



Articolo: Groove e scrittura nella *Toccata em Ritmo de Samba n. 2* di Radamés Gnattali

Autore: Fabiano Araújo Costa

Source: RJMA – *Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, Aprile 2018

Pubblicato da: Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d64f3fc4>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) è una rivista scientifica online, pubblicata annualmente. Il presente numero della RJMA ha si compone di quattro Quaderni ("Cahiers"), ciascuno contenente tutti gli articoli in una lingua, rispettivamente francese, italiano, portoghese e inglese. Ogni Quaderno è identificato dall'acronimo RJMA seguito dal nome della Rivista nella lingua corrispondente.

La serie completa di Quaderni RJMA è disponibile in: <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>

Questo articolo è stato prodotto in collaborazione con il grupo [\[eMMA\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Auditátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasile), come parte del progetto di ricerca MBPAT 6751/2016.

Come citare questo articolo:

ARAÚJO COSTA, Fabiano, "Groove e scrittura nella *Toccata em Ritmo de Samba n. 2* di Radamés Gnattali", trad. di Vincenzo Caporaletti, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, Quaderno in Italiano, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Aprile 2018, pp. 1-23. Disponibile in: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d64f3fc4>.

Groove e scrittura nella *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* di Radamés Gnattali

Fabiano Araújo Costa

La *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* (1981), del compositore brasiliano Radamés Gnattali (1906-1988), è stata originariamente composta per integrare il ciclo intitolato *3 Concert Studies for Guitar*, pubblicato nel 1990¹, accanto alla *Toccata em Ritmo de Samba n° 1* (1950), e *Dansa Brasileira* (1958)². Questa partitura per sola chitarra è stata in seguito assunta come materiale di rifunzionalizzazione *groovemica* da parte del brasiliano Baobab Trio³, nel brano “Toccata em Ritmo de Samba n° 2”⁴, inciso nel 2012, che introduce – al di là dell’arrangiamento, della riformulazione della forma originale, o dell’aggiunta di parti improvvisate – un fattore fondamentale a livello della fenomenologia audiotattile: il groove, che è stato “incorporato” nell’opera scritta per tramite del medium della registrazione e riproduzione fonografica. Naturalmente, questo fatto ci conduce alla questione centrale della natura di questa “incorporazione” *groovemica* in un’opera scritta: ossia, alla modalità in cui i sistemi operativi audiotattile (connesso al groove) e visivo (embricato nella notazione occidentale⁵, categorizzati dalla Teoria delle Musiche Audiotattili (TMA)⁶, cooperano nel processo costitutivo, e di mutuo riconoscimento, dell’esperienza estetica musicale (formativa) audiotattile.

Nel presente articolo si approfondirà questa questione sulla scorta di due nozioni che attengono alla TMA: (1) la *sussunzione mediologica* e (2) il *luogo interazionale-formativo* per analizzare il caso specifico di *rielaborazione audiotattile*⁷ dell’opera *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* (1981) di Radamés Gnattali, come eseguita nella registrazione del 2012 dal gruppo Baobab Trio.

Abbiamo già utilizzato il primo di questi strumenti concettuali nel contesto dell’articolo n° 3 di questa rivista⁸, in cui abbiamo sostenuto, seguendo la TMA, che gli idiomi delle musiche audiotattili sono altamente dipendenti dalla particolare miscela mediologica visivo/audiotattile, o

¹ Radamés Gnattali, *3 Concert Studies for Guitar*, a cura di Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990.

² «A differenza dei 10 Studies, composti come esito di un’unica intenzione compositiva nel 1967, i *3 Concert Studies* furono composti dal 1950 al 1981 ed eseguiti come distinti pezzi da concerto. Per volontà di Gnattali, comunque, fu conferito loro un “intento unificativo” pubblicandoli insieme come un piccolo ciclo, con il titolo *Concert Studies*.» (Gennady Zalkowitsc, “Introduction”, in Radamés Gnattali, *3 Concert Studies for Guitar*, cit., p. iii).

³ Fabiano Araújo (p), Wanderson Lopez (g), Edu Szajnbrum (pandeiro). Si noti che dal punto di vista metodologico lo scrivente, in quanto analista, si avvale dello statuto di *insider* e di partecipante al processo creativo-formativo della registrazione del brano nel 2012. Inoltre, l’indirizzo analitico trova un fondamento nell’approccio trascrittivo “etnico” (cf. Vincenzo Caporaletti, “Una musicologia audiotattile” *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, Quaderno in italiano, n. 1, 2018, pp. 1-16) che riformula la problematica etico/emico sul piano antropologico, consentendo, come si vedrà, la comparazione del livello neutro effettivamente iscritto nella registrazione con le testimonianze e le fonti scritte e audiotattili coinvolte.

⁴ Baobab Trio, “Toccata em Ritmo de Samba n° 2”, *Baobab Trio*, Tratore, 2012. Disponibile in formato *free streaming* su <https://goo.gl/8TgQsH>.

⁵ Cf. *infra* nota 15.

⁶ Si rinvia a V. Caporaletti, “Una musicologia audiotattile”, cit., pp. 2-11.

⁷ Questa espressione è utilizzata in V. Caporaletti, “Milhaud, Le Bœuf sur le toit, e o Paradigma Audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (a cura di), *O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 229-28 [p. 5], per indicare uno dei processi reintroduzione di valori audiotattili nell’opera scritta.

⁸ Vedi Fabiano Araújo Costa, “Musica popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: un’introduzione”, *RJMA – Rivista di studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, Quaderno in italiano, n. 1, 2018, p. 15.

meglio, dal grado e dalla forma di reciproca sussunzione dei visivo da parte dell'audiotattile e vice-versa⁹. La seconda nozione è un nostro particolare contributo alla TMA, e riguarda la dimensione intersoggettiva, interazionale e sistemica dell'esperienza estetico-musicale audiotattile. Attraverso questo costruito s'interpreta il problema fenomenologico implicato dalla situazione in cui due o più musicisti conferiscono una forma artistica a diversi materiali e realtà culturali, personali e musicali¹⁰.

L'articolazione di questi concetti (che saranno dettagliatamente presentati più oltre) ci permette, sul piano analitico, di rappresentare il concorso tra il sistema operativo audiotattile e quello visivo/notazionale nel processo di costituzione, e di mutuo riconoscimento, dell'esperienza formativa musicale. Ciò avviene considerando i fattori socio-culturali e storici connessi, assieme ai modi in cui criteri estetici di prevalenza audiotattile emergono *nel* luogo interazionale-formativo e sussumono la logica visiva della partitura annotata. Quest'approccio mira ad una comprensione dei processi creativi musicali di natura inter- e transculturale, che, nel quadro delle musiche brasiliane, sono identificati nell'ottica delle interazioni tra il "colto" e il "popolare", la "brasilianità" e gli "influssi esteri", la "modernità" e la "tradizione"¹¹. Tenendo conto della partitura originale di Gnattali, delle bozze di arrangiamento, della trascrizione della registrazione e delle testimonianze dei membri del gruppo, l'analisi si fonda sull'assunto che questa situazione contestuale poetica audiotattile faccia appello al processo di *sussunzione mediologica* che emerge come criterio artistico in forma di un *luogo interazionale-formativo*.

1. Quadro teorico

1.1. Il processo di sussunzione mediologica

Con la definizione di *principio audiotattile* (PAT) come medium cognitivo, distinto dal medium cognitivo *visivo/notazionale*, la TMA stabilisce che ogni medium dispone di un sistema operativo e di una logica funzionale intrinseca, che induce la modalità di conoscenza e rappresentazione della realtà musicale. Da questa distinzione discende il principio di *sussunzione mediologica*¹², per cui «un solo medium formativo è responsabile dell'ordine cognitivo prevalente stabilito: questo può, tuttavia, sussumere altri tipi di mediazioni culturali nella propria logica funzionale»¹³.

In effetti, il principio di sussunzione mediologica contempla le possibili relazioni di prevalenza/subordinazione tra visività e audiotattilità nel generale processo formativo, in cui, mediologicamente, vi è sempre un medium formante (inteso come mezzo che esplicita la propria valenza di formatore d'esperienza) e il medium formato subordinato.

Una breve digressione s'impone sulla specifica terminologia che la TMA utilizza per formalizzare il rispettivo rapporto di sussunzione tra audiotattilità e visività, e per designare, in ciascun contesto formativo (visivo e audiotattile), le due istanze del processo formativo (medium

⁹ Beninteso, considerando che la TMA concepisce la visività e l'audiotattilità come degli idealtipi che occorre tenere sempre distinti, ai fini della logica sistemica teorica.

¹⁰ Vedi F. Araújo Costa, *Poétiques du "Lien Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tesi di Dottorato [Dir. Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016; *Id.*, "Écouter le 'lieu interactionnel-formatif: émergences de la forme formante dans l'expérience esthétique musical collective audiotactile" in Béatrice Ramaut-Chevassus, Pierre Fargeton (dir.), *Écoute multiple, écoute des multiples*, Paris, Hermann, coll. "GREAM/Esthétique" (in public.).

