, Dó e Ré bemol. Curiosamente, a gravação de Laurindo está diferente da sua edição: no C.50, apesar do acorde manter a mesma configuração, ele toca meio tom abaixo. Isso muda a sequência na ponta dos acordes para Lá, Si e Ré bemol. Este, aliás, é mais um ponto em comum com a gravação de Garoto, que toca este trecho exatamente como Laurindo. Evidentemente, ao tocar este arranjo, neste trecho devem ser respeitados os acordes da edição.

C.57 (Coda): na sua gravação, Laurindo não faz a quintina no segundo tempo. Ele toca as mesmas notas do compasso anterior uma oitava acima:



Porém, quem toca as notas que aparecem na edição é Garoto:



C.61 (último compasso): nas edições da *Brazilliance* e da *Mel Bay* o Lá oitavado na melodia é oitava abaixo, que foi como Laurindo gravou:



VAIDOSA

Em 1954, Garoto fez uma transcrição para violão de uma valsa para piano de Gnattali intitulada *Vaidosa*. Escrita na década de 1940, teve o número 1 acrescentado ao título após a composição da *Vaidosa n.2*, em 1963. Foi possível tomar conhecimento desta partitura através do pesquisador Jorge Mello, que gentilmente enviou uma cópia do manuscrito de Garoto e autorizou incluí-la neste livro. A tonalidade é a mesma do original.

No diário de Garoto, há uma entrada em que ele menciona esta valsa: “Sexta-feira, 26 de fevereiro de 1954. Estudo a valsa VAIDOSA de Radamés. Nora Ney grava a CANÇÃO DE PORTUGAL, minha e de José Vasconcelos. Às 18 horas vamos para o sítio. Chegamos bem”.⁹

⁹ MELLO, Jorge. **Diário de Garoto e Radamés** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <limaviolao@gmail.com> em 31 de maio de 2016.



Garoto ao microfone da Rádio Ministério da Educação quando gravou seu último programa de rádio, um mês antes de falecer. *Radio-lândia*, 18 de junho de 1955.

PARTITURAS

ALMA BRASILEIRA

Radamés Gnattali
(Arranjo: Luciano Lima)

2 0 3 6 CII CV 6 (4)

5 CIX CVII 1 1 2 0 3 1 1 4 3

9 6 CII CV CV 4 2 0

13 (2) 1 0 4 CVI 4 3 CVII 1 3 0 CII 1 0 1 4 CIII 4

17 2 4 CIV 4 CII 0 CII 0 1 4 CII 4 CIX 4 4 1 3 0 (3) 2 3 1 0 1 2

21 CVII (2) 4 3 CVII 4 2 0 CIV 4 CV 4 4 0 3 CII 4 CIII 4 CII (3) 4 4 3 1 1 2 3 3 1 3 0 0 3 1 0

25 (2) Φ VII (3) Φ V CIV

29 CVIII CIX CVIII

33 CVII CI CII CI CV 4 1 1 4

37 Φ II Φ IV CVII

41 Φ II Φ I CII

45 Φ IV CVII

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score is divided into six systems, each starting with a measure number. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above or below notes. Chord symbols (e.g., Φ VII, CIV, CVIII, CIX, CVII, CI, CII, Φ II, Φ IV, Φ I) are placed above the staff to indicate harmonic context. Some measures contain rests or specific articulation marks like slurs and accents.

49 ϕ VIII CIX CVII (2) ϕ XII

53

57 CVIII CVII

61

65 CIII

69

73

77

81

85

89

93

ΦI

ΦII

CV

ΦV

CIX

ΦIII

CII

ΦVII

CIX

CII

CI

ΦI

ΦI

ΦI

SAUDADE

(Gravação de Garoto)

Radamés Gnattali

(Transcrição: Luciano Lima)

4

7

10

13

17

gliss.

gliss.

gliss.

3

2/4

20

24 *gliss.*

28 *gliss.*

31

34

37

40 *rall.*

Musical score for Violin and Piano, measures 43 to 63. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations such as glissandos and ritardandos. The measures are numbered 43, 47, 50, 53, 56, 59, and 63.

SAUDADE

Radamés Gnattali

(Arranjo: Luciano Lima – baseado na gravação
do compositor com a Orquestra da Rádio Nacional)

$\text{♩} = \text{ca. } 100$

$\text{♩} = 63-66$

20 Φ VI 3 1 Φ IV Φ III 3 2 4 1 1 0 4 1 1 3 1 2 4 1 1 4 1

23 (2) 2 4 4 CIV (2) 4 CVII CI Φ II 1 4 0 0 1 4 1 0 0 1 4 1

26 0 2 4 CVII 3 4 4 2 4 3 1 0 3 (6) 1 1 0

29 6 6 2 6 0 3 3

32 1 0 4 1 4 1 2 0 1 0 1 4 3 1 3 1 4 3 3 0 4 3 1

35 1 0 4 4 0 1 4 2 0 0 (1) 1 0 Φ III 1 0 1 4 1 (4) 3 3 2 2 0 2

38 1 3 0 0 4 3 0 3 0 2 4 4 4 1 1 1

$\text{♩} = 72-76$

42 ♩ VI ♩ V 3 4 3 1 0 1 0 2 3 3 0 4 ♩ I 4

46 8^{va} - - ,

D.C. al Coda

49 ♩

52 CVIII 2 (5)

56 $\text{♩} = \text{♩}$ 2 0 1 0 4 ♩ V (3) 4 3

60 $\text{♩} = \text{ca.120}$ 4 1 2 4 4 1 2 3 4 ♩ V 0 (2) (5)

Fevereiro
1954
Garoto

Para violão
Vaidosa - Valsa de Radamés
Gnattali

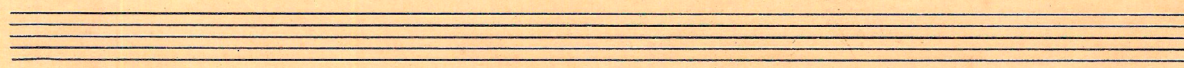
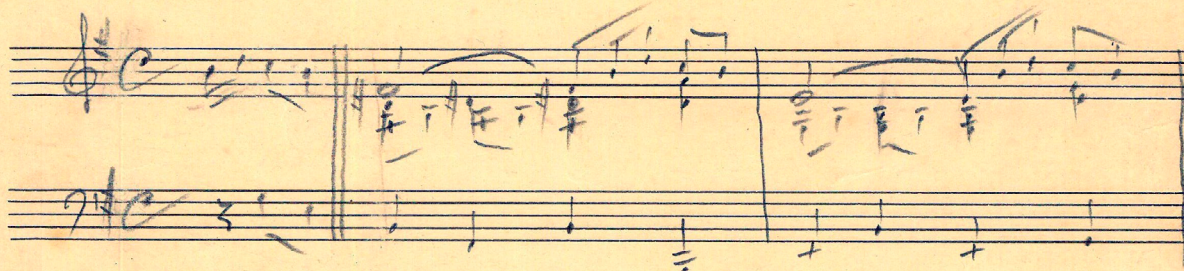
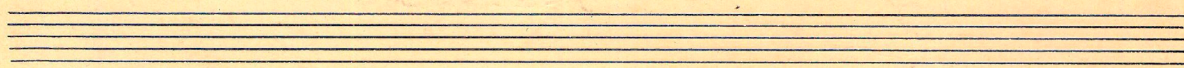
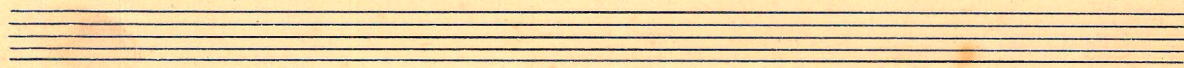
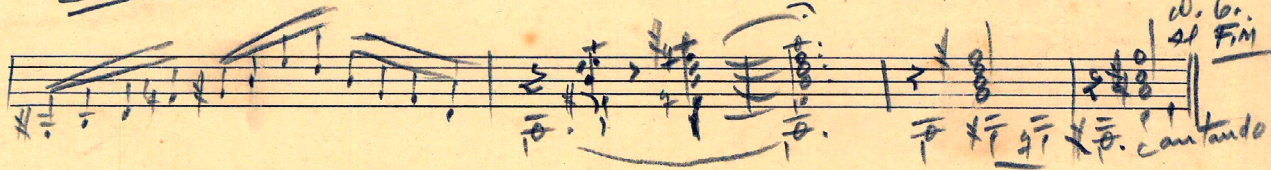
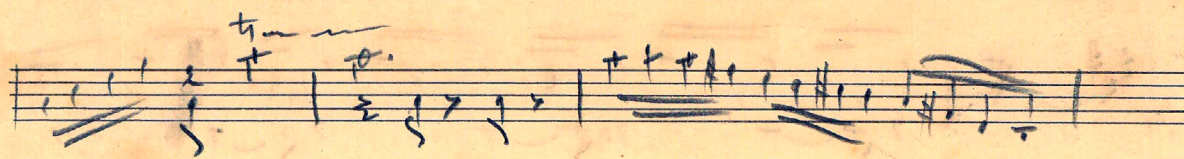
Fin

SECO

more accel.

Vivo

Rio, 18-2-1954



**OBRA PARA
VIOLÃO SOLO**

TOCATA EM RITMO DE SAMBA N.1

Escrita em 1950, esta é a peça que inaugura a extensa obra para violão solo de Radamés Gnattali. Neste mesmo ano, Gnattali compôs o *Concerto Carioca n.1 para Piano, Violão Elétrico e Orquestra*, dedicado a Laurindo Almeida. Em nenhum dos manuscritos há qualquer dedicatória, mas, segundo o colecionador Ronoel Simões, a primeira *Tocata em Ritmo de Samba* teria sido escrita para Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto.¹⁰ Após 1981, ano da composição da segunda *Tocata*, foi acrescentado o “n.1” ao título.

Foram analisadas as seguintes fontes:

- uma cópia do manuscrito do compositor encontrada no arquivo do violonista Waltel Branco. Esta cópia é idêntica ao manuscrito arquivado no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro;
- uma cópia digitalizada de um segundo manuscrito, à caneta, feito pela irmã de Radamés, Aída Gnattali;
- uma cópia do que supostamente seria uma primeira versão impressa. Não há qualquer informação editorial e não foi possível localizar nenhum catálogo do qual fizesse parte, porém, a julgar pela indicação “by Radamés Gnattali”, é possível que tenha sido impressa pela *Brazilliance*;
- a edição da *Chanterelle Verlag*, que reúne em um único volume a *Dança Brasileira* e as *Tocatas em Ritmo de Samba n.1 e n.2* sob o título *3 Concert Studies* (número de catálogo 728), *West Germany*, 1990;¹¹
- uma cópia do manuscrito do compositor da versão para dois violões, escrita em um papel pautado com timbre da Rede Globo. Pela ausência do “n.1” no título, é possível que tenha sido feita antes da segunda *Tocata*. Não há dedicatória, mas este arranjo foi feito para os irmãos Sérgio e Odair Assad, sendo gravado pelo duo no disco *Alma Brasileira* (1988), no qual lê-se somente *Toccata em Ritmo de Samba* (sic). Segundo Sérgio Assad: “Não foi a pedido nosso não. Foi espontâneo, ele fez o arranjo depois que tocamos o concerto dele para dois violões, oboé e cordas. O ano deve ter sido 1976 ou 1977, mas não me lembro ao certo”.¹²

O primeiro registro comercial foi feito por Laurindo Almeida em 1953 no disco *Laurindo Almeida Quartet featuring Bud Shank*, entretanto, não com violão solo, mas um arranjo para saxofone alto, violão, baixo acústico e percussão (Bud Shank, Laurindo Almeida, Harry Babasin e Roy Harte, respectivamente). A estrutura é diferente: há uma introdução de 8 compassos com percussão e baixo; o trecho entre os compassos 15 e 18 Laurindo não toca, ou seja, do C.14 ele pula direto para o C.19; além disso, a parte B, *Lento*, é estendida para incluir uma seção de improviso. Talvez Laurindo até tenha tocado a versão original para violão solo em concerto, mas este arranjo é seu único registro desta peça. Na contracapa do disco há a informação de que a *Tocata* teria sido “expressamente escrita” para esta gravação, o que não é exatamente o caso e tampouco o arranjo é de Gnattali.

¹⁰ Comunicação pessoal. Entrevista realizada em 2007 durante minha pesquisa de doutorado.

¹¹ Não há qualquer registro de Gnattali mencionando a intenção de reunir estas três peças em uma publicação. Em todo seu catálogo de obras não há qualquer título parecido com “Estudo de Concerto” e a ideia de misturar peças escritas em períodos tão diferentes não me parece algo que combine com a atitude de Gnattali.

¹² ASSAD, Sérgio. **Radamés Gnattali** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <limaviolao@gmail.com> em 28 outubro 2012.

A gravação mais antiga para violão solo que se tem conhecimento é de Garoto, um registro ao vivo que faz parte do acervo do colecionador Ronoel Simões. Soa meio tom acima, assim como sua gravação de *Saudade*, talvez uma variação de rotação que pode ter acontecido no momento da gravação ou na transferência para CD. Há uma série de pequenas diferenças em relação ao original, mas são aquelas diferenças que brotam na forma de tocar de músicos como Garoto, com o recurso do improviso tão familiar na rotina repleta de apresentações, gravações e participações em centenas de programas de Rádio.

Certamente Garoto e Laurindo compartilhavam ideias musicais e isto pode ser observado comparando suas gravações, nas quais as mesmas diferenças estão presentes, desde inflexões rítmicas até variações melódicas.

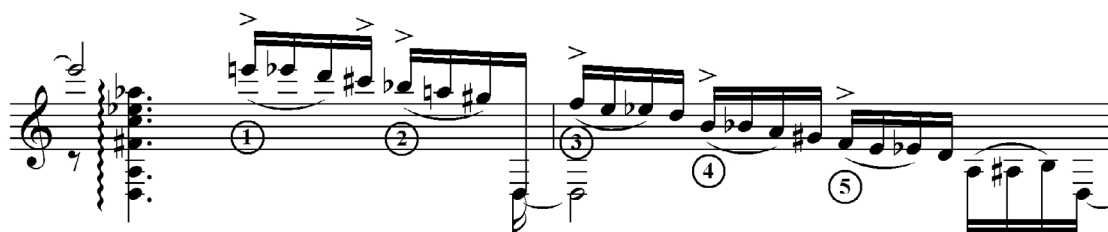
Em novembro de 1962, Waltel Branco deu um recital na 2ª Temporada Artística da Universidade do Paraná, em Curitiba, no qual ele apresentou a *Tocata em Ritmo de Samba* (ainda sem o “n.1”) juntamente com peças de Galilei, Weiss, Bach, Grieg, Brahms, Schumann, Chopin, Torroba, Bonfá, Lauro, Alan, Barrios e Villa-Lobos.