¹¹ Vedi F. Araújo Costa, "Musiche popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: un'introduzione", cit., pp. 11-16.

¹² La nozione di "sussunzione mediologica" è stata introdotta da Vincenzo Caporaletti nel 2007, vedi *id.*, *Esperienze d'analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007, p. 7, n. 5, poi ampliata e discussa in *Id.*, "Esperienza audiotattile e molteplicità della musica", *B@belonline/print – Rivista di Filosofia*, n. 8, 2010, pp. 51-63, e applicata ad un concreto *case study* analitico in *Id.*, "Milhaud, *Le Bauf sur le toit* e o paradigma audiotátil", in: M. A. Corrêa do Lago (a cura di), *O Boi no Telhado*, cit., pp. 229-288.

¹³ V. Caporaletti, ppt didattico per le lezioni di Musicologia Generale A.A. 2014-15, Università di Macerata.

formante e medium formato). Per la caratterizzazione del *medium formante*, la TMA prevede propriamente la “capacità formativa” di ogni mezzo (la notazione/teoria musicale, da un lato, e il sistema psico-somatico dall’altro) intesa come l’insieme degli aspetti cognitivi connessi e indotti dai loro rispettivi sistemi operativi e dalle specifiche logiche funzionali interne. Così, se da un lato il medium cognitivo formatore dell’esperienza visiva sarà specificamente denominato “matrice visiva”, comprendendo gli aspetti cognitivi indotti dai principi epistemologici di segmentazione, omogeneizzazione dell’esperienza, ripetibilità uniforme, ecc., dall’altro il medium cognitivo formatore dell’esperienza audiotattile, il PAT, implica la modalità di interpretare e “agire” sulla realtà in base ad una logica non lineare, olistica e intuitiva, basata sulla corporeità, o, più precisamente, “razionalità corporea”¹⁴.

Tornando al processo di sussunzione mediologica in sé, sono previsti due casi paradigmatici, ossia (1) quello in cui il medium formante audiotattile (il PAT) “audiotattilizza” (riconde alla propria logica funzionale) la scrittura musicale della tradizione occidentale¹⁵ (il mezzo formato), e (2) quello per cui il medium formante visivo (la “matrice visiva”) riduce la razionalità corporea (il medium formato) alla propria logica epistemica.

	Contesto formativo visivo	Contesto formativo audiotattile
Medium prevalente formatore di esperienza	Matrice visiva	PAT
Mezzo subordinato	Corporeità	Notazione/Teoria musicale

Tabella 1. Modello paradigmatico del processo di sussunzione mediologica in funzione del contesto formativo

Si noti che il principio della sussunzione mediologica investe il problema della dimensione formativa ibrida delle musiche audiotattili, considerando che «il tipo di logica culturalmente preminente sussume altre modalità all’interno della propria logica rappresentativa»¹⁶. Un’applicazione di questo principio, per l’analisi musicale, inerisce alla determinazione delle fonti audiotattili, orali e visive, di un’opera. Caporaletti distingue le fonti audiotattili rispetto alle altre menzionate in quanto l’oralità e la scrittura sono «criteri di comunicazione», mentre i media audiotattili (il PAT e la CNA)¹⁷ sono «interfacce mediologiche»¹⁸. Così, quando la combinazione PAT+CNA agisce come medium formatore di esperienza, «può sussumere, all’interno delle specificità della formatività audiotattile, a certe condizioni, le informazioni comunicate per il

¹⁴ La “razionalità corporea” connota una capacità cognitiva e formativa che trova il proprio paradigma nella nozione di “cognizione incorporata” proposta dalle scienze cognitive, per cui la cognizione umana è considerata strettamente legata all’azione e all’interazione con il contesto in cui gli attori operano. Cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lien Interactionnel-Formatif”*, cit., pp. 132-135.

¹⁵ Come noto, la scrittura musicale non è limitata alla notazione occidentale, non disponendo nelle varie culture dello stesso tasso di visività: la scrittura cinese del q’in corrisponde ad un sistema audiotattile e non è visiva (cf. V. Caporaletti, “Razionalità dell’improvvisazione | Improvvisazione della razionalità”, *Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, n. 10, 2015, pp. 189-216 [p. 200]). Occorre precisare che nell’ambito di questo articolo facciamo riferimento alla scrittura musicale occidentale moderna nella sua doppia specificità di tecnologia semiografica notazionale legata imprescindibilmente alla teoria musicale, di cui è espressione.

¹⁶ “Nestas dimensões híbridas, o tipo de lógica culturalmente preeminente subsume outras modalidades dobrando-as à própria lógica representativa”. (V. Caporaletti, “Milhaud, *Le Boeuf sur le toit*”, cit., p. 248).

¹⁷ Abbiamo trattato la problematica della combinazione PAT+CNA nell’articolo F. Araújo Costa, “Musiche popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: una introduzione”, cit., pp. 11-16.

¹⁸ Cf. V. Caporaletti, “Milhaud, *Le Boeuf sur le toit*”, cit., pp. 232 ; 247 ; 249.

tramite della notazione»¹⁹. Ciò accade perché, specialmente in funzione della consapevolezza dei processi estetici inerenti alla CNA – che conferiscono qualità testuale autografica ai valori musicali attivati dal PAT –, il criterio artistico emergente avrebbe una motivazione cognitivo-espressiva audiotattile, nella fattispecie connessa alla costituzione di un groove (o di una energia groovemica) suscettibile di evocare le fonti audiotattili latenti dell'opera scritta (divenendo lui stesso, il groove registrato, una ulteriore fonte), del tutto sganciata dal processo di *interpretazione* di una partitura²⁰.

Tornando all'oggetto della nostra analisi, possiamo ora considerare due categorie della testualità musicale della *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*: da una lato (1) la *testualità visiva*, il cui medium attiene alla reificazione della musica di Gnattali in forma di partitura, per tramite del mezzo notazionale semiografico che codifica degli attributi astratti in riferimento alla musica, come la nozione di nota, di altezza, durata, e tutta una serie di valori d'ordine sintattico e teleologico, presupponendo un quadro ontologico dell'opera musicale in cui il compositore è il creatore e lo strumentista il suo interprete; (2) la *testualità audiotattile*, che riguarda la reificazione dell'avvenimento musicale sotto forma di fonofissazione di valori come il *groove*, lo *swing*, l'*energia propulsiva/depulsiva*, le *participatory discrepancies*²¹ non codificabili dal medium notazionale semiografico. La Tabella 2 illustra la distinzione tra le due testualità qui descritte.

Partitura	Registrazione
Testualità visiva	Testualità audiotattile
<i>Toccata em Ritmo de Samba n. 2 para violão solo</i>	“Toccata em Ritmo de Samba n. 2”
Partitura per chitarra sola (4 páginas)	Pezzo del cd <i>Baobab trio</i>
Data e luogo della composizione: 1981, Rio de Janeiro/RJ, Brasile	Data e luogo della registrazione: 2012, Vitória/ES, Brasile
Autore: Radamés Gnattali (1906-1988)	Autori: Fabiano Araújo (p)/Wanderson Lopez (ac-g)/Edu Szajnbrum (pand)
Durata: 3'06”	Durata: 5'33”
Edizione: Chanterelle Verlag, 1990	Edizione: Tratore, 2012

Tabella 2. Distinzione delle due testualità dell'opera

Mediante questa ripartizione mediologica possiamo ora specificare la domanda posta all'inizio della discussione: come cooperano i sistemi operativi audiotattile e visivo/scritto nel processo formativo della registrazione “*Toccata em Ritmo de Samba n° 2*” (2012) in quanto testo audiotattile?

¹⁹ «*subsumir no interior das próprias peculiaridades formativas, em certas condições, registros transmitidos através da notação, portanto não orais*» (*ibid.*).

²⁰ Occorre rimarcare che a livello della percezione e della gestione di strutture temporali all'interno dell'esperienza audiotattile, la sussunzione del sistema operativo visivo da parte dell'audiotattile implica per la TMA la questione della sussunzione degli *schemi di relazione d'ordine* da parte degli *schemi d'ordine* (così come formulati da Michel Imberty), dove gli schemi di relazione d'ordine corrispondono al modo cognitivo permeato dai criteri parametrici della teoria musicale, della visività; mentre gli schemi d'ordine attengono al modello cognitivo cui presiedono criteri energetico/compleksi/dinamici (o, meglio, *audiotattili*: ad esempio riconducibili all'esperienza groovemica) (Cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”*, cit., pp. 144-145).

²¹ Cf. Charles Keil, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, n. 3, 1987, pp. 275-284

1.2 Emergenza del “luogo interazionale-formativo”

Un aspetto importante del processo formativo-artistico della registrazione esaminata è il suo carattere collettivo, per cui tre musicisti, con i rispettivi strumenti (pianoforte, chitarra, pandeiro), elaborano un brano concepito per chitarra sola. Il complesso delle interazioni che hanno condotto alla realizzazione di questo specifico testo audiotattile ci induce a considerare che il fenomeno di sussunzione mediologica sia esito di una certa norma consensuale che emerge da una particolare situazione contestuale di sintonia di criteri formativo-artistici audiotattili, che abbiamo formalizzato con la nozione di *luogo interazionale-formativo* (LIF).

Alcuni aspetti del LIF:

- 1) l'esperienza estetica del LIF, in quanto *formatività artistica*, consiste in un processo dinamico di produzione, d'invenzione e valutazione di una *regola artistica* condivisa in tempo reale;
- 2) il LIF è uno *stato* di una performance musicale collettiva in tempo reale (improvvisata ed estemporizzata) segnatamente di musiche con linguaggio formativo di tipo audiotattile;
- 3) questo stato della performance si distingue come un fenomeno di *riconoscimento* reciproco d'una regola artistica;
- 4) il LIF è una *situazione* contestuale agognata dalle *poetiche del LIF*, che «richiedono» la mutua *interpretazione* della «forma formante interpersonale»²²;
- 5) il LIF è la *situazione* contestuale che permette e “invita” alla mutua interpretazione della “forma formante interpersonale”;
- 6) il LIF è dunque una *situazione* che, una volta stabilita e riconosciuta tra performer, è condotta attraverso un'attività soggiacente di formatività artistica audiotattile ed interpersonale, che orienta il corso dell'opera musicale verso la propria esemplarità; ma questa orientazione è inevitabilmente associata al “vincolo” della pluralità degli *spunti*²³, il che fa di questo costruito un luogo non determinato, ma determinante, un luogo liberatore e produttore delle sue stesse determinazioni;
- 7) infine, il LIF è una *situazione* che si costituisce come fenomeno intersoggettivo per tramite delle interazioni musicali.

Il nucleo essenziale di tutti questi aspetti è che i musicisti tentano di instaurare una situazione che tende a rendere possibile l'emergenza del *luogo interazionale-formativo* in tempo reale nel corso di una performance²⁴. Si può seguire Alessandro Bertinetto²⁵ quando cerca di stabilire una relazione tra interazione e temporalità per tramite delle categorie di “interazione verticale” e di “interazione orizzontale”. La prima è quella che s'istanza sul piano della successione degli avvenimenti, ossia, l'interazione dei partecipanti alla performance con la tradizione storica della pratica musicale e con ciò che sono in procinto di creare, mentre l'interazione orizzontale consisterebbe in ciò che avviene sul piano della simultaneità, in tempo reale, *tra* i performer. Si potrebbe sostenere che l'*interazione verticale* concerne l'esperienza personale e storica nei confronti della costituzione della situazione, mentre l'*interazione orizzontale* consiste nell'esperienza interpersonale della simultaneità della contingenza presente.

²² La nozione di *forma formante* è capitale nella nostra discussione; evocata nell'articolo n. 1 di questo numero della RJMA, è suscettibile di approfondimento anche sulla scorta delle referenze della nota 8. Basterà qui richiamare l'idea per cui il Soggetto si fa *forma formante* quando si riconosce come artista nel fare, inventare ed obbedire alla regola dell'opera che sta per farsi. In una parola, egli stesso si fa opera. La *forma formante interpersonale* sarebbe l'emergenza della regola consensuale.

²³ Cf. F. Araújo Costa, “Pluralité de spuntos et formativité audiotactile: un regard sur l'improvisation collective”, *Itinera – Rivista di filosofia e teoria dell'arte*, n° 10, 2015, pp. 216-233, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6661>.

²⁴ Cf. ulteriormente *Id.* “Écouter le lieu interactionnel-formatif”, cit., (in pubblic.).

²⁵ Cf. Alessandro Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il glifo, ebook, 2016, § 4.0, posizione 4188.

Occorre ora distinguere nella nostra argomentazione la *situazione* verbale o fissata e la *situazione* emergente nel corso della performance, il *quid* che si approssima a ciò che intendiamo con *luogo interazionale-formativo*. Proponiamo, a partire da questa ultima notazione, di considerare tale situazione emergente, che si configura come *luogo interazionale-formativo*, come *forma formante interpersonale*. Così si perviene alla distinzione di due istanze della dialettica tra l'*iniziativa personale* di ciascun musicista e la *situazione contestuale*: da un lato, la posizione emergenziale, che considera la situazione come produzione creativa da parte dell'iniziativa umana, e costituita come *luogo interazionale-formativo* in quanto *forma formante interpersonale*; dall'altro, la posizione determinista che riduce l'iniziativa al puro e semplice prodotto storico della situazione, quest'ultima intesa come programma poetico²⁶.

Esaminiamo in via preliminare la musica di Gnattali, che, a nostro avviso, s'iscrive nella categoria della musica a formatività visivo-scritturale. Per questo, si procederà ad una breve rassegna dei parametri implicati da questa estetica, vale a dire gli aspetti formali della partitura prescrittiva, ma anche dei fattori contestuali pertinenti, come il rapporto del compositore con la musica e i musicisti audiotattili, nel suo ricorso a fonti audiotattili in generale. In seguito si esaminerà la "rilettura" operata nella registrazione di quest'opera da parte del Baobab Trio. Come si vedrà, questa rielaborazione ha conferito una forma *groovemica* – ossia, un assetto formale incardinato sui valori estetici audiotattili – con tutta la libertà e i vincoli specifici di questo modello di formatività, ma, anche, con i tratti singolari di una *artisticità groovemica* ed interazionale di matrice musicale brasiliana: nella fattispecie, del samba, del choro e delle loro varianti.

2. *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* (1981)

2.1. Scrittura e riferimenti audiotattili di Gnattali

Sul piano formale, la partitura originale della *Toccata n° 2* dispone di una morfologia ternaria **A-B-A** con una Coda (Tab. 3). La sezione **A** è fortemente marcata da accordi dissonanti, una ritmica africanizzata e da frasi irregolari. La sezione **B** è contrastante, assumendo la forma di una samba-canzone tendenzialmente in tempo rubato. Nella struttura della sezione **A** si distinguono quattro sotto-sezioni: **Aa**, **Ab**, **Ac** e **Ad** (Tab. 3 e 4).

Per quanto attiene allo stile di scrittura post-1950 per chitarra classica, specialisti come Fábio Zanon considerano Gnattali come uno dei compositori più fecondi e originali, poiché la sua musica si avvale di ostinati intricati e ingegnosi, oltre che di un'intelligente alternanza di scrittura ritmica e effusività melodica. D'altronde, nelle toccate *n° 1* e *n° 2* si può reperire un'inflessione del samba ben più audace, agile e sinuosa rispetto al samba degli anni '40²⁷. È particolarmente rimarchevole nella *Toccata n. 2* il riferimento percussivo africanizzato evocato dal samba, soprattutto nella sez. **Aa** (Es. 1) in cui Radamés Gnattali si richiama al contesto simbolico

²⁶ Cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du "Lieu interactionnel-formatif"*, cit., pp. 196-197.

²⁷ Cf. Fabio Zanon, "Radamés Gnattali III", Programma: O Violão Brasileiro. Nossos Compositores, Rádio Cultura FM de São Paulo, Maio 2006, Disponibile su URL: <https://goo.gl/mfh2tz>. Consultato l'11/06/2016. Per un approfondimento sulle opere chitarristiche di Gnattali, e specificamente sul ciclo dei *3 Concert Studies*, cf. Valdemar A. Silva, *Três Estudos de Concerto para Violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural*, Dissertação de mestrado em música [Dir: Magda de Miranda Clímaco], Universidade Federal de Goiás, 2014; Ricieri C. Zorzal, *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*, Dissertação de mestrado em música [Dir: Mário Ulloa], Universidade Federal da Bahia, 2005; et Bartolomeu Wiese Filho, *Radamés Gnattali e sua obra para violão*, Dissertação de Mestrado em Música [Dir: Turíbio Santos], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.

della percussione e ritmica di ascendenza africana, in una scrittura che gioca con la sonorità di accordi risonanti sul modello dei membranofoni del *candomblé* afro-brasiliano.

8

para Waltel Blanco

Toccata em ritmo de samba
N°2

RADAMÉS GNATTALI
(Rio de Janeiro, 1981)

♩ = 108 C.3

ⓐ = D

Aa

Aa1

Aa2

Ab

Ac

sulla ponte

Ad

percussion

percussion

Esempio 1. Partitura della *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*²⁸ – Sezione A (Aa, Ab, Ac, Ad)

²⁸ La presente partitura corrisponde a quella pubblicata nell'edizione dei *3 Concert Studies*, cit, pp. 8-9. Si noti che nelle miss. 2 e 4, la seconda crocchia dovrebbe essere una semicrocchia, come, peraltro, nelle battute n. 8, 10 e 47.