REVISÃO

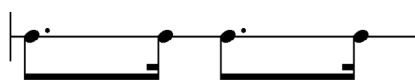
Anacruse: a edição indica uma ligadura musical sobre as três notas, mas no manuscrito o ligado é mecânico, do Lá para o Si bemol, em todas as vezes que este motivo aparece:



C.7 e C.8: na edição, este é um trecho que perde um pouco do charme da ideia original. No manuscrito, somente as três primeiras semicolcheias são ligadas nos cromatismos descendentes. O C.7 na edição está correto, porém, esta articulação deveria se estender também ao compasso seguinte que, na edição, traz um ligado abarcando o grupo todo de quatro semicolcheias dando a impressão de um ligado musical. De acordo com o manuscrito o trecho seria:



Isso cria uma articulação que tem o seguinte efeito rítmico:



No C.7 da edição, segundo tempo, falta um acento na quarta semicolcheia (Dó#) além daquele que está marcado sobre a primeira nota (Mi). Tanto no manuscrito quanto na edição falta um sinal de bequadro no Lá no último tempo do C.7. No compasso seguinte, nos demais grupos de semicolcheias só aparece o acento sobre a primeira nota, mas, por paralelismo, a articulação estabelecida no C.7 também poderia se estender ao C.8.

C.16: último tempo, falta uma ligadura agrupando as três primeiras notas.

C.20: como o conteúdo aqui é muito semelhante ao do compasso anterior (a primeira metade inclusive parece idêntica), não seria exagero colocar um sinal de bequadro ao lado da primeira nota (Sol):



Na edição, assim como no manuscrito, não há qualquer indicação. Esta omissão poderia muito bem ser um problema tipográfico e dar margem à dúvida; de fato, tanto Garoto quanto Laurindo tocam em suas gravações Sol# neste compasso, na primeira vez e também na repetição. A confirmação “oficial”, entretanto, está na versão para dois violões, mais precisamente na parte do segundo violão, onde há um bequadro nesta nota.

C.26: segundo tempo, a digitação do dedo 2 foi confundida com uma pausa de semínima que completa a textura superior no manuscrito.

C.28: a título de curiosidade, este é outro ponto em comum entre as interpretações de Garoto e Laurindo que tocam neste compasso o Mi oitavado, mas com ritmos diferentes.

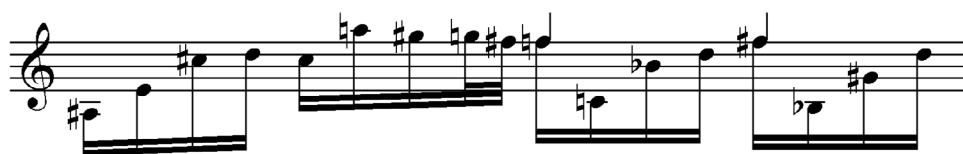
C.29: em ambos os manuscritos, para violão solo e para duo de violões, a indicação é “rall. e dim.”, e não “rall. ad lib.” como consta nas edições.

C.33: no manuscrito, o acorde na cabeça do compasso tem a duração de uma semínima, mas como não há pausa completando o tempo seguinte, a edição simplesmente arredondou o que naturalmente o contexto musical permite.

C.35: idem C.33. Também, no arpejo do terceiro tempo as duas últimas notas (Fá# e Sol) deveriam ser fusas:



C.37: em ambos os manuscritos para violão solo (acervo digitalizado e a cópia do acervo de Waltel Branco, que é a mesma do MIS) a primeira nota é Lá#:



Tanto Garoto quanto Laurindo tocam Lá#. Porém, a edição da *Chanterelle* traz Lá natural (assim como aquela primeira versão impressa). No arranjo para dois violões esta nota é Lá natural, conforme gravado pelo Duo Assad no disco *Alma Brasileira*. Ambas soam bem e, conforme comentado, a linguagem musical não permite apontar claramente um erro, no entanto, algumas considerações precisam ser feitas. Melodicamente, em um arco mais amplo, o Lá# entra com um cromatismo na linha do baixo fazendo uma ponte entre o Si do C.36 e o Lá natural do C.38. Harmonicamente, o acorde deixa de ser Lá maior e passa a funcionar como um Lá# diminuto. Além disso, se considerarmos uma ideia básica de dois compassos (C.33 e C.34) que é rerepresentada com uma harmonia diferente (C.35 e C.36), temos o mesmo gesto de semitom conduzindo o baixo de um grupo de dois compassos para outro (Lá para Sol# e Si para Lá#):



Tocata n.1 C.34 e C.35



Tocata n.1 C.36 e C.37

Mais adiante, ainda mantendo grupos de dois compassos, Gnattali usa o mesmo intervalo de semitom no baixo do C.40 para o C.41.

No arranjo para duo é preciso levar em consideração a melodia acrescentada ao Violão 1 que chega em um Si natural na cabeça do C.37:

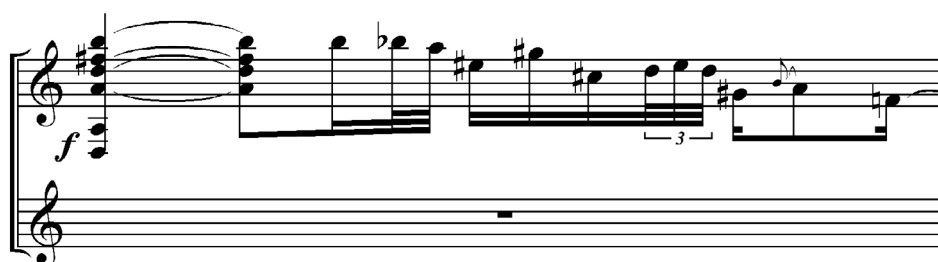


Desta forma teria que ser o Lá natural no baixo sendo que o Si na melodia corresponde à 9ª do acorde, o que não funcionaria no caso do baixo meio tom acima. Era comum Gnattali alterar notas e/ou acordes em versões diferentes; basta comparar o arranjo da *Suíte Retratos* ou da valsa *Uma Rosa pro Pixinguinha* para dois violões com os originais.

C.39: terceiro tempo, no manuscrito não há o sinal de bequadro no segundo Mi (bordadura superior no espaço da última semicólcheia):



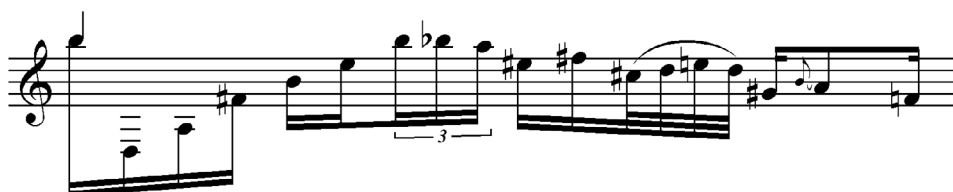
Novamente, conforme discutido anteriormente no C.20, isso pode gerar dúvida. De todas as partituras usadas como referência, a edição da *Chanterelle* é a única que inclui o sinal de bequadro. E aqui a versão para duo de violões não ajuda muito, pelo contrário, abre espaço para outra possibilidade com uma nota diferente na melodia um pouco antes desta bordadura, precisamente o Sol# no lugar do Fá# na segunda semicólcheia do terceiro tempo na parte do primeiro violão:



Na parte do segundo violão, onde um tapete harmônico poderia ser esclarecedor, há silêncio. Garoto toca esta passagem da seguinte maneira:



Laurindo, por sua vez, faz algo bastante semelhante:



Considerando que a harmonia de D6(9) se estende ao longo do compasso, o Mi natural no ornamento faz mais sentido neste contexto, tanto horizontalmente, com o intervalo de segunda maior na bordadura gerando um contorno melódico mais satisfatório, quanto verticalmente, com a fundamental envolvendo a 9ª do acorde. O Mi# na cabeça do terceiro tempo funciona como uma apogiatura para a 3ª do acorde.

C.41: idem C.33. Além disso, nas duas edições para violão solo analisadas falta a duplicação da 7ª no acorde (Ré solto na quarta corda no acorde do primeiro tempo):



C.43: idem C.33.

C.44: primeiro tempo, o Mi na casa XII não é um harmônico.

C.49 (último compasso): em todas as partituras analisadas, exceto pela edição da *Chanterelle*, não há a indicação da casa XII para estes harmônicos:¹³



Rigorosamente, todos os harmônicos nesta peça são tocados na casa XII. Portanto, por consistência, este compasso final deveria ser realizado como indica a edição mais atual, ou seja, em harmônicos na casa XII, que é como Garoto faz em sua gravação. Inclusive, conforme será visto mais adiante, é exatamente desta forma (com os harmônicos de Lá e Ré na casa XII) que Gnattali termina o *Estudo X* escrito em memória a Garoto.

¹³ Gnattali indica o uso de harmônicos, como de costume, com o símbolo de corda solta (o). Mas, para fins de clareza, será adotado o formato tradicional de losango em todos os exemplos deste livro.

DANÇA BRASILEIRA

No manuscrito lê-se “Dansa Brasileira” (sic); Para Laurindo Almeida; Rio 1958. Existem duas camadas de informação: a principal com tinta avermelhada, que é a primeira versão e praticamente todo o conteúdo da partitura, e outra que consiste de anotações posteriores feitas a lápis. A caligrafia destas anotações difere da de Gnattali e, a julgar pelos termos em inglês (*Guitar, Time, Slow*), provavelmente foram feitas pelo editor, Laurindo Almeida.¹⁴

Laurindo foi o primeiro a gravar esta peça em seu LP intitulado *Danzas*, de 1959. Esta gravação traz algumas diferenças, mas que são variações sutis de desenhos rítmicos, pequenas alterações melódicas e outros detalhes de articulação que fazem parte do estilo de Laurindo. A fim de esclarecer algumas dúvidas referentes ao manuscrito, será feita menção a esta gravação quando for o caso.

Foram consultadas as seguintes fontes:

- cópia digitalizada do manuscrito do compositor, à caneta;
- a primeira edição pela *Brazilliance* (número de catálogo 86), *Sherman Oaks*, (sem ano de publicação);
- a edição da *Chanterelle Verlag*, que reúne em um único volume a *Dança Brasileira* e as *Tocatas em Ritmo de Samba n.1 e n.2* sob o título de *3 Concert Studies* (número de catálogo 728), *West Germany*, 1990;
- *The Complete Laurindo Almeida Anthology of Guitar Solos*, ed. Ron Purcell, *Brazilliance*, 2001, *Mel Bay Publications*, MO, Estados Unidos. Este álbum inclui, além da *Dança Brasileira*, duas outras peças de Gnattali: *Alma Brasileira* e *Saudade*.¹⁵

REVISÃO

C.3: não há o sinal de dinâmica *piano*, ou seja, segue *forte* desde o início. Na primeira edição foi acrescentado um Mi na quarta corda ao acorde no primeiro tempo.

C.6: o sinal de *crescendo* foi acrescentado a lápis pelo editor.

C.7: os acentos que aparecem na primeira edição não existem no manuscrito. A edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito.

C.8: o sinal de *decrescendo* foi acrescentado a lápis pelo editor. Na primeira edição, faltam os ligados nas semicolcheias de duas em duas no primeiro tempo mantendo o mesmo padrão que as antecede. Os ligados na edição da *Chanterelle* estão de acordo com o manuscrito.

¹⁴ No pé da primeira página está escrito a lápis *Quad Music Publishers* com o endereço de *Sherman Oaks*, Califórnia, onde Laurindo residia.

¹⁵ Esta coleção da *Mel Bay* é uma reimpressão da primeira edição e reproduz os mesmos problemas. A edição da *Chanterelle* é a mais confiável e parece ter sido revisada com base no manuscrito, sendo que corrige alguns erros contidos nas edições anteriores, mas mesmo assim restaram algumas diferenças que serão discutidas adiante.

C.13 ao C.16: aqui o padrão usado difere do modelo anterior. No manuscrito somente as duas primeiras semicolcheias são articuladas com ligados. A primeira edição está diferente, mas a edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito.

C.14: o sinal de *crescendo* foi acrescentado a lápis pelo editor.

C.15: novamente, o acento presente na primeira edição não consta no manuscrito. A edição da *Chanterelle* está correta.

C.16: o sinal de *decrescendo* foi acrescentado a lápis pelo editor.

C.17: no manuscrito, Gnattali indica uma pestana na casa IX no início do compasso.

C.18: no manuscrito, essa “baixaria” é para ser tocada em *pizzicato*. A edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito, trazendo a mesma indicação que Gnattali costumava usar para esta articulação (+).

C.20: por paralelismo, mantendo um grupo de dois compassos, esta segunda “baixaria” também poderia ser tocada em *pizzicato*, no entanto, não há qualquer indicação. A única diferença é que na primeira edição foi acrescentado um ligado entre o primeiro Ré bemol e o Dó que não consta no manuscrito. A edição da *Chanterelle* está correta.

C.26: não há ligado algum. A edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito.

C.40: na edição da *Chanterelle* há um Lá no baixo do primeiro acorde que não consta no manuscrito. O conteúdo correto seria:



C.46: originalmente, o ornamento na cabeça do segundo tempo não fazia parte da música. Ele parece ter sido acrescentado no manuscrito posteriormente, a lápis, e está um tanto apagado. A dúvida é se foi adicionado por Gnattali ou não. De qualquer maneira, não é uma mudança significativa, mas há que se concordar que a frase fica mais simples de ser executada sem o ornamento, que, aliás, é como Laurindo gravou. Também, o intervalo de segunda aumentada entre o Fá natural e o Sol# produz um contorno um pouco estranho no meio da frase.

C.59: há uma diferença de notas na primeira edição. De acordo com o original, as duas primeiras semicolcheias do segundo tempo seriam Fá e Sol#:



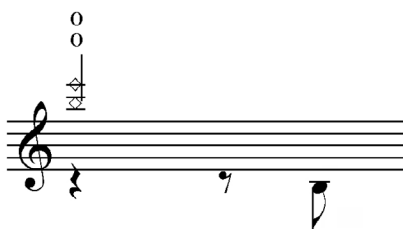
É certo que o paralelismo dos acordes poderia justificar o que está na primeira edição, mas considerando a harmonia do trecho observa-se que se trata do mesmo acorde do compasso seguinte, ou seja, um Mi maior com a nona menor adicionada. Temos então somente a décima terceira descendo cromaticamente (Dó# - Dó natural) no C.59 até a 5ª do acorde (Si solto na segunda corda) no C.60. A edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito, que também foi como Laurindo gravou.

C.60: o *rallentando* foi acrescentado a lápis pelo editor. A única indicação de alteração do andamento no manuscrito, à caneta, só aparece no C.63. Assim, este trecho ganha uma direção completamente diferente. Além disso, constam duas outras modificações a lápis: a anotação de harmônico na última colcheia e o Si abaixo desta mesma nota (último Mi do compasso). O conteúdo escrito à caneta é:



Todos os harmônicos nesta peça estão escritos em altura real acompanhados somente pelo símbolo de corda solta (o), ou seja, em nenhum momento Gnattali escreve “Harm.” neste manuscrito. No entanto, a anotação a lápis é “Harm.” com os números das casas abaixo. A caligrafia é diferente da de Gnattali. Também, Gnattali costumava anotar a posição com o número seguido da letra “C” abreviando “casa”: 12.C. e 5.C. e a anotação a lápis está como aparece nas edições (harm. 12 e harm. 5). Laurindo gravou exatamente como foi publicado. Novamente, não é algo que vá mudar tanto, mas é uma outra opção de se executar o trecho conforme imaginado pelo compositor.