Forma originale - <i>Toccata em ritmo de samba n.2</i>												
Sezione	A				B			A				Coda
Misure	49				29							6
Numerazione progressiva	1-50				51-80			81				81-87
Sottosezione	Aa	Ab	Ac	Ad	Ba	Bb	Bc	Aa	Ab	Ac	Ad	Aa/2
Misure	11	5	10	23	10	10	9	11	5	10	20	7
Numerazione progressiva	1-11	12-16	17-27	28-50	51-60	61-71	72-80	81-92	93-97	98-108	109-128	129-136
Metrica	2/4			2/4 //3/8//	4/8		4/8 //2/4//	2/4			2/4 //3/8//	2/4

Tabella 3. Struttura formale della *Toccata em Ritmo de Samba n°2*

2.2. Riformulazione delle problematiche della *Toccata em Ritmo de Samba n°2* in funzione del modello audiotattile

Al fine di riformulare la problematica della *Toccata em Ritmo de Samba n°2* in funzione del modello audiotattile, il nostro primario obiettivo consisterà nel reperire fonti e referenze audiotattili cui Gnattali si è ispirato per evocare il “ritmo de samba” nella sua dimensione profonda, ossia, nei fattori inerenti allo *swing* e al *groove*²⁹. Nostra tesi è che Gnattali, nonostante si sia posto in una logica prioritariamente “visiva”, purtuttavia avesse avuto già una intuizione dei “valori audiotattili”.

Primo argomento è che Gnattali avesse consapevolezza dei valori audiotattili che permeavano le pratiche del choro e del samba urbano di Rio, come attestabili nei cosiddetti “pianeiros”³⁰ e in chitarristi quali Aníbal Augustro Sardinha, conosciuto come “Garoto” (1915-1955), e Raphael Rabello (1962-1995). Agli inizi degli anni '20, Gnattali aveva conosciuto il celebre pianista e *pianeiro* Ernesto Nazareth, che si esibiva al *Cine Odeon*. Secondo il musicologo Henrique Cazes³¹, Gnattali aveva preventivamente acquistato le partiture di Nazareth per poi compararne l'esecuzione da parte dell'autore. Agli inizi degli anni '30, per assicurarsi un sostentamento, Gnattali stesso dovette trovarsi un lavoro come *pianeiro* nelle orchestre da ballo. È in questi frangenti che venne in contatto con *pianeiros* carioca che si ritrovavano presso la casa editrice *Casa Vieira Machado*. Mentre nel caso di Ernesto Nazareth Gnattali aveva come referenza le partiture, con i *pianeiros* della via de l'Ouvidor, al contrario, si avvaleva della propria competenza trascrittiva riguardo alle loro esecuzioni. Infatti, questi musicisti, non alfabetizzati musicalmente, avevano purtuttavia l'esigenza di pubblicare le loro composizioni per finalità commerciali. Torneremo *infra* su questo riferimento “pianeiristico”, nell'analisi della sottosezione **Ab**.

Infine, occorre sottolineare che Gnattali, molto spesso, componeva musica con espresso riferimento ad un preciso interprete. L'autore usava omaggiare i musicisti, con dedica in esergo alla partitura. In certi casi si trattava di un semplice omaggio, oppure per esprimere riconoscenza,

²⁹ Cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattile*, Lucca, LIM, 2014; F. Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu interactionnel-formatif”*, cit., p. 153-160.

³⁰ In linea generale, il termine “pianeiro” marca in Brasile una opposizione socio-culturale, distinguendosi da “pianista”. Così, si studia il pianoforte per divenire un “pianista” che si esibisce nelle sale da concerto o nell'ambito delle pratiche lussuose delle classi socialmente elevate. Ma in ragione dello scarto che definiva il profilo socio-economico della società carioca del tempo, i musicisti cercavano opportunità lavorative anche nei locali notturni, nelle orchestre da ballo, nei cinematografi, nelle case di tolleranza, ecc. In questi ambiti funzionali erano chiamati “pianeiros”. Tra i *pianeiros* e le *pianeiras* degli inizi del XX secolo, oltre a Ernesto Nazareth, troviamo José Barbosa da Silva “Sinhô” (1888-1930); Chiquinha Gonzaga (1847-1935); Aurélio Cavalcanti (1874-1915); J. F. Fonseca Costa “Costinha” (circa 1860-circa 1940); Carlos T. de Carvalho “Corujinha” (circa 1878-circa 1922); Luiz Sampaio “Careca” (1886-1953). Per una discussione più approfondita cf. Robervaldo Linhares Rosa, *Como é bom poder tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, Goiânia, Câne Editorial, 2013.

³¹ Henrique Cazes, *Choro. Do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 37.

come nel caso del ciclo *10 Studies for Guitar* (1967)³², ma vi erano anche casi di riferimento esplicito a stile e tecnica dell'interprete, spesso come sito di una collaborazione diretta, come nel caso del *Concert n. 2 for Guitar and Orchestra* (1951), dedicato a Garoto³³. Per quanto attiene ai pezzi del ciclo *3 Concert Studies for Guitar*, troviamo *Dansa Brasileira* del 1958, con dedica al chitarrista Laurindo Almeida (1917-1995), e *Toccata em Ritmo de Samba n° 2* del 1981, indirizzata al chitarrista Waltel Branco (1929-). La più antica, pertanto, non reca la dedica, forse per il fatto che era il suo primo pezzo da concerto per chitarra. In ogni caso, il riferimento a Garoto potrebbe essere il più probabile, poiché questi fu l'interprete esplicitamente designato da Gnattali per il *Concert n° 2*, composto l'anno successivo. È oltremodo significativo che il compositore brasiliano abbia composti per chitarristi brasiliani che avevano, come lui, uno stretto rapporto e contatto con la cultura e i valori estetici audiotattili, e che egli abbia sperimentato e persino nominato il ritmo di samba nei suoi pezzi per chitarra classica sin dal 1950, come nel caso della *Toccata n° 1*: in un'epoca in cui tale apporto musicale era inconcepibile per una sala da concerto a Rio de Janeiro³⁴.

Durante la composizione della *Toccata n° 2*, ancora più intessuta di elementi ritmici afro-brasiliani, Gnattali era in stretti rapporti con il virtuoso chitarrista Raphael Rabello, che, da parte sua, lo considerava come un nume tutelare musicale³⁵. I due hanno registrato un album in duo, pianoforte e chitarra, con musiche composte da Garoto³⁶. Rabello suonava una chitarra a sette corde, con la quale ha sviluppato uno stile caratterizzato dall'estenuazione del linguaggio del *choro* tradizionale, sperimentato nel suo sodalizio con Gnattali, conferendo allo stesso tempo alle composizioni di quest'ultimo una forte tendenza alla sussunzione mediologica audiotattile della scrittura. Si può prendere atto di questa tendenza nelle due registrazioni di Rabello della *Toccata n° 2*, di cui la prima (Visom, 1987)³⁷ segue un indirizzo piuttosto visivo, laddove la seconda (*Série Música Viva TB0C6*, 1995)³⁸ sussume il criterio visivo attraverso l'audiotattile.

Ai fini della presente discussione vogliamo precisare che, se da un lato Gnattali disponeva di una logica formativa prevalentemente *visivo/scritturale*, dall'altro era in possesso di vera esperienza dei valori audiotattili. Vedremo in seguito come questi tratti siano stati ri-evocati nella rilettura del Baobab Trio.

3. “Toccata em Ritmo de Samba n° 2” (2012)

3.1. La “forma groovemica” della registrazione del Baobab Trio

Se nel caso di Raphael Rabello è notevole il recupero dei valori audiotattili della *Toccata*, che ineriscono originariamente al suo stile personale, per Gnattali possiamo dire che ha proposto un

³² Cf. Ricieri C. Zorzal, *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali*, cit., pp. 21-22.

³³ In un'intervista rilasciata a B. Wiese Filho (*Id.*, *Radamés Gnattali e sua obra para violão*, cit. pp. 96-100), il chitarrista Luiz Otávio Braga afferma con veemenza che l'opera per chitarra di Gnattali «è forgiata su quelle radici urbane brasiliane in cui il compositore e chitarrista Aníbal Augusto Sardinha (il “Garoto”) occupa un posto prominente», e come questi fosse un riferimento costante per Gnattali (ivi, pp. 96-97). Braga sostiene, inoltre, che gli elementi affettivi, di pertinenza tecnica e gestuale del musicista al quale Gnattali aveva dedicato una certa opera si configurano come alcuni degli spetti più rilevanti per l'approccio di questi brani (ivi, p. 97).

³⁴ Cf. Fabio Zanon, “Radamés Gnattali III”, *Programa: O Violão Brasileiro. Nossos Compositores*, cit.

³⁵ Cf. l'intervista di Raphael Rabello accordata à Fernanda Canaud, in Fernanda Chaves Canaud. *Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira*, Dissertazione in Master di Musica [Dir. Mirian Daulesberg], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1991; *Id. O Virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha & baião de Radamés Gnattali*, Tesi di Dottorato in musicologia [Dir. Silvio Mehry], Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2013.

³⁶ Radamés Gnattali e Raphael Rabello, *Tributo à Garoto*, Funarte, PA 82001, 1982.

³⁷ “Toccata em Ritmo de samba n° 2”, Raphael Rabello, *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali [sic]*, Visom, LPVO-006, 1987.

³⁸ Raphael Rabello, “Toccata em Ritmo de Samba n° 2”, *Armandinho e Raphael Rabello*, Brasil Musical, Série Música Viva, TB0C6, Rio de Janeiro, 1995.

duplice orientamento: codificare semiograficamente l'idea creativa dei musicisti audiotattili e offrire l'opportunità di operare la *sussunzione mediologica audiotattile* della propria musica così scritturalmente codificata. Tuttavia, contrariamente al caso di Rabello, la versione del Baobab Trio presenta alcune particolarità, in primo luogo quella di essere un trio di chitarra, pianoforte e pandeiro. Una strumentazione privilegiata per il samba, compreso quello tradizionale, ma non, evidentemente, per la *Toccata*, concepita per chitarra sola.

Riguardo a questa questione, occorre notare che se in un contesto formativo visivo il passaggio da un tipo di strumentazione all'altro si opera sulla scorta di procedure di ri-orchestrazione dove un'opera è destinata ad un nuovo medium strumentale per un tramite esclusivamente notazionale³⁹, nel caso del Baobab Trio qui esaminato – che attiene verosimilmente ad un contesto formativo audiotattile – la ricodifica è ottenuta attraverso processi che la TMA ha identificato come “rielaborazione audiotattile”. In questo quadro, il presupposto analitico è che, per rielaborare il brano, il gruppo abbia trovato soluzioni creative d'ordine formale e tecnico in base a processi di estemporizzazione su modelli espliciti o impliciti (il samba, il *choro*, il *candomblé*, ecc.) nella partitura. Al contempo, occorre considerare il processo d'installazione del LIF, in cui sono costituiti e riconosciuti mutuamente i criteri d'artisticità del brano, segnatamente in funzione del *groove* e dello *swing*, della produzione di *energia propulsiva* e *depulsiva*, e delle *participatory discrepancies*.

Per quanto concerne la fenomenologia delle musiche audiotattili, si considerano due livelli d'attività del PAT: (1) quello primario *macro-groovemico*, in cui è possibile analizzare il fenomeno musicale “di superficie”, tracciabile per tramite della notazione musicale e attinente ai domini dell'improvvisazione e dell'estemporizzazione; (2) il livello secondario, *micro-groovemico*, in cui sono attivate le istanze psico-cinetiche d'ordine micro-ritmico dello *swing* e del *groove*.

Nell'analisi che segue ci occuperemo del livello macro-groovemico, sulla scorta della trascrizione descrittiva della rielaborazione da parte del Baobab Trio, codificata dal medium fonografico. Abbiamo così reperito tre assi d'elaborazione *macro-groovemica* nel brano: (1) zone più fedeli alla scrittura; (2) zone d'estemporizzazione; (3) zone di improvvisazione.

La distinzione tra *estemporizzazione* ed *improvvisazione* è, in effetti, fondamentale per comprendere più nettamente il funzionamento delle musiche audiotattili in generale, e, nel caso presente, quelle d'orientamento musicale brasiliano, come il *choro* e il samba. In estrema sintesi si può dire che, nell'ottica audiotattile, l'improvvisazione è considerata come il fenomeno che si caratterizza per la sua funzione propriamente logocentrica, d'azione modificatrice del materiale, d'affermazione della soggettività, con l'enfasi sulla riuscita formale del processo di elaborazione del materiale musicale. L'estemporizzazione, d'altro canto, dal punto di vista strutturale consiste nell'istanziamento sonora di un “modello figurale” o di un “modello generatore”⁴⁰, che può realizzarsi con la modificazione del groove caratteristico degli schemi di interpretazione e accompagnamento del solista nel jazz, nel samba, nel *choro*, ecc.⁴¹.

3.2. Esposizione del tema

Sotto-sezione Aa

In che modo la struttura formale della partitura è sussunta dalle strutture groovemiche, nella versione registrata del Baobab Trio? All'ascolto del brano si è rilevato, a livello di superficie, che la sotto-sezione **Aa** si compone delle unità tematiche **GAa**, **Aa1** e **Aa2**. La più importante tra loro è l'unità tematica **GAa**, dotata di una rimarchevole capacità d'articolazione groovemica,

³⁹ Cf. V. Caporaletti, “Milhaud, *Le Bœuf sur le toit*, e o Paradigma Audiotátil”, cit., p. 272.

⁴⁰ Vedi Bernard Lortat-Jacob, “Improvisation: le modèle et ses réalisations”, *Id.* (ed.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, Poche, 1987, pp.45-59; V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005, pp. 48-50; et cf. F. Araújo Costa, *Poétiques du «Lieu Interactionnel-Formatif»*, cit., pp. 164-68.

⁴¹ Cf. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*.

generata ed esplorata dai musicisti a partire da **Aa**, composto da Gnattali. Questo elemento è stato inteso dal gruppo come “modello figurale” dal punto di vista statico, e come “modello generatore” da quello dinamico⁴². In effetti, è a partire dall'*ostinato* delle tre prime misure in 2/4 della partitura originale, come rappresentazione del contesto simbolico riferito agli elementi ritmici percussivi afro-brasiliani degli *atabaques* del *candomblé*, che il gruppo ha costruito l'unità **GAa**: unità macro-groovemica riconosciuta artisticamente dai musicisti come *luogo interazionale-formativo*. Gli elementi **Aa** della partitura scritta (cf. Es. 1) sono stati riorganizzati in **GAa** (Es. 2) sotto forma di una sequenza, al livello dell'accentazione strutturale della pulsazione di 3 crome + 4 crome + 4 crome + 3 crome, seguito dall'inizio dell'unità **Aa1** (cf. Es. 1) che completa la misura con 5 crome (cf. Es. 2).

Al fine di costituire il *groove* come unità formale, i musicisti del gruppo decidono di ripetere questa unità **GAa** varie volte, prima di passare all'unità **Aa1** che la segue in partitura. Per questo, hanno creato una figura cromatica discendente, tipica della chitarra a 7 corde del *choro*, eseguita ad intervallo di quarta giusta tra pianoforte e chitarra. Sul piano di superficie macro-groovemica, si noti che il pianoforte e la chitarra mantengono la sequenza 3 + 4 + 4 + 5 crome sulla misura di 2/4, mentre la parte di pandeiro risulta con organizzazione 3 + 5 + 3 + 5 crome, sempre a livello di superficie.

Esempio 2. Unità macro-groovemica **GAa**, costituita e riconosciuta mutuamente nel Baobab Trio come LIF (Trascriz. Fabiano Araújo Costa) (Chitarra [abbr. Guit.] trasposta)⁴³

Secondo il percussionista del gruppo, Edu Szajnbrum, il suo intendimento era di «svolgere la funzione di conduzione ritmica, cercando di valorizzare gli appoggi e la dinamica della melodia». Szajnbrum, ci ha informato anche su un importante fattore tecnico concernente l'esecuzione del suo strumento.

A função de distribuição dos acentos alternados, isto é, lá onde há a necessidade de colocar os acentos que às vezes são tocados com o polegar e depois com a ponta dos dedos, esta função foi muito demandada na primeira parte do tema, onde nós fizemos um ostinato com a primeira frase do tema⁴⁴

⁴² Cf. nota 40.

⁴³ Referenza audiovisiva dell'Es. 2 disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/1b3e7eb0>. (Cf. anche l'audiovisivo dell'Es. 2a disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/d44a94cb>).

Sono da rilevare almeno due aspetti in questo approccio. In primo luogo, la finalità che il gruppo cerca di attingere in questo processo di “rilettura” consiste nell’addizione della pulsazione continua (“*continuous pulse*”): un fattore elettivamente costitutivo della fenomenologia ritmica audiotattile. Sul piano musicale, è proprio la *continuous pulse* che consente la riformulazione delle suddivisioni della figura metrica in cui si costituisce il modello operativo audiotattile del samba/choro a fronte dell’ostinato prescritto da Gnattali. Bisogna notare che l’esercizio idiomatico del groove **GAa** provoca un ampliamento sistemico della misura, pur conservando l’incipit sul primo tempo.

La seconda osservazione concerne l’utilizzo della tecnica dell’inversione, nel pandeiro, come fattore di diversificazione audiotattile rispetto alla norma tradizionale del samba/choro, in dialogo con le proprie radici africane. Ciò permette, nello stesso tempo, l’esecuzione degli accenti richiesti dalla scrittura di Gnattali (conferendo così un senso tangibile alla ricerca delle fonti audiotattili della *Toccata*).