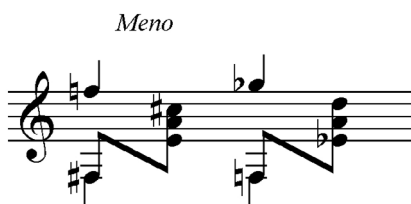
C.61: não há a fermata que consta na primeira edição. No manuscrito, a indicação para tocar estes harmônicos na casa V está a lápis, o que os faz soar uma oitava acima do que estão escritos. Conforme observado acima, Gnattali escrevia os harmônicos em altura real, ou seja, de acordo com o original estes harmônicos, Si e Mi, seriam tocados na casa XII:



Assim como no exemplo anterior, Laurindo gravou como foi publicado.

C.62: a indicação *Andante* foi acrescentada a lápis pelo editor.

C.65: no original, na parte fraca do primeiro tempo, há um Mi que foi omitido na edição para viabilizar a execução do acorde:



Considerando uma digitação mais tradicional, este acorde seria impossível de ser realizado respeitando a duração das notas. Porém, se pensarmos nas soluções de um violonista como Garoto, por exemplo, que usava uma espécie de pestana cruzada, teríamos neste caso a ponta do dedo 1 no Fá# do baixo e a base do dedo no Fá bequadro da melodia; ou como Marcus Tardelli, que provavelmente tocava o Fá da melodia na primeira corda com o polegar da mão esquerda. Ambas as soluções liberam os outros dedos para completar o restante do acorde. A indicação *Meno* acima do trecho é bastante providencial, dando o tempo necessário para ajustar esta manobra na digitação.

C.66: no manuscrito, há a indicação “Devagar Expressivo”. Ou seja, de acordo com o original, somente neste ponto a música tem uma sensação de repouso. O *momentum* é muito diferente seguindo a tempo desde o início, com os arpejos do C.57 iniciando uma ponte, gradualmente diminuindo o impulso a partir do C.63 para finalmente chegar no novo andamento no C.66.

C.67: na primeira edição, falta o sustenido no Fá do segundo e terceiro tempos. No primeiro tempo, não há o ligado entre Dó# e Ré que consta na primeira edição. A edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito:



C.70: o *glissando* do Si para o Ré# foi acrescentado a lápis pelo editor.

C.72: o ligado entre as duas últimas colcheias (Ré# e Mi) é um ligado musical e não mecânico.

C.73: o ligado entre as colcheias no segundo tempo (Fá# e Lá na melodia) é um ligado musical e não mecânico.

C.75: a indicação na segunda metade do compasso é “ced.” e não “rall.” como foi publicado. O “ced.” está escrito abaixo do último tempo, sugerindo que se estende ao próximo compasso. Também, falta um ligado de mão esquerda no primeiro tempo entre as notas Sol e Fá#.

C.76: as indicações “Slow” e “ten.” foram acrescentadas a lápis pelo editor. A ligadura entre os dois baixos em Lá na segunda metade do compasso também parece ter sido acrescentada pelo editor. Faltam ligados de mão esquerda no primeiro tempo (Fá# e Mi). Com estes ligados mantém-se a mesma articulação estabelecida desde o C.74, o que confere mais unidade à sequência toda.

C.83: a edição traz um Mi no final do compasso que foi acrescentado a lápis pelo editor:



No entanto, de acordo com o original o conteúdo seria:



No manuscrito, há uma outra indicação a lápis que não foi incorporada à edição, um “Rit.” sobre as notas do primeiro tempo. Vale observar que, neste manuscrito, Gnattali em momento algum utiliza esta expressão, preferindo o termo *cedendo* ao invés de *Ritenuto*. Também é de costume na sua escrita marcar “A Tempo” após uma alteração de andamento e isto não ocorre quando entra o tema em Lá menor no compasso seguinte. Laurindo gravou conforme a edição, usando inclusive um largo *Ritenuto* (que neste caso estaria mais para um *Rallentando*) separando as seções.

C.87: a última nota do compasso deveria ser Si:



C.93: no manuscrito, há um Mi no acorde do segundo tempo:



Evidentemente a omissão desta nota na edição é para viabilizar a execução do acorde. Mas, uma outra opção seria tocar o Mi uma oitava abaixo, preservando assim as mesmas notas do acorde original:



C.102: as duas letras “p” no primeiro tempo não são sinais de dinâmica, referem-se ao polegar, uma das poucas digitações na peça. No manuscrito, inclusive, Gnattali coloca um ponto depois da letra “p.” para diferenciar do sinal de *piano*.

C.109 (Coda): não há a indicação para tocar o harmônico Si do primeiro tempo na casa XII como consta na primeira edição, mas como Gnattali normalmente escreve a altura real da nota, o harmônico teria que ser o da segunda corda mesmo. A edição da *Chanterelle* está de acordo com o manuscrito. Laurindo toca este harmônico oitava acima, talvez por preferir manter o padrão estabelecido com os harmônicos anteriores na primeira corda ou pela posição do acorde no braço do violão naquele instante.

C.111: não há a indicação de “poco rall.”. No manuscrito, foi acrescentado a lápis “ced. pouco”, que é como foi publicado na primeira edição.

C.112: no manuscrito, a indicação no final do compasso “A Tempo” foi acrescentada a lápis.

C.115: o “Rit.” foi acrescentado posteriormente a lápis.

Estas anotações a lápis desde o C.111 até o final influenciam bastante a forma como a peça termina. O efeito é completamente diferente. Conforme comentado, a caligrafia destas anotações não parece a de Gnattali, exceto por estas últimas que deixam dúvida. Até que surja alguma outra confirmação, é uma decisão interpretativa que cabe inteiramente ao solista.

DEZ ESTUDOS

Escritos em 1967, mesmo ano do *Concerto n.4 para Violão* (dedicado a Laurindo e por ele intitulado *Concerto à Brasileira*), a intenção inicial era a de que os *Dez Estudos* formassem a primeira metade de uma potencial série de *Vinte Estudos*. Na folha de rosto do manuscrito há a seguinte inscrição: Estudos para violão; Radamés Gnattali; de I a X Rio 1967; de XI a XX Rio... (aqui há uma data apagada que parece ser o mesmo ano de 1967). Infelizmente, não há indício de que Gnattali tenha dado sequência à série de *Estudos*. Na primeira página, há o título *Estudos para violão*.

Foram analisadas as seguintes fontes:

- cópia digitalizada do manuscrito do compositor, a lápis, em um papel pautado que era usado na Rádio Nacional;
- a primeira edição da *Brazilliance* (número de catálogo BP310), *Sherman Oaks*, 1968;
- a edição da *Chanterelle Verlag* (número de catálogo 727), *West Germany*, 1988. No texto da contracapa consta a informação: “O manuscrito do próprio compositor foi usado na preparação da presente edição e os estudos foram digitados por Laurindo Almeida, que frequentemente colaborou com o compositor”.¹⁶ No entanto, consultando os originais, fica evidente que não houve uma revisão baseada nos manuscritos e o fato é que esta edição é uma reimpressão do que foi publicado pela *Brazilliance* em 1968.

ESTUDO I

Dedicado a Turíbio Santos. Constam as seguintes indicações no alto da página: “Depressa o possível” à esquerda, acima do primeiro compasso, e “sempre ligado e o baixo ritmado sempre igual” acima dos compassos seguintes. Um detalhe de escrita é que no manuscrito há um *ritornello* no fim do C.12, enquanto que nas edições o trecho foi escrito por extenso. As dinâmicas (*forte* e *pianíssimo*) são as mesmas, sendo indicadas no manuscrito da seguinte forma: 1ª vez *f* 2ª vez *pp*.

C.24: no manuscrito, há a indicação para montar o acorde na posição VII, ou seja, com o Sol# da melodia na segunda corda.

C.25: no manuscrito, aparece um sinal de *mezzo forte* seguido da indicação “cresc. até o fim.”

C.27: aqui há uma diferença de notas. No manuscrito, a quarta justa na melodia (Si e Mi) é feita em harmônicos na casa XII e as notas do arpejo, precisamente as semicolcheias entre os baixos com o pedal em Ré, são Lá (corda 5), Fá# (corda 4) e Si (corda 3):

¹⁶ Tradução minha. “The composer’s own manuscript was used in the preparation of the present edition and the studies have been fingered by Laurindo Almeida who often collaborated with the composer.”



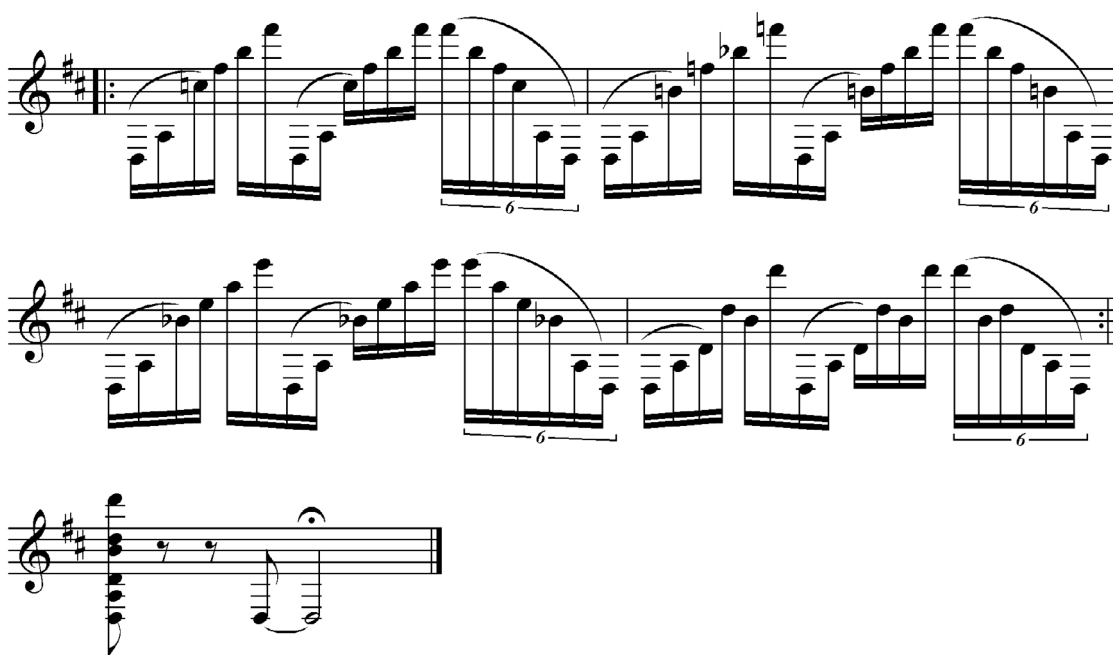
Assim, o arpejo mantém o mesmo padrão estabelecido a partir do C.25.

C.31: no manuscrito, há o sinal de dinâmica *forte* e, à esquerda do primeiro acorde, uma linha ondulada indicando que é para arpejar rapidamente (ou como rasgueo) ao invés de tocar *plaquê*.¹⁷



C.37 e C.38: a única digitação de mão direita na peça, Gnattali anota o dedo médio para executar as sextinas.

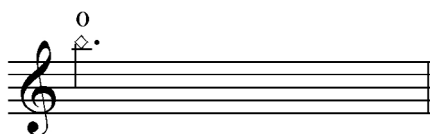
C.37 até o fim: a edição reproduz exatamente como está no manuscrito, porém, segundo Luiz Otávio Braga, Radamés disse-lhe que o final deste Estudo seria da seguinte forma:



¹⁷ Na falta de um termo melhor, optou-se por “linha ondulada” como referência à indicação de “rolar” o acorde ao invés de tocar *plaquê*. Assim, este termo será utilizado quando necessário sendo que “arpejar” pode fazer alusão a um gesto mais amplo.



C.31: no manuscrito, o harmônico aparece da seguinte forma, indicando que se trata do Si da segunda corda na casa XII:



C.36: não há o ligado do Fá# para o Mi no primeiro tempo. Também, o manuscrito não traz os sinais de *tenuto* sobre as notas do terceiro tempo.

C.37: não há o sinal de *piano*.

C.42: não há a indicação de “cresc.”.

ESTUDO III

Dedicado a Jodacil Damaceno. Em ambas as edições o sobrenome de Jodacil foi grafado de forma errada, “Damasceno”. No manuscrito, a indicação é “Movido” e não “Moderato”, conforme consta na edição.

C.6: primeiro tempo, a quarta semicolcheia é Dó (ao invés do Lá que foi publicado), intermediando o cromatismo até o Si:



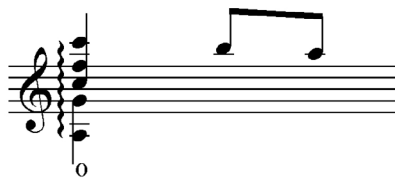
C.13: as notas Si e Mi (segunda e terceira semicolcheias, respectivamente) trazem a indicação para serem tocadas como cordas soltas.

C.21: no manuscrito, não há sinal de dinâmica. Também, não há a indicação “Tempo I”, no seu lugar estava escrito “Menos” acima da pauta, mas foi apagado.

C.22: cabeça do compasso, o intervalo de sexta (Mi bemol e Dó) é para ser uma semínima e não uma colcheia seguida de pausa.

C.35: não há sinal de dinâmica e também não há a indicação “Poco meno”.

C.36: falta a linha ondulada ao lado do acorde:



C.37: as notas Si e Mi no meio do acorde têm a duração de semínima seguida por pausa de colcheia. Gnattali não indica o uso de pestana e, no segundo tempo, o Ré no início da tercina é para ser tocado solto:



C.39 (Coda): a indicação é somente “a tempo” e não há o “cresc.”. A terceira semicolcheia é Lá bemol, assim como no C.16, e não há o ligado para o Sol:

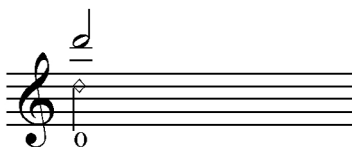


C.40: não há sinal de dinâmica. Uma das poucas digitações na peça, Gnattali indica para tocar as duas primeiras notas com o polegar.

C.45: conforme está na edição, Gnattali anota a casa VII a partir do Lá.

C.46: conforme está na edição, Gnattali anota o Ré solto e a casa IX a partir do Fá#.

C.47: no manuscrito, o Ré no baixo está escrito oitava acima e traz a indicação de corda solta, que é uma das maneiras de Gnattali anotar harmônicos. Ou seja, juntamente com o Ré agudo, toca-se um harmônico na corda quatro na casa XII:



ESTUDO IV

Dedicado a Nelson Piló.

C.1: não há sinal de dinâmica.

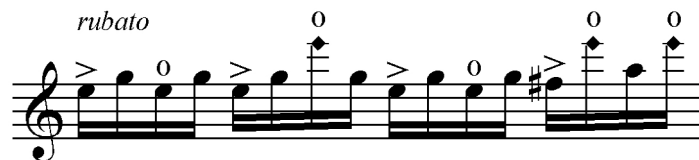
C.8: não há o sinal de *crescendo*.

C.12: as notas do acorde em harmônicos no terceiro tempo são: Sol, Si e Mi.