In proposito, vale notare come Edu Szajnbrum sia un *pandeirista carioca*⁴⁵, della scuola di Marcos Suzano, che ha notevolmente sviluppato lo stile detto “pandeiro amplificato” di cui sono stilemi caratteristici la sonorità grave e, appunto, la tecnica di inversione delle dita. La tecnica di Marcos Suzano è stata argomento della tesi di dottorato di Brian Potts, sostenuta nel 2012 presso l’Università di Miami (US). Sulla base delle interviste con Suzano, Potts ci offre una precisa interpretazione del rapporto tra “tecnica di inversione” e i ritmi del *candomblé*:

*This bottom-heavy sound, enhanced by the low-pitched tuning of his pandeiro, showed similarities to the candomblé drum patterns he had studied with Carlos Negreiros, which he endeavored to recreate on the pandeiro. Because it is not a traditional candomblé instrument, Suzano’s effort to incorporate the pandeiro in this way was unique. In time, he found that the use of traditional pandeiro technique presented difficulties when dealing with the driving syncopations of the rum, the lowest drum of candomblé. [...] Suzano felt that he needed “a different position”, and attempted to lead candomblé patterns with his fingertips. By doing so, Suzano could play the syncopations of the rum with his thumb, which allowed him to propel these rhythms in a forceful manner. This inversion of technique permitted him the ability to recreate these patterns on the pandeiro in a stylistically accurate fashion. As he viewed candomblé as the heart of all Afro-Brazilian rhythms, he began to use his inverted technique across all Brazilian genres, including samba, choro, baião, and maracatu, emphasizing the low-frequency syncopations in each of these styles.*⁴⁶

⁴⁴ «La funzione di distribuzione degli accenti alternati, vale a dire nei casi in cui occorre porre gli accenti ogni volta con il pollice e poi il polpastrello, era fondamentale nella prima parte del tema, dove abbiamo realizzato un ostinato con la prima frase del tema» (Edu Szajnbrum, Comunicazione personale, Gennaio 2015).

⁴⁵ Questo termine designa un percussionista nativo di Rio, specialista del pandeiro e degli stilemi ritmici di samba e choro. Nel *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* sono reperibili parecchie formazioni di musica brasiliana a Rio negli anni ’80 e ’90 del Novecento, con la partecipazione di Szajnbrum, tra cui, di maggior rilievo, l’Aquarela Carioca (cf. <https://goo.gl/NKtW7p>), e L’Orchestra de Música Brasileira, diretta da Roberto Gnattali (cf. <https://goo.gl/VMr4Qj>).

⁴⁶ «Questa sonorità profonda e impattante, enfatizzata dall’accordatura grave del suo pandeiro (di Suzano), ha evidenziato somiglianze con i modelli di membranofoni del *candomblé*. Suzano ha studiato questi stilemi con il maestro Carlos Negreiros, cercando di ricrearli sul pandeiro. In ragione del fatto che il pandeiro non è un elemento tradizionale del *candomblé*, lo sforzo di Suzano per importare questi modelli ha indotto una modalità esecutiva del tutto idiosincratica. Con il passare del tempo, il musicista è divenuto sempre più consapevole dell’impossibilità di attingere la particolare forza propulsiva della sincope del membranofono *rum* del *candomblé*. [...] Di conseguenza, ha sentito la necessità di ‘una posizione differente’ [della mano] e così ha tentato di realizzare gli stilemi del *candomblé* con i suoi polpastrelli [...] In tal modo, Suzano riusciva ad eseguire la sincope del *rum* con il pollice, propellendo energeticamente i ritmi. Con tale inversione della tecnica, ha acquisito la capacità di riproporre questi pattern con il pandeiro in forma stilisticamente accurata. Dal momento che considerava il *candomblé* come l’epitome della ritmica brasiliana, ha cominciato poi ad utilizzare la sua tecnica inversa in tutti i generi brasiliani, compreso il samba, il choro, il baião ed il maracatu, marcando sempre con l’accento grave le sincopi». Brian J. Potts, “Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Non-Traditional Performance”, *Open Access Dissertations*, Paper 788, 2012, pp. 33-34.

Una volta precisati questi aspetti di pertinenza audiotattile, possiamo implementarli nell'analisi dell'estratto trascritto nell'Es. 3, che mostra come si articola la compresenza implicita di tre livelli metrici caratterizzanti il fenomeno della *dissonanza metrica*⁴⁷ nello stile esecutivo di Szajnbrum. Per illustrare questo esempio, abbiamo utilizzato un modello grafico (Fig. 1) che illustra i suoni prodotti dal pandeiro attraverso le varie modalità percussive, di diteggiatura, di comportamento della membrana e della micro-modulazione della altezza/timbro del suono. Si noti anche, nell'analisi dell'Es. 3, il gioco estemporizzativo che interessa i tre livelli di altezza della sonorità della membrana del pandeiro, rappresentati da rispettivi simboli per il grave, medio e acuto. Questo gioco estemporizzativo sulle micro-variazioni di altezza è propriamente l'ambito dell'effetto sistemico della costituzione groovemica del LIF. Una volta individuato il groove **GAa** come LIF, il gruppo va a “stanziarvisi” in un lasso di tempo corrispondente a 16 misure con andamento di 100 bpm, dopodiché seguirà una zona più prossima alla scrittura, con un criterio performativo all'unisono, fino alla sotto-sezione **Ab**.

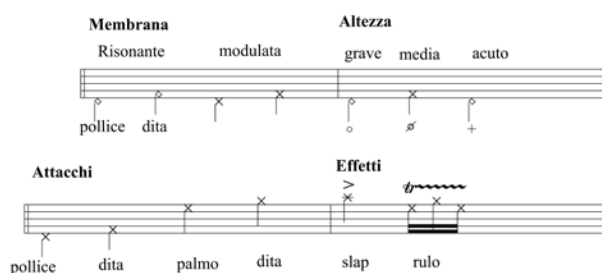


Figura 1. Codice semiografico dell'annotazione del pandeiro

La figura mostra una trascrizione musicale del pandeiro in 2/4, con un groove **GAa** indicato in un riquadro in alto a sinistra. La trascrizione è arricchita da diverse annotazioni:

- Barre colorate (blu, arancione, rosso, verde, giallo) sopra le note che indicano ritmi specifici: 3/4, 5/4, 7/4, 4/4, 2/4.
- Cerchi colorati (violetto, verde) che evidenziano micro-modulazioni di altezza/timbro.
- Frecce che indicano estemporizzazioni, con la parola "estemporizzazione" scritta a sinistra.

Esempio 3. Linea del pandeiro in **GAa**: dissonanze metriche, *estemporizzazione* al livello delle micro-modulazioni di altezza/timbro e al livello macro nell'uso dei rullati. (Trascriz. Fabiano Araújo Costa)⁴⁸

⁴⁷ Cf. Vincenzo Caporaletti, "La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: *il tempo doppio*", *Ring Shout-Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, SidMA, vol. 1, 2002, pp. 77-112; Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven, Yale University Press, 1976; Harald Krebs "Some Extension of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance", *Journal of Music Theory*, n. 31, 1987, pp. 99-120; Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press, 1999; Christopher Hasty, *Rhythm as Meter*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁴⁸ Referenza audio-visiva dell'Es. 3 disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/b9a0e1ea>.

Sotto-sezione Ab

All'inizio della sotto-sezione **Ab** (Es.4), in cui il profilo melodico originale di Gnattali contrasta con il carattere percussivo del groove **GAa**, il pandeiro estemporizza sul modello tradizionale del samba/choro in 2/4, mentre le figurazioni eseguite da chitarra e pianoforte sono organizzate in 3/4.

Esempio 4. Sottosezione Ab evidenziante la *dissonanza metrica* tra il fraseggio della chitarra (che segue la partitura) e le linee create da pianoforte e pandeiro. In rosso è marcato l'effetto di *feedback metrico* tra pandeiro e la coppia chitarra/pianoforte. (Trascriz. Fabiano Araújo Costa) (Chitarra [abbr. Guit.] trasposta)⁴⁹

In seguito, si noti come il pandeiro, manifestando un modo d'interazione per *feedback percettivo*⁵⁰, organizza il groove del samba in 3/4, partecipando così in maniera inaspettata alla costruzione della *dissonanza metrica* tra pianoforte e chitarra, e generando così una sorta di *feedback metrico*⁵¹.

In questa sub-sezione la chitarra segue più da presso la composizione originale, mentre per l'intervento del pianoforte si può indicare, come fonte audiotattile, una sonorità "pianeiristica" come modello estemporizzativo fondato sia sullo schema della partitura sia su pattern tipici del linguaggio del choro, come il contrappunto cromatico ascendente all'inizio della seconda misura. Effettivamente, in questo caso la fonte audiotattile "pianeiristica" è attingibile dalle opere di Gnattali, specie dalla *Brasiliana n° 7* (per saxofono tenore e pianoforte), la cui scrittura della parte

⁴⁹ Referenza audiovisiva dell'Es. 4 disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/84df72a8>.

⁵⁰ V. Caporaletti, "La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: *il tempo doppio*", cit., p. 79.

⁵¹ Cf. *ibid.*

del pianoforte nel III movimento/Choro (*cf.* l'estratto di Fig. 2) può a ragione essere considerata un'eredità dell'esperienza "pianeirica" di Gnattali, specialmente come trascrittore di *pianeiros* (come già notato in § 2.2).

The image shows a handwritten musical score for saxophone and piano. It consists of two systems of music, labeled 'A' and 'B'. System 'A' starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The saxophone part is written in a single line, and the piano accompaniment is written in two staves. System 'B' starts with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The saxophone part is written in a single line, and the piano accompaniment is written in two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *f*), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and a circled 'A' and 'B' at the beginning of each system.

Figura 2. Estratto della partitura della *Brasiliiana n°7*, per saxofono tenore e pianoforte, III movimento/Choro, che ha funto da riferimento della sonorità "pianeiristica" di Gnattali, per le estemporizzazioni di pianoforte

Sotto-sezione Ac

Nella sotto-sezione **Ac** della versione del Baobab Trio (Es. 5) vige il criterio di fedeltà alla partitura, pur cogliendo l'occasione per evocare la forma groovemica del *bregue* tradizionale della *samba de partido alto* e del choro, in funzione idiomatically propedeutica alla sotto-sezione successiva, dal carattere più tradizionale, indotto dalla frase anacrusica composta da Gnattali.

Esempio 5. Sotto-sezione Ac con l'indicazione delle formule convenzionali scritte che consentono l'evocazione del modello del "breque", nell'idioma del *samba de partido alto* e del choro. (Trascriz. Fabiano Araújo Costa) (Chitarra [abbr. Guit.] trasposta)⁵²

Sotto-sezione Ad

La sotto-sezione **Ad** è costituita nella partitura di Gnattali da una linea melodica nel registro acuto chitarristico; nell'ambito della "rilettura" del trio, tale unità si è giovata di un modello estemporizzativo ritmico-armonico condotto dal pianoforte. Pianista e chitarrista hanno abbozzato una griglia accordale con un ritmo armonico di due accordi per misura. La Fig. 3 mostra una bozza con la cifratura armonica utilizzata dai musicisti, e l'Es. 6 la trascrizione dell'estemporizzazione del pianoforte (il cui modello figurale è l'inizio di *Odeon* Ernesto Nazareth (Fig. 4) e quello generatore lo stile tipico dei *pianeiros*). In ogni caso, questa estemporizzazione pianistica dura solo tre misure, mentre il gruppo si vincola di nuovo alla scrittura di Gnattali, con esecuzione a due voci ad intervallo di terza: una procedura tipica dell'idioma del samba e del choro.

Figura 3. Bozza della griglia accordale e degli obbligati per il pianoforte nella sotto-sezione Ad

⁵² Referenza audiovisiva dell'Es. 5 disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/3816ab94>.



Figura 4. Prime misure della partitura di *Odeon* di E. Nazareth, 1909, Ed. Bevilacqua & C

Esempio 6. Sotto-sezione Ad con l'estemporizzazione ritmico-armonica del pianoforte e l'estemporizzazione del *pandeiro*. (Trascriz. di Fabiano Araújo Costa) (Chitarra [abbr. Guit.] trasposta)⁵³

⁵³ Referenza audiovisiva dell'Es. 6 disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/2cfcaa3b>.

Sezione B e transizione verso la zona d'improvvisazione

La macro-struttura formale costituita dal Baobab Trio in questo pezzo segue il modello del jazz moderno, ossia *Esposizione tematica–Improvvisazione–Riesposizione del tema*. Tuttavia, in ragione delle particolarità idiomatiche del samba tradizionale e del choro, e delle esigenze formali della partitura di Gnattali, l'organizzazione della forma su larga scala ha richiesto una rielaborazione architettonica della composizione in funzione dei criteri audiotattili d'ordine groovemico. Ad esempio, dopo il passaggio nella sezione **B** del tema, eseguito in duo tra chitarra e pianoforte in alternanza di frase e in stile choro-canzone quasi a tempo *rubato*, il gruppo riprende il potente groove **GAa** aggiungendovi il *breque* della fine della sotto-sezione **Ac**, preparando così il terreno per le improvvisazioni. La Tab. 4 mostra l'architettura della prima esposizione tematica.

Esposizione Tematica « Toccata em Ritmo de Samba n.2 »													
Sezione	A								B			GAa	
Sottosezione	:GAa :	Aa1	GAa	Aa2	Ab	Ac	Ad	GAa'	Ba	Bb	Bc	GAa	Breque
Misure	:4: 4x	2	3	2	6	11	18	6	10	13	8	8	1
Numerazione progressiva	1-16	17-18	19-21	22-23	24-29	30-40	41-58	59-64	65-74	75-87	88-95	96-103	104
Groove	Samba/candomblé + scrittura Diss. metrica	Tutti unisono scrittura	Samba/candomblé + scrittura Diss. metrica	Tutti unisono scrittura	Samba-choro pianoforte Diss. e feedback metrico	Tutti scrittura breque	Samba-choro scrittura breque	Samba/candomblé + scrittura Diss. metrica	Choro-lento/rubato Duo pianoforte/chitarra a frasi alternate			Samba/candomblé + scrittura Diss. metrica	breque anacrusi solo pianoforte

Improvvisazioni « Toccata em Ritmo de Samba n.2 »							
Sezione	Impro pianoforte Ch. 1	Impro chitarra Ch. 2	Impro pianoforte Ch. 3	Impro chitarra Ch. 4	Impro pianoforte Ch. 5	Impro chitarra Ch. 6	Ad
Misure	12	12	12	12	12	12	18
Numerazione progressiva	105-116	117-128	129-139	140-152	153-154	165-176	177-194
Groove	Samba-choro tradizionale	Samba-choro tradizionale outside estemporizzaz. ritmiche	Samba-choro Fraseggio tipo 7 corde	Samba-choro outside stemporizzaz. ritmiche	Samba-choro fraseggio 7 corde stemporizzaz. ritmiche type cavaquinho	Samba-choro scrittura	

Riesposizione Tematica « Toccata em Ritmo de Samba n.2 »					
Sezione	A			Coda	
Sottosezione	Aa (originale)	Ab	Ac	GAa	
Misure	11	6	9	:4: 4x + 1	
Numerazione progressiva	195-205	206-211	212-220	221-237	
Groove	Tutti unisono scrittura	Samba-choro pianoforte Diss. e feedback metrico	Tutti scrittura breque	Samba/candomblé + scrittura Diss. metrica estemp. pandeiro	

Tabella 4. Macro-struttura formale esito dell'elaborazione audiotattile della *Toccata em Ritmo de Samba n°2* (1981) nel brano "Toccata em Ritmo de Samba n° 2" (2012)

Abbiamo qui un esempio della prevalenza della formatività audiotattile a fronte dei vincoli posti dalle esigenze formali di questa unità di transizione. Come si può constatare dalla trascrizione del passaggio (Es.7), il groove **GAa** è ripetuto due volte. Tale ripetizione è quasi una condizione per l'esplicarsi del groove, ed in ogni caso requisito sufficiente per innescare la propria energia nel *breque*, precludendo alla sotto-sezione **Ad** che in qualche modo va ad accogliere il chorus improvvisato. Ora, le unità ritmiche dell'*ostinato* non saturano la valenza metrica delle misure di 2/4. Come già visto, esse formano una sequenza metrica di 3 + 4 + 4 + 5 come (Es. 2), e dunque producono un'energia psico-cinetica *depulsiva* derivante dalla progressiva dilatazione metrica. Così, nella battuta in cui la *breque* deve coincidere con la terza unità dell'*ostinato*, così adempiendo alla funzione proiettiva del groove del samba tradizionale nella sezione improvvisativa – che per ragioni idiomatiche deve iniziare in anacrusi –, il metro assume la durata

di cinque crome. In questo modo, la prima tesi della misura del *brequé* in 2/4 può essere intesa appena dopo la semicroma sull'accordo di A7 che marca il *brequé* (Es. 7).

Esempio 7. *Brequé* anticipante la sezione d'improvvisazione (Trascriz. Fabiano Araújo Costa) (Chitarra [abbr. Guit.] trasposta)⁵⁴

La parte d'improvvisazione

La parte improvvisata è stata costruita sulla griglia armonica modificata di **Ad**, come risulta dal manoscritto della Fig. 5. Come già osservato, la sotto-sezione **Ad** si concatena naturalmente al *brequé* evocato (alla fine di **Ac**) come chiusura del groove **GAa**.

Figura 5. Griglia armonica della sezione d'improvvisazione, a partire dalla modificazione della struttura di **Ad**

In cosa tale griglia degli assolo è modificata rispetto ad **Ad**? E con quale criterio? Innanzitutto, si noti che le prime cinque misure di **Ad** sono state riproposte *verbatim* e che le modificazioni si rinvengono in seguito, sia nel ritmo armonico sia in relazione al tipo di accordi e ai concatenamenti. In effetti, la struttura armonica di **Ad** proseguiva originariamente con due misure di G#7, due misure di G7, due misure di C7/Bb sfocianti in una triade di A. La scrittura di Gnattali ha conferito a questo passaggio una sonorità contrastante rispetto alle misure

⁵⁴ Referenza audiovisiva dell'Es. 7 disponibile online: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/f5e661a0>.

precedenti, grazie soprattutto alle formule ritmiche con accordi dissonanti e ad una sequenza di frasi discendenti con scale alterate.