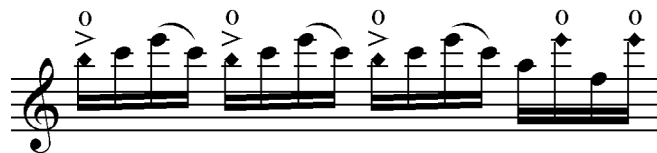
C.17: não há o *diminuendo*.

C.21: não há sinal de dinâmica. Após o “cresc.” a indicação é “ced.” e não *rallentando* como foi publicado.

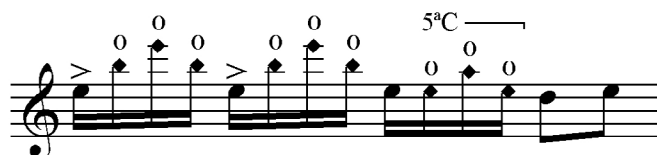
C.22: no manuscrito, está indicado somente *rubato* e não *sempre rubato*, como foi publicado. No segundo tempo, a terceira semicolcheia é para ser um harmônico na casa XII, assim como a segunda e a quarta semicolcheias do último tempo:



C.23: a primeira nota é para ser um harmônico na casa XII, assim como a segunda e a quarta semicolcheias do último tempo:



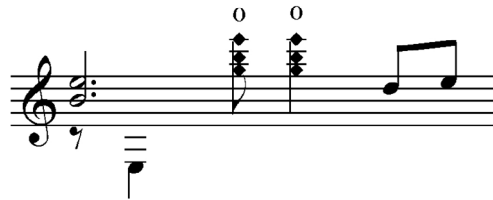
C.24: no primeiro tempo, as três últimas semicolcheias deveriam ser harmônicos na casa XII, ou seja, toca-se igual ao segundo tempo. No terceiro tempo, há uma diferença marcante: as três últimas semicolcheias deveriam ser harmônicos tocados na casa V, ou seja, as notas que constam na edição correspondem ao lugar onde os harmônicos seriam produzidos:



C.26: não há o *dim.* no fim do compasso.

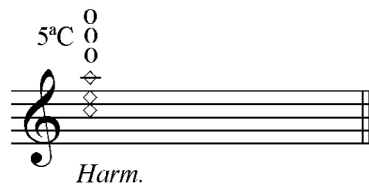
C.28: não há indicação de dinâmica nem o sinal de *crescendo*.

C.32: o acorde de Mi menor da parte fraca do segundo tempo também deveria ser tocado em harmônicos da casa XII:



C.41: a dinâmica deveria ser *pianíssimo* e não *piano*. Não aparece a alteração de # ao lado da nota Lá na ponta, mas talvez tenha sido um lapso do compositor, pois faz mais sentido tocar o mesmo acorde do compasso anterior.

C.42 (último compasso): aqui há um erro que interfere no resultado harmônico. De acordo com o manuscrito, o acorde deveria ter somente três notas, que seriam tocadas como harmônicos naturais nas três primeiras cordas na casa V, gerando assim uma tríade de Mi menor e não o acorde de Am6 que aparece na edição:



O que acontece é que, novamente, as três notas superiores deste acorde na edição correspondem às casas onde os harmônicos deveriam ser produzidos. Também não há sinal de dinâmica.

ESTUDO V

Dedicado a Sérgio Abreu.

C.1: falta uma linha ondulada ao lado do primeiro acorde.

C.5: Gnattali anota “Percutindo no cavalete”. Não há a seta editada entre colchetes.

C.7: não há a seta editada entre colchetes.

C.9: não há sinal de dinâmica.

C.15: não há o sinal de *crescendo* nem indicação de dinâmica.

C.17: a linha tracejada entre o Lá e o Sol no segundo tempo é uma sugestão do editor. No manuscrito não há ligado.

C.28: falta o sinal de dinâmica *forte*.

C.34: a articulação deveria ser igual à do C.30, com as duas últimas notas ligadas (Fá# e Ré solto).

C.39: a primeira articulação com ligado está correta, porém, nas duas últimas terças é para ser um *glissando* (no manuscrito havia um ligado que foi apagado):



C.41: tocar igual ao C.37. A edição trocou a ordem das ligaduras.

C.46: uma das poucas anotações de digitação, Gnattali indica que as três primeiras notas sejam tocadas na casa VII com o dedo 1.

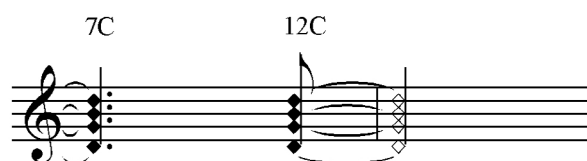
C.51: a linha ondulada ao lado do acorde de Sol maior consta no manuscrito, não precisaria estar entre colchetes. Não há o sinal de dinâmica *piano*.

C.53: segundo tempo, as notas da tercina não são harmônicos:



C.57: abaixo da indicação *D.S. al Coda* Gnattali anota “sem rep.”.

C.59 e C.60: não há o Sol grave nos harmônicos na casa XII:



C.61 (último compasso): falta a linha ondulada ao lado do acorde.

ESTUDO VI

Dedicado a Geraldo Vespar. Em ambas as edições o seu sobrenome foi publicado de forma errada, “Vespag”.

C.1: terceiro tempo, as duas primeiras semicolcheias (Fá# e Lá) deveriam ser ligadas, ao passo que as duas últimas semicolcheias do tempo seguinte (Sol# e Si) não, mantendo a mesma articulação estabelecida logo no início.



C.2: falta o sinal de dinâmica *piano* sob o acorde do terceiro tempo.

C.3: último tempo, a terceira semicolcheia deveria ser Si natural e, assim como observado com relação ao padrão de articulação no primeiro compasso, não há o ligado para a nota seguinte. A dinâmica *piano* deveria estar no compasso anterior.



C.5: não há o ligado entre Ré# e Mi no último tempo.

C.6: não há o ligado entre Si bemol e Dó bequadro no último tempo.

C.9: falta a indicação *seco* sob os acordes nos dois primeiros tempos e o sinal de dinâmica *forte* sob a última nota do último tempo.

C.10: idem C.9.

C.11: há a indicação *Menos* sobre o primeiro tempo.

C.13: falta um ligado entre Lá e Si bemol no último tempo.

C.14: não há o ligado entre Dó# e Ré no último tempo.

C.19: a indicação é somente “cresc.”.

C.20: aqui há a indicação “cresc. e rall.”.

C.21 (Coda): primeiro compasso, não há o ligado entre Ré bemol e Dó no primeiro tempo.

ESTUDO VII

A dedicatória no manuscrito é para Leo Soares, mas ambas as edições trazem um homenageado diferente, Antônio Carlos Barbosa Lima.

C.9: a dinâmica é *forte* e não *fortissimo*. Gnattali anota “bem marcado” ao invés de *marcato*, como foi publicado.

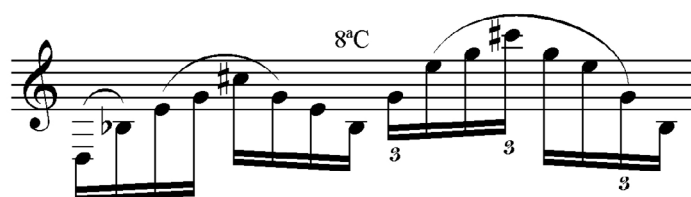
C.10: Gnattali escreve por extenso “Polegar” sob a segunda metade do compasso com uma linha se estendendo desde as notas do último tempo até a cabeça do compasso seguinte.

C.14: último tempo, há um ligado entre as duas primeiras semicolcheias, Dó e Si bequadro, e não entre Si e Sol, como consta na edição.

C.15: uma das poucas digitações na peça, Gnattali anota o dedo 3 para tocar o Mi no contra-tempo do segundo tempo.

C.19: acima do compasso, após “A Tempo”, aparece entre parêntesis a indicação em português “Um pouco mais”. Abaixo deste mesmo compasso lê-se “*f* até o fim”.

C.21: segundo tempo, a partir da última semicolcheia está marcada uma pestana na casa VIII indicando a nova posição deste acorde cujo baixo (Si bemol) é executado na sexta corda. Após este salto há uma nota errada, no lugar do Si bemol agudo, segunda metade do compasso, o manuscrito traz a nota Sol:



Este não chega a ser um erro que interfira na harmonia uma vez que ambas as notas, Si bemol e Sol, fazem parte do acorde de Si bemol diminuto. Além de estar de acordo com o manuscrito, o Sol na segunda corda torna o trecho muito mais fluente. Gnattali anota a digitação de algumas notas com o dedo 3.

C.22: assim como no compasso anterior, a mudança de posição segue com a montagem do acorde a partir da última semicolcheia do segundo tempo. Um detalhe técnico que pode favorecer o legato é usar uma meia pestana na casa II ao montar o acorde de Bm7(b5) no início do compasso, desta forma o dedo 3 fica livre para tocar o baixo após o salto.

C.27: não há o *dim.* para o fim. Tendo em mente a indicação “*f* até o final” desde o C.19, a música assume um efeito completamente diferente com uma direção mais enérgica e incisiva.

ESTUDO VIII

Dedicado a Darcy Vilaverde. No início da peça a indicação é “Mod.” “Cantando e poco rubato”. Entre elas há uma semínima seguida do sinal =, mas o lugar do valor metronômico está em branco.

C.1: o Ré (segunda colcheia) é para ser tocado solto na quarta corda. Também não há sinal de dinâmica.

C.8: último tempo, há um ligado entre Ré e Sol, sugerindo que estas notas devem ser tocadas na terceira corda.

C.9: primeiro tempo, as notas Lá e Sol estão anotadas como cordas soltas.

C.10: último tempo, as notas Lá e Sol estão anotadas como cordas soltas.

C.11: o Lá bemol, última nota deste compasso, é ligado com o Fá na cabeça do compasso seguinte, mantendo a mesma articulação dos compassos 3 e 7.

C.17: casa 2, não há o ligado entre Dó bequadro e Lá no último tempo.

C.18: idem C.17.

C.21: último tempo, a segunda nota da tercina deveria ser Si bemol, o que viabiliza manter o acorde fixo e soando durante o compasso todo. Mesmo porque harmonicamente o Sol natural presente na edição não faz sentido já que seria a 3ª menor deste acorde, E7(b9 b13), que é uma dominante:



Tudo bem que, por enarmonia, o Sol natural poderia equivaler à 9ª aumentada do acorde, mas não neste contexto e nesta oitava.

C.22: não há o ligado entre as duas últimas notas do compasso (Fá# e Sol).

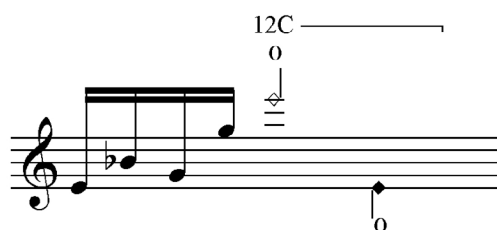
C.23: apesar de terem sido anotados os ligados entre as duas primeiras notas dos tempos 2 e 3, Fá – Ré e Mi – Ré, respectivamente, eles parecem ter sido apagados no manuscrito. Assim, como o último Sol no compasso anterior traz a indicação de corda solta, fica uma mudança suave para tocar o conteúdo do C.23 na primeira posição.

C.24: nenhum dos ligados consta no manuscrito, somente uma ligadura musical abarcando as três notas em cada tempo:

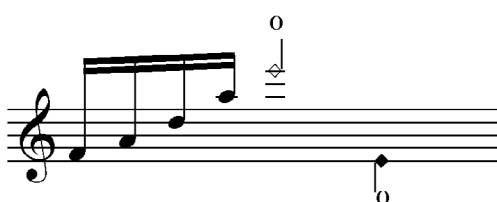


C.25: no manuscrito a última nota do compasso está mais para Ré do que Dó. Ambas funcionam, mas, considerando que se trata da mesma ideia do C.21 só que um tom abaixo, a escolha pelo Dó parece fazer mais sentido, já que o arpejo mantém as mesmas notas dos tempos anteriores.

C.30: a indicação é para tocar os dois harmônicos na casa XII, ou seja, o segundo harmônico (terceiro tempo) é oitava abaixo em comparação à edição:



C.32: idem C.30:



C.42: idem C.8.

C.43: terceiro tempo, falta um Fá na melodia:



Desta forma é mantido o padrão que explora o intervalo de quarta justa no mesmo ponto dos compassos 44, 46, 48 e 50, o que também não deixa de estar relacionado à maneira como o *Estudo* termina.

C.52: a digitação na edição para tocar o Mi com o dedo 2 está equivocada tendo sido confundida com uma pausa de semínima da voz superior no manuscrito (aliás, a mesma coisa acontece no C.29 da edição onde, evidentemente, o Mi da sexta corda é solto).

ESTUDO IX

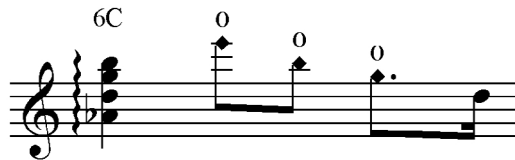
Dedicado a Eduardo Abreu.

C.1: logo no primeiro acorde, A6(9), falta o # no Fá:



A linha ondulada ao lado do acorde está no manuscrito.

C.3: as notas Mi, Si e Sol na melodia são harmônicos na casa XII:



A linha ondulada ao lado do acorde está no manuscrito.

C.5: a linha ondulada ao lado do acorde está no manuscrito.

C.6: falta um baixo (Mi) no terceiro tempo:



C.8: a dinâmica é *forte* e não *mezzo forte*, como foi publicado. Não há *staccato* em nota alguma.

C.11: primeiro tempo, não há o ligado entre as duas últimas semicolcheias (Mi e Si).

C.14: primeiro tempo, não há o ligado entre as duas últimas semicolcheias (Dó e Lá).

C.20: a indicação de *cedendo e diminuendo* não é neste compasso e sim no seguinte.

C.21: falta a indicação *cedendo e diminuendo*.

C.24: a indicação de dinâmica *piano* é aqui e não no compasso seguinte, conforme editado.

C.25: não há o *piano* no início do compasso.

C.26: segundo tempo, o baixo deveria ser Mi e a nota inferior da bordadura Lá natural:



Trata-se da mesma forma de acorde diminuto que será utilizada mais adiante no C.28.

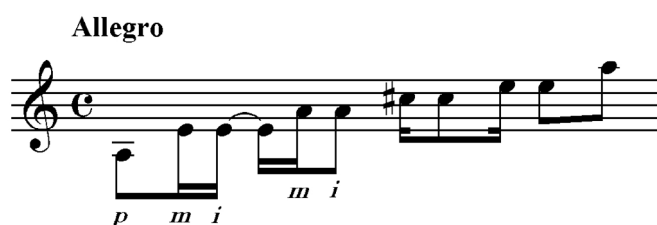
C.27: não há o *piano* no início do compasso.

C.29: não há o *mezzo forte* no início do compasso.

C.31: não há o *diminuendo*, a indicação é somente “ced.”.

C.32: não há sinal de dinâmica.