Tuttavia, la sonorità che s'instaura nella sezione d'improvvisazione valorizzerebbe piuttosto la timbrica tradizionale del choro, sulla spinta suggestiva del *brequé* e della sequenza «Odeon». Il criterio modificazionale della griglia armonica di **Ad** (o, più precisamente, per la continuazione della struttura dopo la sua quinta misura) è stato la produzione di una progressione accordale in cui il groove e la simbologia mnemonica del choro costituirebbero il modello ritmico-melodico delle estemporizzazioni. Queste, proiettate al livello della logica (e della dialogica) dell'improvvisazione contribuirebbero all'emergenza di nuove codificazioni artistiche nella forma di ciò che presentemente intendiamo per LIF.

L'armonia, effettivamente molto basilica, induce la continuazione dell'incedere cromatico iniziale del basso (| Dm C#° | Dm/C Bø |), seguendo la stessa struttura di quattro accordi, ma con un ritmo armonico depulsivo, di un solo accordo per misura (| Bb7 | A7 | Ab7⁵⁵ | G7 |). Dopo queste sei misure con il basso cromaticamente discendente (di cui quattro con accordi di settime di dominante), l'armonia si tonalizza sul *do* minore (| Cm | G7 | Cm |) per tre misure. Dopodiché si ritorna alla tonica di *re* minore con la ripresa del ritmo armonico propulsivo di due accordi per battuta (| Bb7 A7 | Dm | A7 |), seguiti dalla dominante che ri-inizia il ciclo. Gli assolo di pianoforte e chitarra (che non saranno analizzati nel presente articolo) sono alternati ad ogni chorus di dodici misure, creando un'immagine dialogica tra strumenti che non si allontanano molto dal fraseggio idiomatizzato tradizionale del choro.

La sortita della parte degli assolo è stata stipulata con la ripresa di **Ad** da parte della chitarra con la frase anacrusica scritta da Gnattali. Alla fine delle 18 misure di **Ad** il trio inizia a riesporre il Tema.

Riesposizione tematica

Per la Riesposizione, il trio prescinde dal groove **GAa**, seguendo, invece, la unità formale **Aa** originariamente scritta. La sotto-sezione **Ab** è identica a quella dell'Esposizione, ma **Ac** perde le due ultime misure per la ripresa granitica di **GAa** da parte di pianoforte e chitarra, introdotta dal *brequé* del pandeiro. Questi riappare sulla scena estemporizzativa, con gli effetti poliritmici, come un solista di una batteria di una Scuola di Samba, dialogando con l'ostinato del blocco chitarra/pianoforte per dodici misure fino alla stipulazione del finale.

In quest'articolo si è cercato di conseguire un duplice intendimento:

- 1) riflettere sul modo in cui il sistema operativo audiotattile e quello visivo cooperano nel processo di costituzione e mutuo riconoscimento dell'esperienza musicale formativa;
- 2) identificare dei criteri, in prevalenza audiotattili, creati in un *contesto* poetico-musicale transculturale (nella fattispecie: cultura dotta, popolare, brasiliana urbana, afro-brasiliana, jazzistica, ecc.) in Brasile, da parte di musicisti brasiliani audiotattili.

⁵⁵ Annotato G#7.

Occorrerebbe ribadire che per identificare questi criteri si è considerata specialmente la distinzione tra le *situazioni* negoziate tra musicisti (arrangiamenti verbali o fissati su carta, per esempio) et le *situazioni* emergenti nel corso della performance⁵⁶, con la combinazione di queste due *situazioni* finalizzate all'emersione delle fonti audiotattili, disperse nella cultura e nella memoria, ma colte e incorporate subliminalmente (attraverso il PAT), e di conseguenza interpretate come forma artistica (per tramite della CNA), in un *luogo interazionale-formativo* passibile di costituzione, di riconoscimento interazionale, e persino di cristallizzazione.

Fabiano Araújo Costa
fabiano.costa@ufes.br
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasile
Capes Foundation, Brasile

Traduzione di Vincenzo Caporaletti

⁵⁶ Laurent Cugny parla di «moment de l'avant» e di «moment de la performance» (L. Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 115-118).

Bibliografia

- ARAÚJO COSTA, Fabiano, “Musiche popolare brasiliana e il paradigma audiotattile: un’introduzione”, *RJMA – Rivista di Studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, 2018, pp. 1-19.
- *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, Tesi di Dottorato in Musicologia [Dir. Laurent Cugny], Université Paris-Sorbonne, 2016.
 - “Pluralité de spuntos et formativité audiotactile: un regard sur l’improvisation collective”, *Itinera – Rivista di filosofia e teoria dell’arte*, n. 10, 2015, pp. 216-233, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6661>.
 - “Écouter le ‘lieu interactionnel-formatif’: émergences de la forme formante dans l’expérience esthétique musical collective audiotactile” dans Béatrice Ramaut-Chevassus, Pierre Fargeton (dir.), *Écoute multiple, écoute des multiples*, Paris, Hermann, coll. “GREAM/Esthétique”, (in public.).
- BERTINETTO, Alessandro, *Eseguire L’Inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il glifo, ebook, 2016.
- CANAUD, Fernanda Chaves. *Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira*. Diss. Mestrado em Música [Dir: Mirian Daulesberg], Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1991
- *O Virtuoso e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha e baião de Radamés Gnattali*, Tesi di Dottorato in Musica [Dir: Silvio Mehry], Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2013.
- CAPORALETTI, Vincenzo, “Uma musicologia audiotátil”, *RJMA – Rivista di Studi sul Jazz e sulle Musiche Audiotattili*, n. 1, 2018, pp. 1-16.
- “Il principio audiotattile come formatività”, in: A. Sbordoni (a cura di), *Improvvisazione Oggi*, Lucca, LIM, 2014, pp. 29-42.
 - “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: *il tempo doppio*”, *Ring Shout–Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, SidMA, vol. 1, 2002, pp. 77-112;
 - “Milhaud, *Le Banf sur le toit*, e o Paradigma Audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (a cura di), *O Boi no Telhado - Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 229-288.
 - *Esperienze d’analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
 - “Esperienza audiotattile e molteplicità della musica”, *B@belonline.print – Rivista di filosofia*, n. 8, 2010, pp. 51-63.
 - “Razionalità dell’improvvisazione | Improvvisazione della razionalità”, *Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti*, n. 10, 2015, pp. 189-215, DOI: <https://doi.org/10.13130/2039-9251/6660>.
- HASTY, Christopher, *Rhythm as Meter*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997.
- KREBS, Harald, “Some Extension of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance”, *Journal of Music Theory*, n. 31, 1987, pp. 99-120.
- *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York, Oxford University Press, 1999.
- POTTS, Brian J., “Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Non-Traditional Performance”, *Open Acces Dissertations*, Paper 788, 2012.
- ROSA, Robervaldo L., *Como é bom poder tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, Goiânia, Cànone Editorial, 2013.
- SILVA, Valdemar A., *Três Estudos de Concerto para Violão de Radamés Gnattali: peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural*, Diss. de Mestrado em Música [Dir: Magda de Miranda Clímaco], Universidade Federal de Goiás (UFG), 2014.
- YESTON, Maury, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- ZALKOWITSC, Gennady, “Introduction”, in Radamés Gnattali, *3 Concert Studies for Guitar*, produced by G. Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990, p. iii.

ZORZAI, Ricieri C., *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*, Diss. de Mestrado em Música [Dir: Mário Ulloa], Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2005.

Discografia

Baobab Trio, “Toccata em Ritmo de Samba n. 2”, *Baobab Trio*, Tratore, 2012. Disponibile su: <https://goo.gl/8TgQsH>.

Raphael Rabello, “Toccata em Ritmo de Samba n. 2”, *Armandinho e Raphael Rabello*, Brasil Musical, Série Música Viva, Catalogo TB0C6, Rio de Janeiro, 1995. Disponibile su: <https://goo.gl/QG756h>.

— “Toccata em Ritmo de samba n. 2”, Raphael Rabello, *Rafael Rabello interpreta Radamés Gnattali [sic]*, Visom, Catálogo LPVO-006, 1987. Disponibile su: <https://goo.gl/ujZH4A>.

Radamés Gnattali e Raphael Rabello, *Tributo à Garoto*, Funarte, PA 82001, 1982. Disponibile su: <https://goo.gl/6srA1W>.

Partiture

GNATTALI, Radamés, *3 Concert Studies for Guitar*, ed. by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990.

— *Toccata em Ritmo de Samba n. 2* [1981], in: *3 Concert Studies for Guitar*, ed. by Gennady Zalkowitsc, Heidelberg, Chanterelle 728, 1990, pp. 8-9.

— *Brasiliana n. 7*, manuscript, Bibliothèque Funarte RJ. Disponibile su: <https://goo.gl/6srA1W>.

NAZARETH, Ernesto, *Odeon*, Ed. Bevilacqua & C., 1909.