C.33: a indicação é somente “Allegro”. Uma das poucas digitações da peça, Gnattali anota polegar para o baixo e dedos médio e indicador nas notas seguintes (ao contrário de polegar, indicador e médio, como foi publicado):



C.37: há uma diferença considerável na primeira metade deste compasso em relação ao manuscrito. Além disso, as duas últimas colcheias (Si e Mi) deveriam ser harmônicos na casa XII:



Há uma aproximação cromática do último tempo do compasso anterior para chegar no Lá bemol na cabeça do C.37 no lugar do salto que consta na edição. Se considerarmos o centro tonal de Lá maior desta seção, a mesma harmonia com a função de dominante é explorada nos compassos 37 e 38, precisamente o acorde de E7 com as nonas aumentada e menor. Neste caso, por enarmonia, o Lá bemol seria a terça maior do acorde (Sol #).

Na segunda metade do compasso, uma opção seria tocar ambas as notas Si como harmônicos na casa XII.

C.39: o conteúdo entre os compassos 39 e 44 não passa de uma repetição literal do que foi apresentado entre os compassos 33 e 38. No manuscrito, ao invés de escrever por extenso, Gnattali usa um *ritornello* e indica abaixo do C.33: “1ª f 2ª vez *pp* e *piz.*” (sic). Ou seja, levando em consideração a disposição do trecho na edição, a dinâmica de *pp* está correta, mas falta a indicação de *pizzicato* entre os compassos 39 e 44. Talvez esta articulação tenha sido deliberadamente omitida na edição em função da dificuldade de executá-la no andamento proposto. Entretanto, o uso do *pizzicato* não chega a ser um empecilho técnico que justifique sua omissão, sendo que há mais de uma solução que permite executar o trecho

perfeitamente. Além disso, o efeito contrastante na repetição enriquece a textura e o interesse da seção.

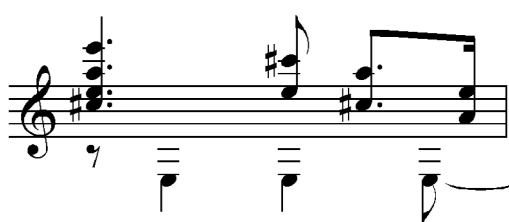
C.43: o conteúdo aqui deveria ser o mesmo do C.37 no manuscrito:



C.45: há a indicação “Som natural” em função do *pizzicato* que antecede este compasso.

C.47: a dinâmica é *piano* e não *mezzo forte*.

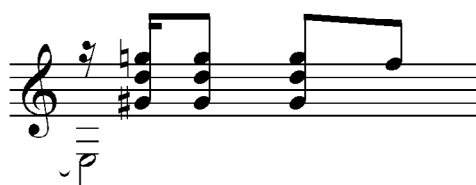
C.51: o ritmo no baixo está incorreto. O segundo Mi grave deveria ser uma semínima e o último, uma colcheia:



C.52: não há o *dim.*

C.53: não há o *piano* no fim do compasso.

C.55: contratempo do segundo tempo, no manuscrito há somente a nota Fá, sem o acorde:



C.57: idem C.55.

C.61: no baixo do segundo tempo falta um ligado entre Fá e Mi.

C.62: falta um acento nos acordes do segundo tempo.

C.63: falta um acento no primeiro acorde.

C.66: segundo tempo, falta um acento no acorde do contratempo.

C.67: não há acento algum.

C.73: houve um erro de impressão e o # ficou no Fá. O acorde deveria ser igual ao Si diminuto do C.71.

C.74 (último compasso): não há *staccato* no último acorde.

ESTUDO X

Dedicado a Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto.

C.1: não há sinal de dinâmica.

C.4: primeiro tempo, não há o ligado entre as duas últimas semicolcheias (Sol e Fá#).

C.6: Gnattali, como de costume, anotou pouquíssimas digitações, deixando a maioria das decisões a cargo do intérprete. Neste compasso, o manuscrito não traz qualquer digitação e a indicação de tocar o Si do baixo na sexta corda é uma sugestão do editor. No entanto, considerando o mesmo movimento de quarta ascendente em cordas diferentes no baixo do C.7 para o C.8, por paralelismo, talvez fosse uma boa ideia tocar o trecho do C.6 na segunda posição, ou seja, com o baixo na quinta corda. No primeiro tempo, falta um *staccato* na última semicolcheia (Lá#) e não há o *staccato* na última nota do compasso (Lá bequadro).

C.7: não há sinal de dinâmica.

C.8: falta um ligado no primeiro tempo entre Si bemol e o Mi solto e também no segundo tempo entre Mi bemol e Ré bemol. Não há o sinal de decrescendo:

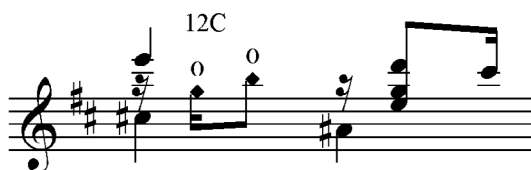


C.9: idem C.1.

C.12: não há ligado algum no cromatismo descendente da segunda voz:

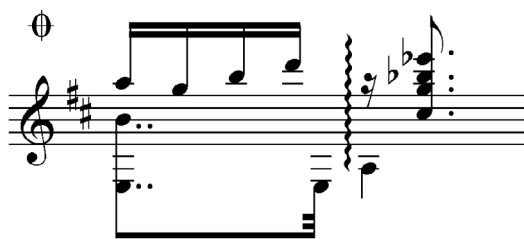


C.13: primeiro tempo, as notas Sol e Si do acorde de C#m7(b5) são harmônicos na casa XII. No segundo tempo, o ritmo do acorde está trocado, depois da pausa de semicolcheia deveria ser colcheia e semicolcheia:

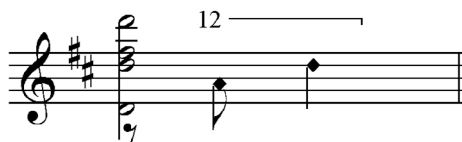


C.14: não há o ligado na cabeça do compasso.

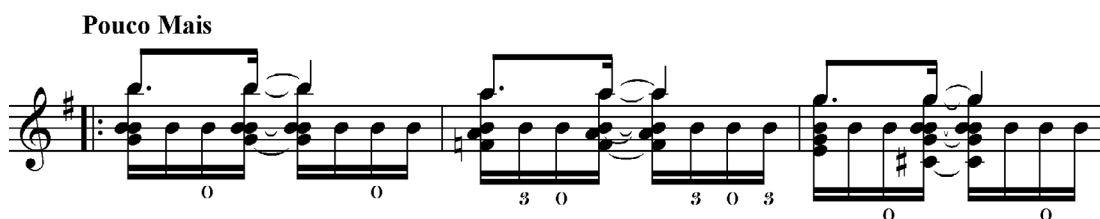
C.15: falta a linha ondulada ao lado do acorde no segundo tempo:



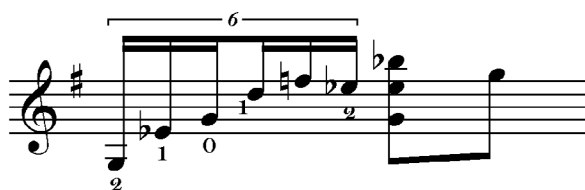
C.16: falta uma nota (Ré na terceira corda) no acorde do primeiro tempo e, na sequência, os harmônicos deveriam ser na casa XII, ou seja, oitava abaixo do que está na edição:



C.17 ao C.19: no início desta parte está indicado em português “Pouco Mais”. Radamés explora nesta seção um recurso de alternância de notas em uníssono em cordas diferentes, um detalhe que foi omitido na edição e que certamente produz um efeito diferente. Aqui a nota Si é alternada entre a terceira corda (casa IV) e a segunda corda solta. No C.17 falta um Sol no baixo do segundo acorde; no C.18 não há o sinal de decrescendo; e no C.19 o segundo acorde tem a nota Si dobrada nas cordas 2 e 3:



C.22: primeiro tempo, a terceira nota é Sol solto (corda 3) e não Si bemol. Gnattali anotou o dedo 1 para tocar o Ré na segunda metade da sexta:



C.23: primeiro tempo, falta um ligado entre Ré# e Mi# na segunda metade da sexta.

C.25: aqui a alternância entre cordas soltas e presas foi invertida. De acordo com o manuscrito seria:

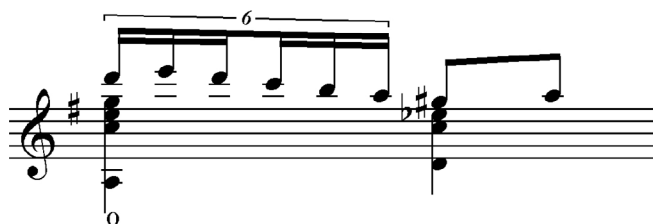


C.26: no manuscrito, a única indicação neste compasso é de corda solta no segundo Si em semicolcheia no primeiro tempo. Por paralelismo, o padrão de alternância poderia ser o mesmo do compasso anterior.

C.27: primeiro tempo, a terceira semicolcheia é um Si solto. Apesar de ser a única indicação neste compasso, supostamente o padrão de alternância usado anteriormente é para ser mantido. Assim, o acorde na cabeça do compasso teria o Si dobrado (cordas 3 e 2), a segunda semicolcheia seria o Si preso e a terceira o Si solto:

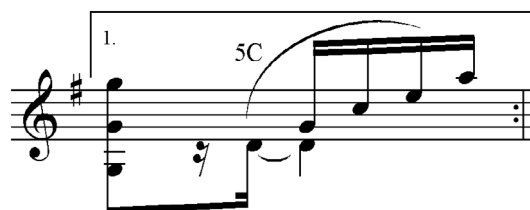


C.29: no acorde do primeiro tempo falta um Dó (quarta corda) e não há o ligado entre Dó e Si na segunda metade da sextina:



Lembrando que este Estudo foi escrito em memória à Garoto, acordes de cinco notas como este certamente seriam tocados por ele com os cinco dedos da mão direita, uma técnica muito usada pelo violonista homenageado.

C.32 (casa 1): primeiro tempo, não há o Si e sim a nota Sol em três oitavas diferentes. Também não há o *staccato* no acorde:



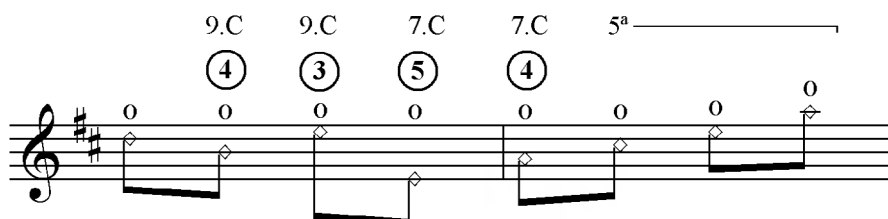
C.33 (casa 2): idem C.32.

C.34 (Coda): a escrita não está muito clara, mas o ritmo está mais para o exemplo abaixo do que a edição. Também falta um ornamento igual ao do C.27 acima do Sol no primeiro tempo. Logo após este Sol, a última nota do primeiro tempo parece muito mais um Fá# do que um Mi, como foi publicado. Considerando o uso do mesmo ornamento no C.27, o desenho de bordadura cromática inferior justifica a escolha pelo Fá#:

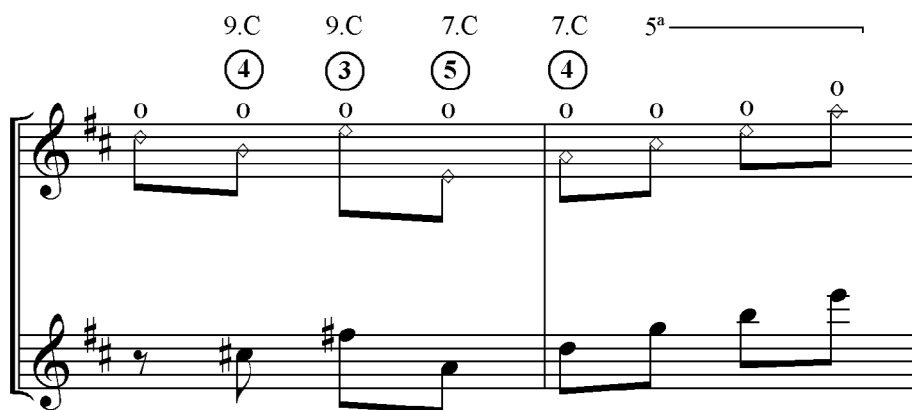


C.35: não há sinal de dinâmica.

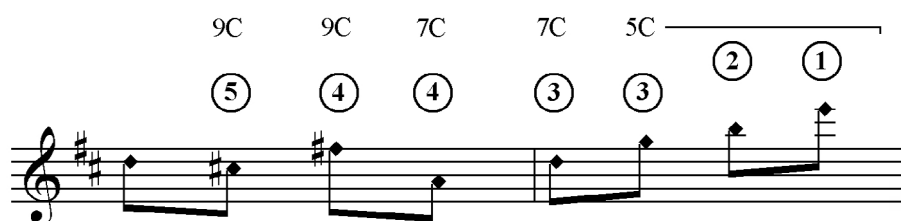
C.36 e C.37: os harmônicos na edição pouco têm a ver com o que consta no manuscrito. De fato, este final sempre me pareceu muito estranho, não só por causa dos harmônicos, mas também pelo último acorde que precisava ser equilibrado de tal forma que o Ré se destacasse sobre a 6ª e a 9ª do acorde (Si e Mi, respectivamente) para que houvesse um efeito conclusivo mais satisfatório. No manuscrito este trecho está escrito de uma maneira um tanto confusa como mostra a figura abaixo:



Talvez por garantia (e por sorte), Gnattali escreveu na pauta inferior as notas que deveriam soar ao tocar a passagem em harmônicos:

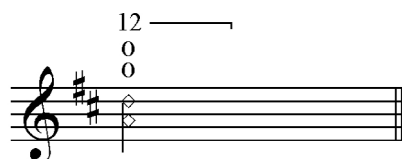


Só que, exceto pelos três últimos harmônicos, estas notas não conferem com as coordenadas da pauta superior. Corrigindo a notação dos harmônicos o resultado seria o seguinte:



Uma observação com relação à escolha interpretativa: na falta de qualquer indicação no manuscrito, o primeiro Ré poderia ser tocado tanto na corda 4 na casa XII quanto oitava acima na corda 3 na casa VII (é verdade que também poderia ser produzido na corda 4 na casa V, mas a opção pela terceira corda monta a digitação de mão esquerda mais próxima da posição dos harmônicos seguintes). Musicalmente, o Ré agudo (harmônico na casa VII da corda 3) talvez seja mais apropriado, já que resulta em um contorno melódico mais uniforme ao fazer uma ponte entre o Mi do compasso anterior e o harmônico Dó# que o sucede.

C.39 (último compasso): o acorde está incorreto. De acordo com o manuscrito, as notas seriam somente Lá e Ré em harmônicos na casa XII, aliás, o mesmo intervalo de quarta justa que encerra a *Tocata em Ritmo de Samba n.1*, também dedicada a Garoto:



Esta “citação” é uma forma elegante de Gnattali prestar homenagem à presença de Garoto desde sua primeira peça para violão solo.

TOCATA EM RITMO DE SAMBA N.2

Após um hiato de 14 anos sem escrever para violão solo desde os *Dez Estudos*, Gnattali compôs a segunda *Tocata* em 1981, dedicando-a ao violonista Waltel Branco. Até que fosse publicada nove anos mais tarde, só circulou na rede informal de cópias xerox do manuscrito.

Foram analisadas as seguintes fontes:

- cópia digitalizada do manuscrito do compositor para violão solo, à caneta, em um papel pautado com timbre da Rede Globo. Constam os seguintes dados: *Tocata em Ritmo de Samba nº2*; para Violão; Radamés Gnattali; Rio 1981; (dedicado a Waltel Branco). Existem algumas correções e modificações feitas posteriormente;
- cópia digital do manuscrito do compositor da versão para dois violões, a lápis, em um papel pautado com timbre da Rede Globo. Título na margem esquerda, sem dedicatória, e na margem direita lê-se: Radam (sic.); Rio 1981;
- a edição da *Chanterelle Verlag*, que reúne em um único volume a *Dança Brasileira* e as *Tocatas em Ritmo de Samba n.1 e n.2* sob o título de *3 Concert Studies* (número de catálogo 728), *West Germany*, 1990;

Na edição, o sobrenome de Waltel está grafado incorretamente como “Blanco”. Além disso, o tempo de semínima=108 não está de acordo com o manuscrito que indica semínima=102. Na partitura para dois violões, não há qualquer informação a respeito do andamento.

É importante ressaltar que, salvo alguns momentos isolados, em ambos os manuscritos não há digitação anotada, nem de mão direita, nem de mão esquerda. Portanto, a digitação elaborada na publicação da *Chanterelle* é um acréscimo editorial.

REVISÃO

C.1: primeiro tempo, não há o *staccato* no acorde da última semicolcheia. Também não há o acento na última colcheia (Ré grave).

C.2: não há o acento na última colcheia (Ré grave).

C.3: primeiro tempo, não há o *staccato* nos acordes nas duas últimas semicolcheias. Também não há o acento na última colcheia (Ré grave).

C.4: não há o *staccato* nos acordes nas duas primeiras semicolcheias no início do compasso. Um comentário acerca da digitação: considerando que historicamente o samba vem da linhagem do choro, é de praxe que as linhas de baixo sejam executadas com o polegar. Assim, esta “baixaria” inserida entre os compassos 4 a 6 seria tradicionalmente tocada desta forma. Isto não só faz parte da linguagem como também confere uma acentuação e sonoridade particulares à passagem. É claro que alguns desenhos de arpejo podem ou até devem acomodar uma digitação de mão direita mais fluente, mas sempre que possível o polegar deveria ser usado nestas frases nos baixos.

C.6: não há qualquer sinal de *staccato*.

C.7: idem C.3.

C.8: idem C.2.

C.9: idem C.3.

C.10: idem C.4.

C.11: idem C.6.

C.15: em ambos os manuscritos, o Dó agudo é bemol:



C.19: Gnattali indica em português “cavalete”.

C.20: não há o acento no acorde do segundo tempo.

C.21: o baixo do acorde na edição está incorreto. A harmonia no início do compasso deveria ser um Bm7, ou seja, o baixo deveria ser Si. Além disso, Gnattali escreve as semicolcheias da seguinte forma:



Em sua escrita rápida, para economizar tempo, Gnattali usava com frequência este recurso para indicar a repetição do acorde todo. Isto pode ser observado em vários momentos no manuscrito dos *Dez Estudos*, por exemplo. Portanto, o resultado deste compasso poderia ser:



Ou também:



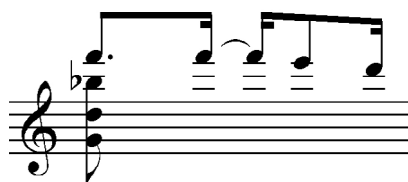
C.24: a edição reproduz o conteúdo do manuscrito, mas, por paralelismo, o acorde todo poderia ser repetido nas três primeiras semicolcheias, assim como no C.21:



Ou também:



C.29: foi acrescentado à caneta um acorde na cabeça do compasso:



C.38: em ambos os manuscritos consta a indicação “Tampo” para a percussão. No manuscrito para violão solo, está marcada a dinâmica *forte*.

C.40: nos manuscritos, a percussão no primeiro tempo é uma colcheia.

C.44: em ambos os manuscritos, consta a indicação “Tampo” para a percussão.

C.46: idem C.3.

C.47: idem C.2.

C.48: idem C.3. Também não há a indicação de dinâmica *piano*.

C.50: não há a indicação de dinâmica *piano* no acorde do segundo tempo. No manuscrito para violão solo, Gnattali escreve “longa” após a fermata.

C.54: não há a ligadura do Si bemol até o segundo tempo. Em ambos os manuscritos esta nota é tocada:



C.55: no arranjo para dois violões, após a escala descendente em sextina, o baixo no segundo tempo é um Si bemol:



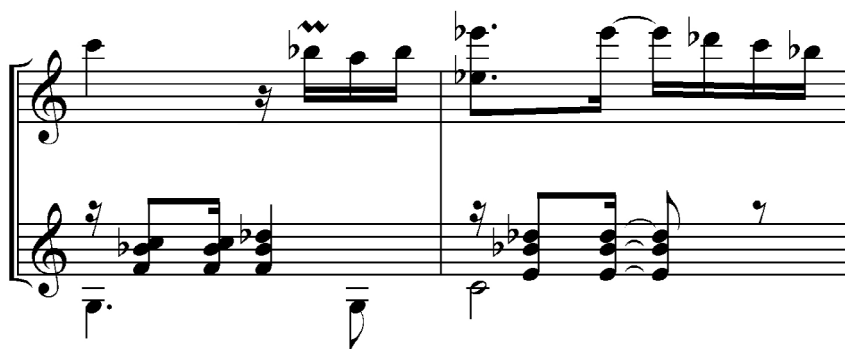
No manuscrito para violão solo, entretanto, não há qualquer sinal de alteração. Harmonicamente ambas as notas funcionam. No caso do Si natural, o acorde de B⁰(b13) no segundo tempo seria um prolongamento do Si diminuto implícito na primeira metade do compasso, ao passo que o Si bemol geraria uma dominante equivalente, Bb7(13). A opção pelo Si natural cria um caminho harmônico mais variado conduzindo cromaticamente o baixo para o Si bemol no compasso seguinte.

C.57: segundo tempo, não há ligado algum nas semicolcheias. No arranjo para duo, somente as duas primeiras semicolcheias são ligadas.

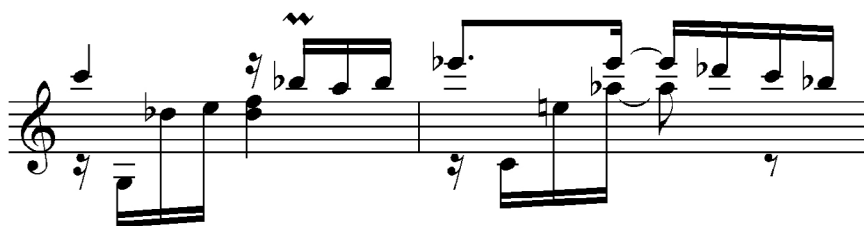
C.58: primeiro tempo, no manuscrito para violão solo a última semicolcheia é Mi. No segundo tempo, em ambos os manuscritos há um sinal de mordente superior no Si bemol (segunda semicolcheia). Na edição, este sinal parece ter sido confundido com a digitação de mão direita para o dedo médio. Da forma que está escrito, realmente lembra um “m”, mas como Gnattali não anota qualquer digitação ao longo da peça, não faria muito sentido o preciosismo de marcar uma nota isolada. Além disso, a terça maior abaixo (Ré bemol – Fá) tem a duração de uma semínima e não de uma colcheia, como foi publicado:



Um detalhe que merece atenção é a escrita da melodia na versão para duo nos compassos 58 e 59:



A edição reproduz a intenção do manuscrito, mas o contorno melódico do arranjo para duo apresenta uma outra alternativa de execução que também poderia ser usada na versão solo:

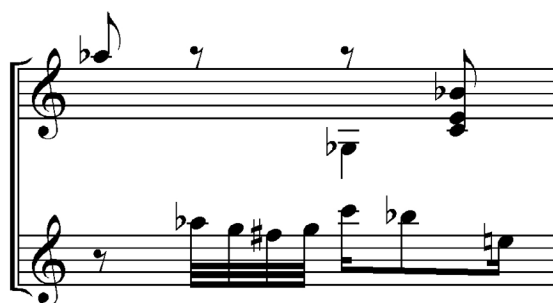


C.60: no manuscrito para violão solo, o Lá bemol na melodia tem a duração de uma semínima:

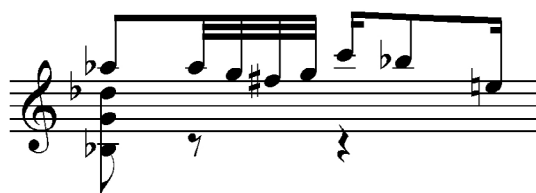


A edição de certa forma reescreve o trecho como ele acaba soando na prática. Até é possível sustentar o Lá bemol durante todo o primeiro tempo enquanto as outras notas são tocadas, mas isso resultaria em uma movimentação mais complicada não muito comum na música de Gnattali para violão. Da forma como está escrito, a melodia parece ser o Lá bemol com as semicolcheias Sol – Fá# – Sol como contracanto, mas observando o manuscrito para dois violões temos outra opção.

No arranjo para duo, a duração desta nota é de colcheia, não há o acorde no primeiro tempo e a melodia tem uma rítmica diferente:



Novamente, é uma outra possibilidade que também cabe na versão solo, mas que, de preferência, mantenha o acorde original no primeiro tempo:



C.62: no manuscrito para violão solo, a última nota está mais para um Sol do que Lá bemol:



No arranjo para duo, entretanto, esta nota é Lá bemol, só que no segundo tempo, no segundo grupo de fusas, Gnattali escreve Ré ao invés de Dó. Os ligados também estão organizados de outra forma:



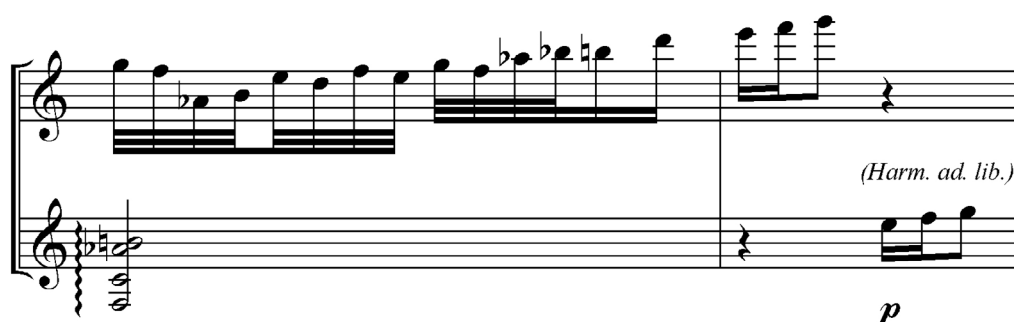
Todas as opções, a edição, o manuscrito para violão solo e o arranjo para duo, funcionam e soam bem.

C.64: no manuscrito para violão solo, acima da última nota do compasso, há a indicação “HAR.”:



Não fica claro se é para tocar somente esta nota, Ré, ou também as notas no primeiro tempo do compasso seguinte.

No arranjo para duo, Gnattali escreve este trecho da seguinte forma:



Aqui a indicação está claramente sobre as notas do segundo tempo do C.65, o que também poderia ser aplicado à versão solo. Vale ressaltar que, neste caso, os harmônicos seriam na mesma altura das notas na pauta.

C.67: o *rall.* que consta na edição também aparece na versão para duo, mas deve ter sido esquecido no manuscrito para violão solo, já que a indicação “A tempo” no C.68 pressupõe alguma mudança anterior no andamento.

C.68: a edição está correta. Apenas uma observação: no manuscrito para violão solo, há uma correção a lápis, o Dó estava como Dó# e foi riscado com a anotação de um bequadro. Por garantia, Gnattali escreve acima da pauta a cifra do acorde “D9-”.

C.69: no manuscrito para violão solo, o Fá# antecipado no início do compasso é uma semicolcheia, enquanto que na edição tem a duração de uma semínima:



Retrospectivamente, observa-se que a mesma ideia é explorada no C.71. Como se trata da repetição de um modelo, esta pequena alteração editorial no C.69 foi acertada, além de estar de acordo com o que foi escrito no arranjo para duo.

C.71: neste caso, há no manuscrito uma separação de hastes, conforme aparece na edição:

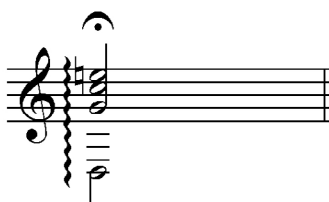


Na versão para dois violões, o Mi solto antecipado no início do compasso tem a duração de uma mínima. Também no mesmo arranjo há um sinal de decrescendo na segunda metade do compasso.

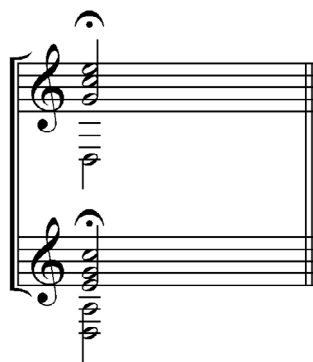
C.72: no arranjo para duo, há a indicação de dinâmica *piano* no início do compasso e um *cresc.* no segundo tempo.

C.75: não há em ambos os manuscritos a indicação “dim e rall.” que consta na edição.

C.78: no manuscrito para violão solo, o acorde mantém a mesma textura de quatro notas usada nos compassos anteriores:



Na versão para duo, o primeiro violão toca como no manuscrito para violão solo. Já o segundo violão acrescenta mais notas a este acorde, mas o que é dobrado é o Mi e não o Ré na quarta corda, como foi publicado:



Além disso, há nos manuscritos uma fermata sobre este acorde que foi omitida na edição.

C.81 (Coda): não há o acento na última colcheia (Ré grave).

C.82: não há o acento na última colcheia (Ré grave). A título de curiosidade, uma diferença é que no arranjo para dois violões o acorde mantém a mesma configuração do compasso anterior, ou seja, não há a troca da fundamental pela 7ª menor como na versão para violão solo (nota no meio do acorde):

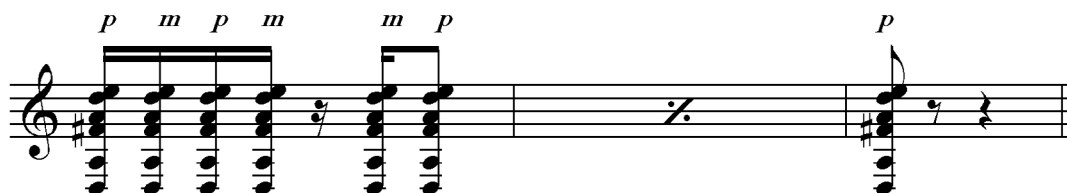


Evidentemente, ao tocar solo, a preferência é seguir o manuscrito para violão solo.

C.83: idem C.81.

C.84: idem C.82.

C.85 ao C.87: uma das poucas digitações anotadas, no manuscrito para violão solo Gnattali escreve da seguinte forma:



No arranjo para duo, não há digitação neste trecho.

BRASILIANA N.13

Composta em 1983 a pedido de Turíbio Santos, foi por ele estreada em fevereiro de 1984 no *Wigmore Hall*, em Londres. Esta é a última das *Brasilianas* de Gnattali, escrita 15 anos após a *Brasiliana n.12* para dois pianos e orquestra de cordas. Porém, um pouco antes, em 1981, Gnattali já havia vislumbrado o violão nesta série com um arranjo para dois violões da *Brasiliana n.8*, originalmente escrita para dois pianos em 1956.¹⁸ Neste ciclo iniciado em 1944 com a *Brasiliana n.1* para orquestra, o compositor explorou uma diversidade de formações: bateria e piano solistas, orquestra de cordas e percussão popular; piano solo; piano e orquestra; saxofone tenor e orquestra; saxofone tenor e piano; dois pianos; violoncelo e orquestra de câmara. Com relação à forma, as *Brasilianas* não seguem uma mesma organização, podendo ser como fantasias, suítes ou em forma concerto.

Foram consultadas as seguintes fontes:

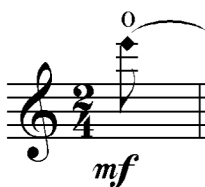
- cópia do manuscrito do compositor em um papel pautado com timbre da Rede Globo. Não há folha de rosto e as informações serão comentadas a cada movimento. Na primeira página está inscrito: Para Turíbio Santos; BRASILIANA Nº13; Radamés Gnattali; Rio 1983;
- edição publicada pela *Max Eschig* (número de catálogo M. E. 8549), Paris, 1985.

A cópia deste manuscrito é a que está menos nítida, o que dificulta a leitura em alguns momentos e levanta dúvidas que serão comentadas em cada caso. Não há no manuscrito qualquer digitação anotada, exceto por indicações referentes às casas, e o que consta na edição foi encaminhado por Turíbio Santos.

I – SAMBA BOSSA-NOVA

No manuscrito, o título aparece abreviado: I (*Samba B.N.*).

Anacruse para o primeiro compasso: há a indicação de corda solta (o) sobre o Mi representando o uso de harmônico:



C.7: terceiro tempo, não há ligado na sexta.

¹⁸ Este arranjo foi gravado pelo Duo Assad no LP de 1984 da GHA com obras de Gnattali, Piazzolla e Rodrigo.

C.8: falta uma ligadura prolongando o Sol do primeiro tempo até a cabeça do tempo seguinte.



C.10: não há o ligado entre Lá e Sol# (fusa).

C.11: primeiro contratempo, não há ligado.

C.12: falta a barra de compasso para o C.13.

C.15: não há a ligadura no segundo tempo.

C.17: não há o ligado no primeiro tempo.

C.19: falta um *mezzo forte* no início do compasso.

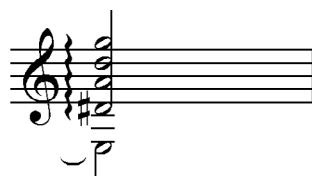
C.26: anacruse para o C.27, não há o ligado entre Fá# e Sol.

C.27: segundo tempo, não há ligado.

C.28: segundo tempo, não há ligado.

C.30: não há o ligado entre Dó# e Ré no segundo tempo.

C.32: falta um Sol na ponta do acorde:



C.33: não há ligado algum.

C.34: primeiro tempo, não há o ligado entre Lá bemol e Sol.

C.35: falta um *diminuendo* a partir do segundo tempo. Gnattali anota o acento na última semi-



C.36: Gnattali anota o acento na última semicolcheia do primeiro tempo como de costume (>). No manuscrito, a indicação de dinâmica *piano*, que na edição aparece no compasso seguinte, na verdade tem início na anacruse, Mi harmônico na última colcheia do C.36:



C.46: falta um Si no acorde do terceiro tempo, ou seja, este compasso deveria ser idêntico ao C.44:



C.48: segundo tempo, o ligado envolve as três primeiras notas (bordadura Mi – Fá – Mi):



C.49: no manuscrito, não há ligado algum, mas, por paralelismo, as notas no terceiro tempo poderiam ser articuladas da mesma forma que no compasso anterior.

C.53: no manuscrito, houve um lapso e faltou o sustenido no Fá. Considerando o contexto harmônico, a edição completou a 3ª maior do acorde.

C.56: segundo tempo, a segunda semicolcheia no manuscrito parece um Sol, mas a cabeça da nota passa um pouco da linha, ou seja, esta nota é um Fá mesmo, como foi publicado. Este manuscrito apresenta outras situações com problemas semelhantes. Ambas as notas funcionam, mas o Fá contribui para um contorno melódico mais variado e tanto Turíbio Santos quanto Raphael Rabello tocam Fá natural.

C.57: não há o ligado entre Dó# e Ré no segundo tempo.

C.59: no manuscrito, o ostinato com o *tresillo* é mantido e o Sol natural se sobrepõe ao Sol#:



Isso exige uma movimentação de mão esquerda mais trabalhosa, mas ainda possível de se realizar.

II – VALSA

C.1: falta uma ligadura de frase como no compasso seguinte.

C.2: a primeira nota deveria ser Lá bemol:



C.3: idem C.1.

C.10: as três notas superiores do acorde deveriam ser as mesmas do compasso anterior, ou seja, no segundo tempo a nota mais grave é Mi e não Ré:



C.13: falta um *mezzo forte* no início do compasso.

C.36: este compasso deveria ser igual ao C.13 e todas as suas repetições, ou seja, com a nota Si na melodia no primeiro tempo e não Ré:



C.41: falta a barra de compasso para o C.42.

C.44: a segunda colcheia deveria ser Mi bemol:



C.47: falta a barra de compasso para o C.48.

C.56: na edição, a linha suplementar da quarta colcheia (Lá) ficou apagada:



C.61: segundo tempo, não há o ligado entre Lá e Sol.

C.62: não há o ligado entre Sol# e Lá, mas sim uma ligadura musical sobre cada grupo de três notas.

C.63: há uma ligadura musical sobre cada grupo de três notas.

C.64 ao C.67: o pedal no baixo não é ligado, a nota Lá deveria ser tocada na cabeça de cada compasso. No manuscrito, não há ligado mecânico algum, somente uma ligadura musical em cada compasso.

C.69: não há ligado no manuscrito.

C.70: o acorde na cabeça do compasso deveria ter somente cinco notas, não há o Mi na quarta corda:



C.71: novamente a grafia dá margem à dúvida. No manuscrito, a segunda colcheia parece um Mi#, mas, conforme discutido anteriormente, a nota passa um pouco da linha e, considerando o contexto harmônico em Ré maior, esta nota deveria ser Fá#. Além disso, não há ligado algum no manuscrito:



Outro argumento para a escolha do Fá# é que as colcheias nos contratempos funcionam como apogiaturas para as notas nos tempos, incluindo a aproximação do Si para o Si# no compasso seguinte.

C.72: não há ligado no manuscrito.

C.74: não há ligado no manuscrito.

C.75: não há ligado no manuscrito.

C.76: não há o ligado no primeiro tempo.

C.77: não há ligado mecânico algum, somente uma ligadura musical da segunda colcheia até o terceiro tempo.

C.78: não há o ligado no primeiro tempo.

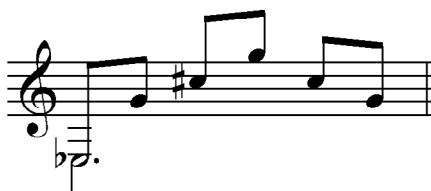
C.79: não há ligado mecânico algum, somente uma ligadura musical da segunda colcheia até o terceiro tempo.

C.80: não há o ligado no primeiro tempo.

C.81: não há ligado mecânico algum, mas uma ligadura musical da segunda colcheia até o terceiro tempo.

C.82: não há o ligado no primeiro tempo.

C.85 (Coda): a segunda colcheia deveria ser Sol e não Lá:



C.87: não há o ligado no segundo tempo.

C.89: a penúltima colcheia deveria ser Si (bequadro) e não Dó (bequadro):



III – CHORO

C.1: falta uma ligadura musical sob cada grupo de semicolcheias.

C.4: não há ligado no manuscrito.

C.5: não há o ligado entre Fá e Sol no final do compasso.

C.6 e C.7: os ligados não constam no manuscrito. Este é um acorde bastante usado por Gnattali e possivelmente a ideia seja distribuir cada nota em uma corda diferente, visando manter a forma do acorde e o padrão de arpejo na mão direita. Este tipo de situação se repete em alguns outros pontos ao longo da peça:



C.26: não há o ligado no segundo tempo.

C.27: segundo tempo, última semicolcheia, o baixo deveria ser Ré e não Fá:



C.28: primeiro contratempo, o baixo deveria ser Mi e não Sol. Além disso, não há o ligado no baixo do segundo tempo:



C.30: não há o ligado no segundo tempo.

C.32: não há ligado algum no manuscrito.

C.35: não há o ligado no primeiro tempo.

C.36: não há ligado algum no manuscrito.

C.39: não há o ligado no segundo tempo.

C.41: não há o ligado entre Lá e Mi no final do compasso.

C.42: no manuscrito, há uma indicação de pestana na casa VII a partir do Si bemol (primeiro tempo, quarta semicolcheia), mas é um engano que foi corrigido na edição, já que estas notas são produzidas na casa VIII.

C.43: não há o ligado entre Si e Mi no final do compasso.

C.44: não há o ligado entre Lá e Sol no final do compasso.

C.45: novamente a notação dá margem à dúvida. No manuscrito, a primeira nota do segundo tempo parece um Lá, como foi publicado, mas, considerando outras situações com o mesmo tipo de problema, também pode ser um Si. Harmonicamente, o Si faz mais sentido:



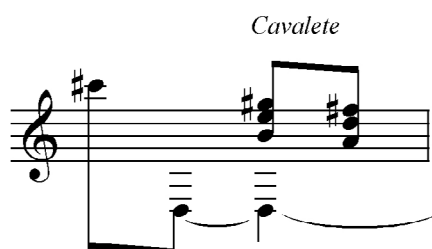
Comparando com o acorde do compasso anterior, Eb/A, a harmonia resultante a partir do Dó# no C.45 seria uma transposição do mesmo acorde uma terça maior acima, G/C#.

C.47: não há o ligado entre Lá e Mi no final do compasso.

C.48: mesmo caso de alguns exemplos anteriores. No manuscrito, a terceira semicolcheia do primeiro tempo pode ser Fá ou Sol. Porém, comparando com o C.42, a opção pelo Sol parece ser mais lógica:



C.49: segundo tempo, última colcheia, o acorde está incorreto. A notação no manuscrito não está muito clara, mas deveria ser uma tríade de Ré maior usando a mesma forma do Mi maior no segundo tempo transportada um tom abaixo:



C.50: cabeça do segundo tempo, o acorde está incorreto. Apesar de estar bastante apagado no manuscrito, harmonicamente faz mais sentido manter a sequência descendente de tríades maiores separadas por um tom. Assim, teríamos Si bemol e não Lá bemol no centro do acorde:



C.51: sob o segundo tempo está escrito “retomando o som nat.”, indicando uma transição gradual entre o *sul pont.* anterior e o som natural na repetição da primeira parte. Da forma que consta na edição, “son nat.”, entende-se uma mudança de timbre súbita e pontual.

C.53 (Coda): não há o acento na primeira nota do compasso.

C.55: as notas estão corretas, mas a digitação é obviamente um erro de impressão e o Sol# deveria ser tocado com o dedo 4.

PEQUENA SUÍTE

Após 35 anos desde a primeira *Tocata*, esta é a peça que encerra a marcante produção para violão solo de Gnattali. De acordo com seu catálogo de obras, é provável que tenha sido a última composição de concerto de Gnattali. Escrita em 1985, a *Pequena Suíte* também partiu de uma encomenda de Turíbio Santos, assim como a *Brasiliiana n.13*, e foi por ele estreada em março de 1987 na *Salle Gaveau*, em Paris. Ao ser publicada, teve o título traduzido para o francês: *Petite Suite*.

Na folha de rosto do manuscrito está inscrito: Para Turíbio Santos; Pequena suite; para violão; I Pastoril; II Toada; III Frevo; Radam Gnattali (sic); Rio 1985; dedilhado e revisto por T. Santos. Sobre esta última informação, não há no manuscrito qualquer digitação anotada e o que consta na edição foi encaminhado por Turíbio.

Foram consultadas as seguintes fontes:

- cópia digitalizada do manuscrito do compositor, à caneta, em um papel pautado com timbre da Rede Globo;
- edição publicada pela *Max Eschig* (número de catálogo M.E. 8676), Paris, 1989.

I – PASTORAL

No manuscrito, este movimento é intitulado “Pastoril”.

C.8: segundo tempo, não há o ligado entre Lá e Si.

C.12: segundo tempo, não há o ligado entre Lá e Sol.

C.14: segundo tempo, não há o ligado entre Fá# e Mi.

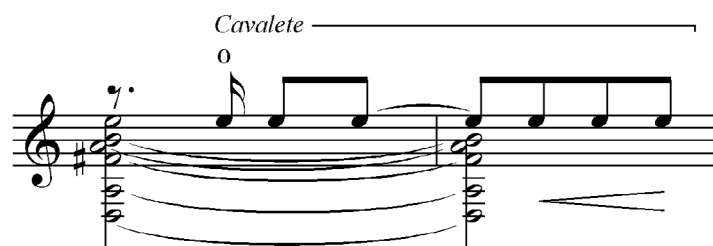
C.16: a edição reproduz o conteúdo do manuscrito, mas tudo leva a crer que falta um sinal de sustenido no Fá, 13ª do acorde, tanto pelo contexto harmônico quanto pela digitação (tipicamente, Gnattali não escreveria um acorde com tal abertura de mão esquerda):



C.17: segundo tempo, não há o ligado entre Sol# e Lá.

C.20: segundo tempo, não há o ligado entre Mi e Ré.

C.25 e C.26: no manuscrito, ao lado da indicação “cavelete”, Gnattali usa um colchete que se estende até o compasso seguinte e é fechado após o último Mi, deixando claro o âmbito desta variação de timbre:



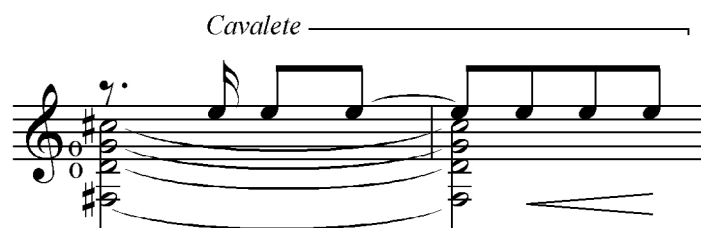
Desta forma, pressupõe-se o uso de um som “não metálico” a partir do C.27.

C.27: não há o ligado entre Fá# e Sol no início do compasso.

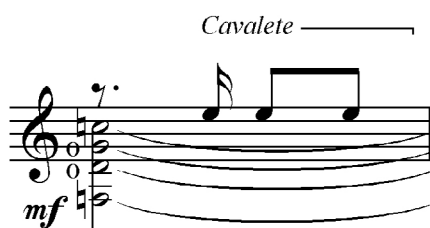
C.30: não há o ligado entre Dó e Si no início do compasso.

C.31: não há o ligado entre Sol e Fá# no início do compasso.

C.32 e C.33: assim como nos compassos 25 e 26, há um colchete ao lado da indicação “cava-lete” que se estende até o compasso seguinte e é fechado após o último Mi:



C.34: falta a indicação “cavalete” especificando que somente as notas Mi devem ser tocadas com som metálico (assim como nos dois compassos anteriores e também nos compassos 25 e 26). O acorde teria um som “normal”. Também falta um *mezzo forte* no início do compasso:



C.35: no manuscrito, a indicação “som natural” logo abaixo dos harmônicos significa o reposicionamento da mão direita mais à boca do violão, retornando do som metálico exigido anteriormente.

C.39: apesar da edição reproduzir o conteúdo do manuscrito, provavelmente houve um engano ao anotar o sinal de alteração no início do compasso e as notas na colcheia no primeiro tempo devem ser Mi e Sol# e não Mi# e Sol, como foi publicado. Isto pode ser embasado através da comparação com trechos anteriores que exploram a mesma divisão rítmica no acompanhamento. Também não há o ligado entre Ré e Dó# na parte fraca do primeiro tempo:



C.40: falta uma ligadura musical em cada grupo de semicolcheias.

C.41: segundo tempo, penúltima semicolcheia, no manuscrito há a indicação de corda solta. Falta uma ligadura musical abarcando o compasso todo:



C.43: não está muito claro no manuscrito, mas a primeira nota parece ter a duração de colcheia, o que facilita para alcançar o Fá no baixo:



II – TOADA

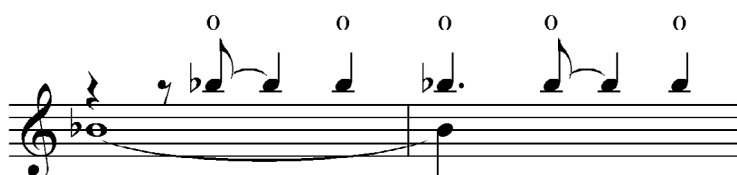
C.3: no manuscrito, o acorde contém seis notas, mantendo o Ré solto da quarta corda como nos dois compassos anteriores, mas dada a impossibilidade de tocar este acorde como tal, a edição acertadamente corrigiu o problema.

C.6: no manuscrito, não há o ligado do Ré para o Fá# no baixo, porém, como esta articulação foi definida na primeira vez que o motivo aparece (assim como o ligado do Sol para o Si no C.5), é possível que Gnattali não tenha anotado no restante da partitura pela rapidez de sua escrita e também por considerar que a ideia estaria subentendida quando o motivo reaparece.

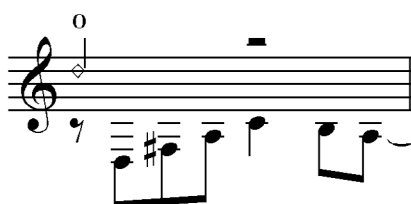
C.20: falta um *cresc.* no segundo tempo.

C.27: segundo tempo, não há o ligado entre Fá# e Sol.

C.28 e C.29: naturalmente, estes harmônicos de Si bemol não são gerados na casa XII, apesar da indicação na edição ser a mesma do manuscrito. Uma estratégia para gerar os harmônicos na altura indicada é usar a série harmônica. Podemos considerar duas possibilidades de digitação para chegar no Si bemol na cabeça do C.28: tendo como objetivo esta nota na quarta corda ou na terceira. Na primeira opção, ou seja, com o Si bemol na quarta corda, apertamos também o Mi bemol na quinta corda (casa VI) e tocamos nesta mesma corda um harmônico artificial na casa XIII. Na segunda opção, com o Si bemol na terceira corda, apertamos o Mi bemol na quarta corda (casa I) e tocamos um harmônico artificial nesta mesma corda na casa VIII (ou na boca do violão). Em ambos os casos, o resultado será o harmônico de Si bemol (segundo intervalo da série harmônica, neste caso, 5ª justa de Mi bemol), conforme a altura indicada na partitura:



C.32: no manuscrito, há um sinal de corda solta (o) sobre o Ré na melodia:



Esta é uma das maneiras de Gnattali anotar harmônicos, ou seja, este Ré é um harmônico, assim como o Lá no C.30, ambos escritos em altura real.

C.38: os ligados na segunda metade do compasso não estão no manuscrito.

C.41: não há ligado mecânico algum no manuscrito.

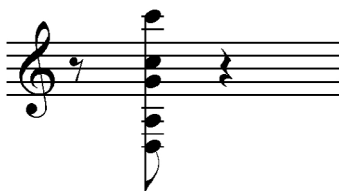
III – FREVO

C.12: segundo tempo, não há o ligado entre Lá e Si.

C.22: segundo tempo, falta um sinal de *staccato* no Ré grave.

C.31: segundo tempo, não há o ligado entre Ré e Dó.

C.36: no manuscrito, o acorde tem cinco notas:



Gnattali indica as três notas inferiores como cordas soltas, mas é provável que o Sol solto tenha sido um engano. A edição acrescenta uma nota diferente ao acorde, um Mi logo abaixo da nota da ponta. É uma solução que cabe no contexto harmônico e permite o uso de um rasgueo, mas o acorde original, com uma meia pestana na casa V, também funciona.

C.37: não há o ligado entre Dó e Si no início do compasso.

C.43: falta um acento sobre o acorde:



C.44: segundo tempo, não há o ligado entre Fá# e Mi no baixo.

C.66: segundo tempo, não há o ligado entre Ré# e Dó#.

C.67: idem C.66.



A Noite Ilustrada, 15 de agosto de 1950.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto: Sinal dos Tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ARMADA JUNIOR, Ubirajara Pires. *Os Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – USP, São Paulo, 2006.
- BANDOLIM, Jacob do. *Instituto Jacob do Bandolim*. <http://jacobdobandolim.com.br/acervo-ijb.html>.
- BARBOSA, Valdinha Barbosa; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: University of Texas at Austin, 1994.
- CANAUD, Fernanda. *O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.
- CORRADI JUNIOR, Cláudio José. *César Guerra-Peixe: Suas Obras para Violão*. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, São Paulo, 2006.
- CORREA, Márcio Guedes. *Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: A Utilização da Guitarra Elétrica como Solista*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP, São Paulo, 2007.
- DELNERI, Celso Tenório. *O Violão de Garoto: A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, São Paulo, 2009.
- DIDIER, Aluisio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996.
- FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- GNATTALI, Radamés. *Sítio Oficial de Radamés Gnattali*. <http://www.radamesgnattali.com.br>.
- HODEL, Brian. *Radamés Gnattali*. *Guitar Review* n.66 (Summer 1986): 13-16.
- JUNQUEIRA, Humberto. *A Obra de Garoto para Violão: o resultado de um processo de mediação cultural*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2010.
- LIMA, Luciano Chagas. *Radamés Gnattali : The Four Concertos for Solo Guitar and Orchestra*. Tese (Doutorado em Música) – Université de Montréal, Montréal, 2007.
- _____. *Radamés Gnattali: Os Quatro Concertos para Violão Solo e Orquestra*. Trabalho apresentado o II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, Curitiba, 2008.
- _____. *Rio, 1951: o Primeiro Concerto Brasileiro para Violão e Orquestra*. Trabalho apresentado no XIX Congresso da Anppom, Curitiba, 2009.
- MATOS, Robson Barreto. *Brasiliana Nº13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, Salvador, 1999.
- MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

_____. *A História de Gente Humilde: tortuosa parceria entre Garoto e Vinícius*. <http://www.violaobrasileiro.com/blog/visualizar/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius>.

NOSSO AMIGO Radamés Gnattali. Direção de Aluísio Didier. Barueri: Europa Filmes, 2007. 1 DVD (45 min).

OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. *Radamés Gnattali e o Violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

_____. *Bibliography: Radamés Gnattali's Guitar Works*. Soundboard, Palos Verdes Peninsula, n.XXVII, Summer, p.43-46, 2000.

PURCELL, Ron. *Laurindo Almeida: Big Brother*. Guitar Review, New York, n.107, p.1-9, Fall, 1996.

_____. *Laurindo Almeida: Big Brother Part II*. Guitar Review, New York, n.110, p.18-27, Summer/Fall, 1997.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri Expressões de uma Vida*. São Paulo: Edusp, 2001.

WIESE FILHO, Bartolomeu. *Radamés Gnattali e sua Obra para Violão*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, Salvador, 2005.

FONTES

ALMEIDA, Laurindo. *The Complete Laurindo Almeida Anthology of Guitar Solos*, ed. Ron Purcell. Fenton: Brazilliance/Mel Bay Publications, 2001.

GNATTALI, Radamés. *Alma Brasileira*. Heidelberg: Chanterelle, 1990.

_____. *Brasiliana n.13*. Paris: Max Eschig, 1985.

_____. *Concertino n.1 in Three Movements for Guitar and Orchestra*. Sherman Oaks: Brazilliance, 1967.

_____. *Concerto Carioca n.1 in Four Movements*. Sherman Oaks: Brazilliance.

_____. *Dansa Brasileira*. Sherman Oaks: Quad Music Publishers.

_____. *Ten Studies for the Guitar*. Sherman Oaks: Brazilliance, 1968.

_____. *10 Studies for Guitar*. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

_____. *3 Concert Studies for Guitar*. Heidelberg: Chanterelle, 1990.

_____. *Petite Suite*. Paris: Max Eschig, 1989.

_____. *Saudade*. Heidelberg: Chanterelle, 1991.

_____. *Saudade*. Sherman Oaks: Brazilliance, 1965.

_____. *Serestas for Flute, Guitar and String Quartet*. Sherman Oaks: Brazilliance.

_____. *Sonatina (Concertino) for Guitar and Piano*. Sherman Oaks: Brazilliance.

LEAL, Edilson. *Papo Informal com Radamés, Rafael e Tom Jobim* (encarte do LP *Tributo a Garoto*). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SARDINHA, Annibal Augusto. *The Guitar Works of Garoto v.1-2*. Ed. Paulo Bellinati. São Francisco: GSP, 1991.

SIMÕES, Ronoel. *O meu amigo Garoto* (encarte do LP *Tributo a Garoto*). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

JORNAIS

ANTÔNIO, Paulo. Uma conversa com Radamés. Recorte de jornal, sem data, 1944. Sítio Oficial Radamés Gnattali.

ARAÚJO, Mozart. Orquestra Brasileira para a nossa Música. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1940. Número 241, p. 39.

DARLEY, Dan. Conquistou a Fama “De Papo P’ro Á...”. *Carioca*, Rio de Janeiro, 11 out. 1951. Número 836, p. 36.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Obras concertantes de autores brasileiros. *Correio da Manhã*, 2 abr. 1953. 1º Caderno, p. 9.

_____. Concertos da O.S.B. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1953. 1º Caderno, p. 11.

_____. Morelenbaum rege no Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1965. 2º Caderno, p. 3.

PASSOS, Claribalte. II Festival da Música Brasileira. *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 set. 1953. Número 936, p. 34.

_____. Temporada Nacional de Arte. *Carioca*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1953. Número 915, p. 62.

A Federação, Porto Alegre, 1 dez. 1927. Rádio Sociedade Gaúcha. P. 4.

A Manhã, Rio de Janeiro, 28 mai. 1952. “Festivais G.E.”. P. 2.

A Gazeta, São Paulo, ago. 1954. O Compositor Radamés Gnattali (sic.) na Gazeta.

A Gazeta, São Paulo, 26 ago. 1954. “Garoto” na Rádio Gazeta.

A Noite, Rio de Janeiro, 4 jan. 1943. Um Milhão de Melodias. P. 4.

A Noite, Rio de Janeiro, 6 jan. 1943. PRE – 8 Rádio Nacional. P. 7.

A Noite, Rio de Janeiro, 21 dez. 1944. PRE – 8 Rádio Nacional. P. 19.

A Noite, Rio de Janeiro, 9 nov. 1946. Garoto e o “Senhor Violão”. Rádio, p. 7.

A Noite Ilustrada, Rio de Janeiro, 15 ago. 1950. Radamés Gnattali, Compôs em Surdina. P. 29.

Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 abr. 1955. Revista do D.C., p.7.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 17 ago. 1938. PRA – 9 Mayrink Veiga. P. 8.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 29 nov. 1944. Gosta disso, maestro? Música, p. 9.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 27 set. 1952. Serão iniciados em outubro os festivais dos compositores brasileiros. Música, Segunda seção, p. 3.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 22 mar. 1953. Teatro Municipal. Música, Segunda seção, p. 8.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 28 mai. 1953. Concêrto de violão com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Música, Segunda seção, p. 3.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24 mar. 1965. Concerto de Radamés. Música, Segunda seção, p. 3.

Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 27 mar. 1965. Orquestra Municipal. Música, Segunda seção, p. 3.

Radiolândia, Rio de Janeiro, 18 jun. 1955. P. 18.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, 16 fev. 1946. A “Brasiliana”, de Radamés Gnattali, na B.B.C., p. 46.

Última Hora, Curitiba, 6 nov. 1962. Violonista Paranaense dará Concerto, p. 3.

GRAVAÇÕES

ALMEIDA, Laurindo. *Danzas* (LP). Los Angeles: Capitol Records, 1959.

_____. *Laurindo Almeida Quartet featuring Bud Shank* (LP 10'). Los Angeles: Pacific Jazz Records, 1953.

_____. *Suenos* (LP). Los Angeles: Capitol Records, 1951.

ALMEIDA, Laurindo e Charlie Byrd. *Brazilian Soul* (CD). Beverly Hills: Concord Jazz, 1987.

ALMEIDA, Laurindo e Ray Turner. *Impressões do Brasil* (LP). Los Angeles: Capitol Records, 1957.

ASSAD, Sérgio and Odair. *Alma Brasileira* (LP). Burbank: Nonesuch, 1988.

BRANCO, Wael. *Recital* (LP). Rio de Janeiro: Som Livre, 1976.

GNATTALI, Radamés. *Saudade*. Acervo Jacob do Bandolim, Rolo 001 – 28, Orquestra da Rádio Nacional regida por Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: MIS.

_____. *Concerto Carioca n.1* (LP). São Paulo: Continental, 1965.

GNATTALI, Radamés e Rafael Rabello. *Tributo a Garoto* (LP). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

RABELLO, Rafael. *Rafael Rabello Interpreta Radamés Gnattali* (LP). Rio de Janeiro: Visom, 1987.

SARDINHA, Aníbal Augusto. *Tocata em Ritmo de Samba*. Gravação particular, acervo de Ronel Simões.

_____. *Garoto* (LP). Rio de Janeiro: FEMURJ – MIS, 1979.

_____. *Garoto: Historical Guitar Recordings* (CD). Heidelberg: Chanterelle, 2006.